

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

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

ИНСТИТУТ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВ

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Сборник научных трудов

Санкт-Петербург
2021

УДК 75.052:378.096(063)

ББК 85.10:74.48я43

А43

А43 Актуальные проблемы монументального искусства:
сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. – СПб.: ФГБОУВО
«СПбГУПТД», 2021. – 670 с.: ил.
ISBN 978-5-7937-1948-3

Издание посвящено 135-летию со дня рождения живописца-монументалиста, графика и теоретика искусства В. А. Фаворского, содержит исследования о творчестве художника, а также затрагивает проблемы традиций и новаций в монументальном искусстве, вопросы синтеза искусств, использования современных и традиционных художественных материалов, педагогики и методик преподавания. Сборник адресуется художникам, дизайнерам, искусствоведам, а также всем, интересующимся проблемами монументального искусства.

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

ISBN 978-5-7937-1948-3

УДК 75.052:378.096(063)

ББК 85.10:74.48я43

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2021

© Коллектив авторов, 2021

© Обложка, группа «ФОРУС», 2021

© Дизайн, С.Н.Белошицкая, 2021

От редактора

Дорогие друзья!

Перед вами очередной сборник по материалам международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы монументального искусства», состоявшейся 12-13 марта 2021 г. в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна (СПбГУПТД) по инициативе кафедры монументального искусства Института дизайна и искусств университета. Мы были рады вновь встретиться с нашими постоянными участниками, а также познакомиться с новыми авторами из России и стран ближнего и дальнего зарубежья. Свои работы представили исследователи из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Курска, Омска, Пятигорска, Иркутска, а также Болгарии, Вьетнама, Китая и Молдовы. Наряду с опытными искусствоведами, художниками, дизайнерами свои силы в области теоретического знания пробовали молодые аспиранты и студенты.

В этом году конференция была посвящена 135-летию со дня рождения знаменитого живописца-монументалиста, художника-графика, теоретика искусства В. А. Фаворского. Она по традиции сопровождалась различными мероприятиями: состоялся круглый стол на тему: «Монументальная живопись сегодня: проблемы и перспективы» совместно с кафедрами монументально-декоративной живописи СПГХПА им. А. Л. Штиглица, МГХПА им. С. Г. Строганова, преподавателями Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, приглашенными художниками-монументалистами из Омска, Новосибирска, Иркутска, Екатеринбурга, Волгограда, Ростова-на-Дону; мастер-классы по мозаике, витражу и художественной эмали; открытие международной выставки-конкурса «Творческая весна».

В сборнике отражены вопросы, обсуждавшиеся на секционных заседаниях и круглом столе о творчестве В. А. Фаворского, соотношении традиционного и инновационного в искусстве, использовании различных материалов в монументальной живописи, сохранения и воссоздания художественного наследия, педагогики в монументальном искусстве и др.

Организаторы конференции надеются на дальнейшее продуктивное научно-творческое сотрудничество и рассчитывают на эффективное взаимодействие в решении актуальных проблем монументального искусства.

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

ТВОРЧЕСТВО В. А. ФАВОРСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

УДК 76.01:769.2 Favorskij
О. А. Туминская
Санкт-Петербург, Россия
Государственный Русский музей

Пространство В. А. Фаворского в понимании современников

Цель статьи – выявить проблему пространства в понимании В. А. Фаворского. Композиционный модуль «пространство», который художник варьировал в своих рисунках, может быть трактован как философское понимание жизни: пространство педагогической деятельности, в том числе обучение его сына Никиты Владимировича Фаворского (1915–1941). В статье использованы архивные документы Государственного Русского музея.

Ключевые слова: В. А. Фаворский, Н. В. Фаворский, пространство, гравиюра, доска (основа для печати)

Olga A. Tuminskaya
Saint Petersburg, Russia
Russian state Museum

V. A. Favorsky's Space in the understanding of contemporaries

The purpose of the article – to identify the problem of space in the understanding of V. A. Favorsky. The compositional module "space", which the artist varied in his drawings, can be interpreted as a philosophical understanding of life: the space of pedagogical activity, including the training of his son Nikita Vladimirovich Favorsky (1915–1941). The article uses archival documents of the State Russian Museum.

Keywords: V. A. Favorsky, N. V. Favorsky, space, engraving, board for printing

Размышление над понятием «пространство» – пунктир логики статьи. Известно, что пространство и время – две философские категории, входящие в сферу осмысления художниками на изобразительном уровне. Как понимал пространство график В. А. Фаворский? Как представлял его в графических работах и в лекциях? Как учил изображать пространство других художников? Как они понимали пространство в общении с мэтром? Как понимать «пространство жизни», в которое входит понимание принятия судьбы. Талант мастера передан сыну, но жизнь Фаворского-младшего трагически оборвалась. Рисунки и оттиски Н. А. Фаворского индивидуальны, имеют свой узнаваемый «почерк», его талант – результат природы и воспитания со стороны отца.

В. А. Фаворский (1886–1964) – известный художник-график, прежде всего – книжный график, ксилограф. Владимир Андреевич Фаворский был создателем произведений во многих видах изобразительного искусства – в монументальной живописи (в техниках фрески, сграффито, мозаики), театрально-декорационной живописи, скульптуре, декоративном искусстве.

Проблемой пространства в изобразительном искусстве художник стал интересоваться довольно рано, уже тема его дипломной работы – «Джотто и его предшественники» (1913) – содержит попытку проанализировать сложность пространственных отношений в живописи итальянского проторенессанса¹.

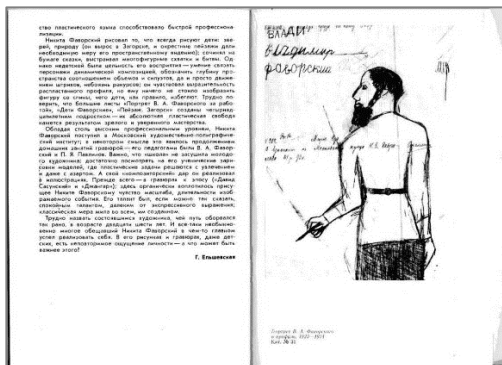
«Художник возродил классическую черноштриховую гравюру на дереве и создал отечественную школу книжной иллюстрации. Он и его последователи в 1910–1930-х гг. решительно отказались от белого штриха, вернулись к средневековой технике, но при этом по-новому стали решать задачи особенной, специфичной для искусства гравюры целостности пространственных отношений изображения на плоскости белого листа бумаги. Формальная интенсивность взаимодействия черного и белого тонов, «звучность» и декоративность гравюр художников новой школы способствовали их органичному «вхождению» в композицию книги «как целостного организма» (определение Фаворского). Иллюстрации строились без обрамлений – свободным пятном на белом поле листа как особом изобразительном пространстве – и, следовательно, активно взаимодействовали с пространством книги. Конструктивность изображений – иллюстраций, виньеток, заставок, органичная связь изображений со шрифтом, который также «конструировали» художники школы Фаворского – создавали оригинальные художественные тропы, особый метафорический язык, сближавший графику и искусство слова» [1, с. 170–181].

Все признавали точность линий, емкость образов в гравюрах Владимира Андреевича. «В. В. Лебедев живопись Фаворского ругал, Г. С. Верейский хвалил»², но все сходились во мнении о непревзойденности авторского замысла его рисунков и гравюр. Особенно трепетное отношение к процессу работы и к своему труду у Фаворских отмечалось их современниками (Приложение, 1940 г.)

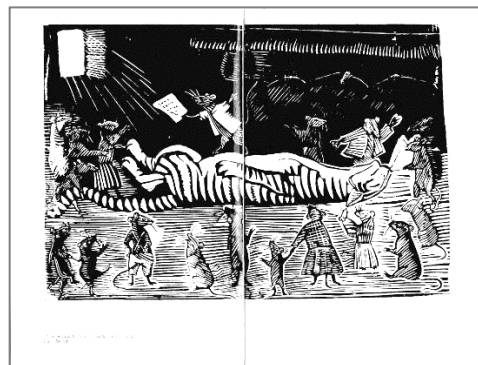
В. А. Фаворский понимал пространство как категорию вечности, композиционные находки его рисунков не имеют четких границ, изображение расположено по центру листа, обрамленное с краев большими полями белого листа. Такие поля роднят книги с иллюстрациями В. А. Фаворского со средневековыми иллюминированными рукописями. Белое поле листа, словно небо в

¹ В тот же год в Москве открылась первая выставка древнерусских икон из собрания Сергея и Степана Рябушинских, повлиявшая на понимание пространства художником. Сам художник преподавал на графическом факультете ксилографию (гравюру на дереве), на основном отделении читал курс «Введение в теорию пространственных искусств», на графическом факультете – «Теорию композиции» и «Теорию графики». Программа курса «Теория композиции» сохранилась в архивах художника, она составлена под воздействием книги А. Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве». С 1921 г. преподавал во ВХУТЕМАСе, в 1923–1925 гг. был ректором.

пейзажах, наполняет рисунок воздухом. Динамика изобразительных элементов сохраняет четкое вертикальное или горизонтальное движение [8, с. 4].



Ил. 1. Фаворский Н. В. Портрет В. А. Фаворского в профиль. 1923–1924 г.



Ил. 2. Фаворский Н. В. Как мыши кот хоронили. 1925–1927 гг.

Оригинальный и смелый теоретик В. А. Фаворский создал стройную теорию оформления книги [2, с. 271–274]. Его труды по проблемам композиции, рисунка монументальной живописи являются ценным вкладом в развитие советского и российского искусствознания. Системе выдающегося художника-практика совершенно чужда теоретическая выхолощенность, он всегда, в каждом из своих тезисов, опирается на доказательную базу своих же практических аргументов.

В. А. Фаворский был не понаслышке знаком с ландшафтом и нравами народов Востока. Во время войны (1941–1943 гг.) жил с семьей в Самарканде. Создал серию рисунков и серию линогравюр «Самарканд». Пребывание В.А. Фаворского в Киргизии осенью 1946 г. по приглашению Союза художников Киргизской ССР, совместная работа с художниками республики, целый цикл бесед, проведенных им, выступление на Творческой конференции художников, посвященной 1110-летию киргизского эпоса «Манас», оказали громадное влияние на развитие графического искусства Киргизии.

В своих лекциях и в работе со студентами (в том числе и с сыном – студентом Московского полиграфического института) Фаворский-педагог приучал молодых графиков к четкости линии, к обозначению сущности изображаемого, учил передавать линией и черно-белым пятном всю суть изобразительного сюжета.

Художница-график Мария Чуракова считала В. А. Фаворского своим учителем, хотя систематически занималась у П. Я. Павлинова в Московском полиграфическом институте (Прил., 1963 г.). П. Я. Павлинов в письме к П.Е. Корнилову от 23 марта 1952 г. сообщает, что у нее был «иконописный, плоский рисунок» [4, л. 16]. В.А. Фаворский и П.Я. Павлинов каждый по-своему работали над изменением видения Марии. Однако оба сообщают, что при улучшении качества рисования, стиль и манера рисунка у этой начинающей художницы остались своеобразные, индивидуальные.

Владимир Андреевич был женат на Марии Владимировне Дервиз (1887–1959), дочери художника В. Д. Дервиза; по материнской линии внука известных

педагогов Я. М. Симоновича и А. С. Симонович, племянница В. А. Серова. Их дети: Никита Владимирович Фаворский (1915–1941). Погиб. Иван Владимирович Фаворский (1924–1945). Погиб. Мария Владимировна Фаворская-Шаховская (р. 1928) – художник-керамист ². Прямых потомков В. А. Фаворского не осталось.

Известно, что талантливый первенец супругов В. А. и М. В. Фаворских Никита стал рисовать еще до школы, воспитывался в семье, где рисование являлось неотъемлемым фоном существования, и по мере своего взросления понимал мир средствами изображения. Учить рисовать его начала мама, но уже в скором времени за профессиональное образование взялся отец. Из воспоминаний Марии Владимировны Фаворской о сыне Никите 1953–1955 гг.: «То, что Владимир Андреевич в течение нескольких лет внушал, объяснял, показывая на примерах своим ученикам-студентам, было вложено в мироощущение и руки этого малолетнего сына как наследственность от отца. Кроме того, в нем слились еще и небольшие художники: прадедушка Владимир Осипович, бабушка Ольга Владимировна и я. В результате получился редкостный цветок искусства. Но его взяла война, не давши ему вполне расцвести и проявить все то, чего можно было от него ожидать» [3, с. 3].

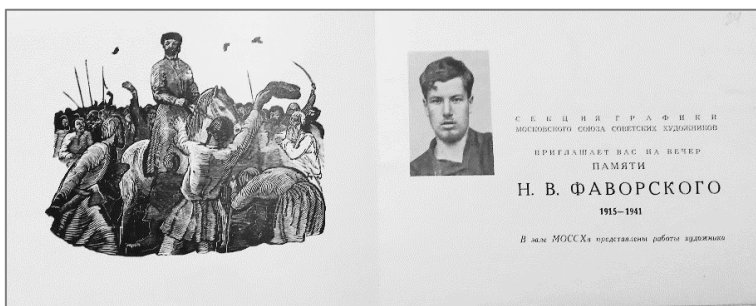
Рано повзрослевший в художественном плане Никита Владимирович остался юным и незащищенным перед судьбой человеком, которого время унесло из жизни почти в первые месяцы военных действий. «В любой нормальной семье, где растет ребенок, собирают детские рисунки и гордятся ими. Детство – особый мир; изначально данная человеку свобода самовыражения потом уходит, сменившись или не сменившись достоинствами приобретенного мастерства. Никита Фаворский, который научился рисовать прежде, чем говорить, и по всем признакам был гениальным ребенком, вырос в профессионального графика, следуя генетической и личной предрасположенности. На самостоятельную работу ему было отпущено судьбой всего три года: в 1938 г. им была выполнена дипломная работа – гравюры к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, а в 1941 г. молодой художник погиб на фронте» [3, с. 5].

Сохранились детские рисунки Никиты Владимировича Фаворского, что является редкостью в истории детского рисунка известных художников, а также является незаменимым источником понимания педагогических наставлений В. А. Фаворского как наставника молодых. Обучая сына, а также посредством лекций, консультаций, в виде публикации статей, личных встреч и переписки с современниками известный мастер передавал свои знания многим и многим художникам. Статья «Реализм в детском рисунке» 1935 г. В. А. Фавор-

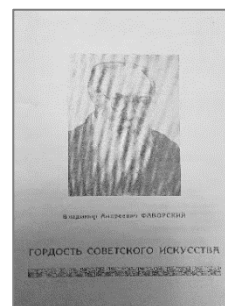
² Муж М. В. Фаворской, крестный сын В. А. Фаворского – Дмитрий Михайлович Шаховской (1928–2016), скульптор, автор часов на фасаде Театра кукол имени С. В. Образцова, сын православного священника Михаила Шика, расстрелянного в 1937 году, и представительницы старинного дворянского рода Наталии Дмитриевны Шаховской [4], авторов книги о М. Фарадее «Загадка магнита». На сем род Фаворских (по линии В. А. Фаворского) пресекся. В то же время внук Дмитрия Михайловича Шаховского – Михаил Владимирович Сарабьянов, правнук художника (сын Дарьи и Владимира Сарабьянова), художник-ксилограф.

ского – наставление педагогам рисования. «Ребенок, воспринимая действительность, ощущает ее всем своим телом и тем самым ярко и образно представляет форму предмета, его функциональность, не учитывая при этом точки зрения и всех значительных моментов восприятия, как то: ракурсов, сокращений, загораживания предметов друг другом и т. п. Поэтому ребенок воспринимает вещь как бы сразу, со всех сторон. Совсем не важно, как, какой стороной повернута к нему вещь. Он изображает ее в профиль, так она наиболее типична, и, кроме того, функционально профиль выразительнее. Только постепенно ребенок доходит до сознания зрительной картины» [9, с. 459–463].

Художник-отец собирал наследие своего сына. Стараниями семьи Фаворских в июне 1954 г. была устроена выставка работ Н. В. Фаворского (пригласительный билет на открытие выставки Н. В. Фаворского от 16 июня 1954 г. в зал МОСХА представлен на ил. 3). Каталог выставки включал графические листы и оттиски.



Ил. 3. Пригласительный билет на выставку Н. В. Фаворского. 1954 г



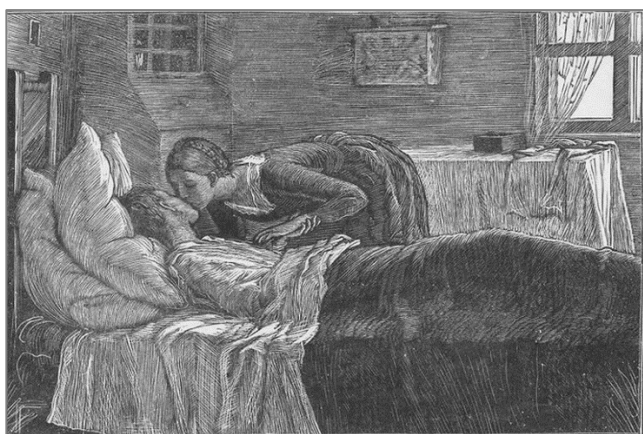
Ил. 4. Билет на выставку В. А. Фаворского. 1965 г.

Самыми важными вехами его творчества можно назвать работу над Капитанской дочкой А. С. Пушкина (1938; ил. 5), армянским эпосом «Давид Сасунский» (1939; ил. 6) и эскизы иллюстраций к калмыцкому эпосу «Джангар» (1939) (Прил., 1947 г.).

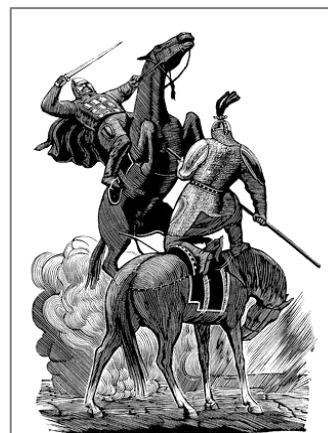
По всей вероятности, начатую серию рисунков «Джангар» был завершен отцом. Оттиски графиков П.Е. Корнилов закупал в Гравюрный Кабинет Русского музея [5, л. 16] (Прил., 1957 г.).

Выражение «линия судьбы» для обозначения жизненных перемен семьи Фаворского может быть обозначена как «пространство судьбы», потому что оно включает судьбы множества людей, с которыми работал известный мастер. Принятие смерти собственных детей – большое человеческое мужество, граничащее с христианской святостью. Линия жизни – хронологически последовательные события, ведущие человека к познанию собственного существования. «Пространство жизни» – более широкое понимание судьбы, размышление над понятием «память смертная», включающая и линию постжизненного, послебытийного пребывания души. Расширение и продолжение «линий жизни» – это и есть категория пространства жизни, запечатленная в искусстве, ибо ху-

дожник такой величины, как В. А. Фаворский, является для многих своих современников провидцем будущего, пророком канонов искусства. Его канон было осмысление художественного пространства.



Ил. 5. Фаворский Н. В. Иллюстрация к повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка». 1938 г.



Ил. 6. Фаворский Н. В. «Давид Сасунский». 1939 г.

Приложение

*Из писем В.А. Фаворского и его современников
1940 г.*

«Уважаемый Петр Евгеньевич! Все старался собрать для Вас иллюстрации у художников, но ничего не вышло. В материале, кроме Фаворских, работали в последние годы т. Родионов и Маторин. К Фаворским Вам следует обратиться непосредственно. Тут особенное отношение к оттискам и не любят, чтобы обращались через третье лицо. Я разумею «Джангар» В.А. и «Капитанскую дочку» Никиты. У меня ни того, ни другого нет. 12.11.1940 г., г. Москва» [6, л. 10].

1947 г.

«Многоуважаемый Петр Евгеньевич! Обращаюсь к Вам с большой просьбой. Я знаю, что доска Никиты (?) «Пушкин» у Вас, и я очень хотел бы ее получить обратно, у меня даже оттисков хороших не осталось. Мне передавали, что Вы предлагаете ее отдать Музею, но она еще достаточно живая и может быть пока мною все время быть использована.

Теперь другое. Я точно не помню, но мне кажется, что доска сына моего Никиты с иллюстрацией к «Капитанской дочке» тоже у Вас. Я все время добиваюсь в Издательствах издания с иллюстрациями сына, это было бы очень ценно и для меня, и для всех ценящих искусство. И вот сейчас мне предлагают срочно издать «Капитанскую дочку». Я собрал все гравюры и не хватает одной, именно: поцелуя, где Гринев больной на кровати, а Маша его целует. Эта лучшая иллюстрация, и очень не хотелось делать цинк с оттиска.

Если она у Вас, о чем я как бы смутно помню, то будьте так добры при первой okazji с кем-либо или почтой переслать ее мне, а также мою доску «Пушкина», причем Никитину гравюру мне бы нужно максимально в месячный срок, т.к. книга уже пошла в набор. Если будете передавать с оказией или почтой, то по следующему адресу: Москва, Новогириевский переулок, д. 2а кв. 3.

Буду Вам благодарен. Между прочим, на кировской квартире имеется автопортрет художника Мохова, работу которую я видел у Вас в Русском музее, мне сказали, что Вы могли интересоваться этим художником. Это симпатичная маленькая работа довольно темная, изображающая молодого человека с папкой и рейсфедером, смотрящего на нас. Она приобретена еще моим отцом, очевидно на Сухаревском /другом рынке. Будьте здоровы.

Ваш Фаворский. 9/IV. 1947 г.» [6, л. 10].

1957 г.

«Глубокоуважаемый Петр Евгеньевич, относительно Никитиной «Весны», пошлю Вам, если влезает, то письмом, если нет, то посылкой; относительно досок: я надеюсь, что когда-нибудь будет издана монография Никиты и все доски понадобятся, да и сейчас они часто требуются для оттисков. Это все еще не успокоилось, это все еще живое, нужно снабдить оттиском музея, а в архив – это когда уже вещь отжила. С другой стороны, сколько досок у меня хотя бы попадают в издательства. Так что относительно Никитиных досок еще рано <...> Конечно, «Весна» не поместилась в письме. Я на днях буду посылать Лауриной в Русский музей гравюры и приложу оттиск «Весны» для Вас.

В. Фаворский. 21 апреля 1957 г.» [6, л. 9–10 об].

1963 г.

«Я помню сначала поехала к Владимиру Андреевичу Фаворскому. Он очень смеялся на гравюру. Меня смущало, нужно ли поклеить кусок дерева для бока овцы и земли, с другой стороны. Он сказал: «Ничего не трогайте, у вас получилось закономерно!» У меня было желание работать дольше над землей и свиньями. Владимир Андреевич сказал: «Не трогайте, все цельно». Владимир Андреевич заметил, почему я не сделала небо, нет рамы, нет мысли о человеке в пространстве. Я сказала, в раме мне тесно, а небо не нужно. Просто люди нужны «скоты». Владимира Андреевич много говорил интересных вещей о пространстве, о задачах логического мышления, которых у меня не хватает.

У Павла Яковлевича и Владимира Андреевича – у каждого свое пространство. Но они признали, что я имею свое пространство.

Владимир Андреевич каждую гравюру сопровождал вплоть до штрихов, очень подробно рассматривал и говорил обычно, подводя логическую базу под каждое свое замечание: «А если вы не согласны со мной, то защищайтесь». Я обычно защищалась. Критика Владимира Андреевича всегда рисует перспективу. Последний раз он сказал мне: «Вы видите природу как-то по-своему и обращаетесь с ней очень смело, а вот постарайтесь взглянуть своим, только вам присущим взглядом на другие предметы жизни и в души людей». М. Чуракова. 18.09.1963 г.» [5, л. 1–1 об.].

Литература

1. *Власов, В. Г.* Фаворский и ВХУТЕМАС / В.Г. Власов // Пространство культуры. М.: «Дом Бурганова». – 2009. – № 2. – С. 170–181.

2. *Книга о Владимире Фаворском* / вступ. статья М. Алпатова. М.: Прогресс, 1967. – С. 271–274.

3. *Никита Фаворский*. Каталог выставки ГМИИ / авт. вст. ст. Г. В. Ельшевская. М.: ВРИБ «Союзрекламкультура», 1991. – 47 с.
4. *ОР ГРМ. Ф. 209* (Фонд В. А. Власова). Оп. 1. Ед. хр. 11. 1945. – 39 л.
5. *ОР ГРМ. Ф. 145* (Фонд Петра Евгеньевича Корнилова). Оп. 2. Ед. хр. 935. Письма Павлинова П.Я.– П.Е.Корнилову. 19.04.1934–04.01.1966. – 65 л.
6. *ОР ГРМ. Ф. 145* (Фонд Петра Евгеньевича Корнилова). Оп. 2. Ед. хр. 1405. Письма Усынина Д. В. – П. Е. Корнилову. 28.06.1940–11.06.1941. – 12 л.
7. *ОР ГРМ. Ф. 145* (Фонд П. Е. Корнилова). Оп. 2. Ед. хр. 1015. Письма Чураковой Марии Степановны – П. Е. Корнилову. 18.09.1963–25.01.1975. – 41 л.
8. *Фаворский, В. А.* О рисунке. О композиции / В. А. Фаворский. Фрунзе: Изд-во «Кыргызстан», 1966. – С. 4.
9. *Фаворский, В. А.* Реализм в детском рисунке / В. А. Фаворский // Литературно-теоретическое наследие. М.: Сов. художник, 1988. – С. 459–463.

ДК 76.01:769.2"1920/1930"Favorskij

В. А. Андреева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Деятельность художника книги и педагога В. А. Фаворского. 1920–1930 гг.

В рассматриваемый период в России, а потом и в СССР многое рождалось в искусстве впервые, в том числе в области прикладной графики и дизайна книги. Началось формирование издательств из новых кадров. Создавалась почва для совершенствования средств набора, печати, отделки книг. Поднялись требования к книжному искусству. Творческий путь и опыт В. А. Фаворского оказали громадное влияние на многих художников.

Ключевые слова: мастер книги, ксилография, советское издательское дело

Vera A. Andreeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The activities of the book artist and teacher V. A. Favorsky. 1920–1930

During the period under review in Russia, and then in the USSR, much was born in art for the first time, including in the field of applied graphics and book design. The formation of publishers from new personnel began. The ground was created for improving the means of recruiting, printing, and decorating books. The demands for book art have risen. The creative path and experience of V. A. Favorsky had a huge influence on many artists.

Keywords: master of the book, woodcut, Soviet publishing

Авторитетный историк книги Е. Л. Немировский отмечал, что «жизнь Владимира Андреевича Фаворского – это цепь взлетов и падений. Не в его творчестве, нет, – оно всегда шло по восходящей прямой, – а в отношении к нему власть предержавших. Его превозносили и уничтожали, награждали и низвергали. В зрелые годы бородатый старец с внешностью патриарха относился к этому философски. Да он и был философом. Глубокие и неординарные мысли щедро разбросаны по его литературно-теоретическому наследию...» [1, с. 900]. Большая часть теоретических работ была собрана и выпущена в свет после смерти мастера [2].

Влияние исторического наследия на развитие преподавания истории и теории изобразительного искусства и дизайна, искусства книги до сих пор остается одной из востребованных научных тем, так как современные специалисты книжного оформления активно вводят в процесс проектирования творчески переосмысленное художественное наследие. Статья посвящается периоду деятельности В. А. Фаворского, тесно связанному с развитием советского издательского дела.

В рассматриваемый период в России, а потом и в СССР, многое рождалось в искусстве впервые, в том числе в области прикладной графики и дизайна книги. Идеи времени, выраженные языком художественной формы, должны были проникать в многотысячную аудиторию.

Еще одним феноменом первой четверти XX в. стало возрождение гравюры на дереве. В Советской России это было отчасти связано с экономическими причинами. В годы войны и разрухи прекратился ввоз в страну полиграфических материалов, это, в свою очередь, сделало недоступным фотомеханическое репродуцирование.

Сначала гравюра была чисто репродукционной, а затем ксилографию использовали для воспроизведения буквиц, заставок и концовок. Следующим этапом было создание оригинальных композиций, признанных быть иллюстрациями.

«Такая гравюра определила собой целое направление в книжном искусстве и сформировала характерную художественную разновидность книги... входила в книгу не только как органическая часть, но и как целенаправленная организующая сила... И вся книга, даже небольшая, в бумажной скромной обложке, типичной для этого скудного времени, казалась от этого весомой, плотной и цельной. Цельность же была одной из руководящих идей крупнейшего в этом кругу мастера книжной гравюры и книги, теоретика и педагога В. А. Фаворского» [3, с. 14].

После Великой Октябрьской социалистической революции в нашей стране последовательно проводилась централизация издательского дела. С образованием Государственного издательства (Госиздат, или ГИЗ (1919)) регулирование и контроль всей издательской деятельности в республике стало одной из важнейших его задач.

В дальнейшем началось формирование издательств из новых кадров. Создавалась почва для совершенствования средств набора, печати, отделки книг. Повышались требования к книжному искусству.

В первые послереволюционные годы Фаворский сотрудничает с журналами, а затем воюет в сражениях гражданской войны. «Вернувшись с фронта,

– вспоминает Фаворский, – я перешел почти целиком на гравюру. Это объясняется ... большим художественным подъемом в книжном деле с первых лет революции...» [2, с. 43].

В развитии советского издательского дела большую роль сыграла первая высшая школа книжного искусства – полиграфический факультет Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) – ВХУТЕИИ.

В 1921 г. Фаворский стал профессором ВХУТЕМАСа, а два года спустя и ректором. Здесь он воспитал плеяду художников, многие из которых впоследствии работали с книгой.

В апреле 1921 г. студенты и преподаватели выпустили альбом «Революционная Москва Третьему конгрессу Коммунистического Интернационала». В. А. Фаворский исполнил гравюру «Кремль. Свердловский зал». В том же году Фаворский оформил новый журнал «Печать и революция».

Во ВХУТЕМАСе – ВХУТЕИИе учились Кукрыниксы, А. А. Дейнека, А. Д. Гончаров, С. Б. Телингатер, Б. А. Дехтерев, А. М. Каневский и другие художники, поднявшие эстетический уровень книги.

Малоисследованным является художественный аспект оформления книги студентами ВХУТЕМАСа в таком сегменте, как учебная книга, как установлено в диссертационном исследовании автором этой статьи [4].

Оформлению учебной книги уделялось внимание на государственном уровне. Постановлением Совнаркома о порядке издания учебников (от 16.08.1921 г.) [5] Госиздату предоставлялось исключительное право на издание и переиздание учебников, учебных руководств и пособий.

Комиссией Наркомпроса по пересмотру школьных учебников (1923 г.) было выявлено: «... что 31 % учебников полностью непригодны, не менее 20 % – требуют существенной переработки, 44 % – могут быть допущены при условии частичной переработки и лишь 5 % можно использовать без каких-либо условий» [6, с. 23].

Государственный ученый совет (ГУС), созданный в конце 1921 г., или его уполномоченные на местах обязаны были выдавать разрешения на издание того или иного учебника или отклонять его в течение 14 дней со дня подачи рукописи. На титульных листах разрешенных к изданию учебных книг ставился гриф «Допущено ГУСом...» [7].

Принимались меры, направленные на значительное удешевление книги. Установка на максимальное удешевление учебных изданий, естественно, влекла за собой повышение емкости печатного листа (как и в других изданиях). Но набор пониженными кеглями и использование шрифтов узкого начертания, которыми набиралось большинство учебников для начальной школы, сказывалось на удобочитаемости этих изданий (такое начертание имеют латинская гарнитура или обыкновенная).

Понижение себестоимости учебных изданий шло и за счет уменьшения количества рисунков или использования готовых разностилевых иллюстраций из архивов издательств.

Удешевление учебных изданий проводилось также за счет уменьшения количества печатных листов, поэтому дополнительные тексты, такие как обращения к ученикам, к их родителям и учителям (методические записки) печатались на двух и трех страницах обложки очень низким кеглем 6 или 8 или заменялись послесловиями, помещенными в конце книги, если позволял рекомендуемый объем книги.

Оглавления рекомендовалось также ставить в конец книги, а «Положением о внешнем оформлении учебной книги» (утвержденным ГУСом, 1928) оглавление в букваре было исключено совсем. «Дитя может получить отвлечение ко всей книге, если она открывается оглавлением», – писалось в этом Положении. Иногда издательство отказывалось даже от титульного листа. В массовой серии «Для «малограмотных» (Госиздат) титул заменялся заголовком-шапкой на первой полосе.

В это время для учебных изданий использовалась разносортная бумага серовато-желтоватого оттенка, что также значительно понижало удобочитаемость и не способствовало гигиене зрения младших школьников. Удешевление учебных изданий шло и за счет сокращения переплетно-брошюровочных процессов. Учебники поступали ученикам в неразрезанном виде.

Можно сказать, что на фоне поисков новых методов оформления учебных изданий, выделяется с художественной точки зрения учебное издание А. Малютиной, М. Теряевой, Н. Эйгес «Смена. Пособие по грамоте», выпущенное «Государственным издательством» в 1926 г. (ред. К. Свердлова. Формат издания 175 x 270 мм. Брошюра в 2-красочной литографской обложке).

Продуманный макет оформления явился результатом коллективного творчества группы художников московского ВХУТЕМАСа под руководством В. А. Фаворского, привлеченных к этой интересной работе. Книга была напечатана в виде брошюры с двухкрасочной обложкой.

Все развороты с рисунками, текстами и организующими плоскость тонкими линейками и рамками были выстроены в едином конструктивном пространстве. Интересной особенностью являлось и соединение букварных материалов с материалами для обучения счету в виде упрощенных повторяющихся рисунков. В графическом плане такую подачу материала можно охарактеризовать как определенный тип пиктографических сообщений. Пластический язык литографической обложки с улыбающимися октябрятами, обращенными к сверстникам, точен и лаконичен.

«Около ста молодых художников-полиграфистов, выпущенных с 1920 по 1930 гг., прошедших обучение у таких мастеров графики, как В. А. Фаворский, Н. Н. Куприянов, П.Я. Павлинов... принесли в издательства новую методику оформления книг» [8, с.27].

Что касается художественного мастерства В. А. Фаворского, то рубежным и значимым для художника стало издание библейской «Книги Руфь», выпущенной издательством Сабашниковых в 1925 г.

«В. А. Фаворский отказывается от привычных современному художнику принципов прямой перспективы, помещая величавые, размеренной поступью

движущие фигуры ее героев как бы в центре некоего земного круга, заключающего их в свое плоскостное, во все стороны расходящееся пространство... Символические знаки-образы..., несущие ее внебытовые вселенские смыслы, включены в композицию» [3, с.17].

Немаловажно отметить комплексное решение книги: обложка, титул, иллюстрации и орнаментальное убранство – что для Фаворского, мастера книги, было принципиальным.

Затем был пушкинский «Домик в Коломне», выпущенный в свет в 1929 г. в издании Русского общества друзей книги. Работа эта делалась еще в 1922 г. для берлинского издательства «Нева». Данному изданию также характерен целостный подход в оформлении книги.

Нужно отметить, что в 1920-х гг. шрифтовая культура тесно связана с гравюрой на дереве. В. А. Фаворский искал свойственные гравюре плотность и пластичность шрифта. Добивался динамической цельности надписи, используя буквы разной величины, насыщенности и рисунка. Некоторые критики того времени отмечали убеждающую логику и типографскую гармонию таких композиций.

Принципам единства изобразительно-шрифтовой композиции В. А. Фаворский уделяет большое внимание, изучая их и применяя в своих работах. В обложках и титульных листах художник достигает единства рисунка, подчиняя его движению строчкам текста, включая рисунок в их ритм. Фаворский называл плоскость, на которой знаки и изображения, объединены общим движением, «двигательной» поверхностью.

В начале 1930-х гг. в деятельности издательств произошли большие изменения, связанные с постановлениями ЦК ВКП(б) [9]. Обращалось внимание на необходимость лучшего подбора редакторских кадров, их квалификацию. Все острее ставились проблемы связи художника с жизнью, правдивости и оптимистичности в ее отражении, задачи социалистического строительства.

В 1930 г. был создан Московский полиграфический институт (МПИ). На отделении книги преподавал В. А. Фаворский.

В эти годы в МПИ обучались А. В. Ермаков, Ф. Д. Константинов, Г. А. Кравцов, Е. И. Коган, И. В. Царевич и другие замечательные художники книги и редакторы различных издательств [8, с.41].

Выпускница полиграфического факультета ВХУТЕИНа, ученица В. А. Фаворского, П. Ф. Фрейберг была назначена заведующим первой художественной редакцией Партиздат, которая начала функционировать в 1932 г. Художественная политика новой редакции заключалась в создании массовой книги с подчеркнутой идейной направленностью и, как правило, с ведущим конструктивным началом.

«...В 1930-х гг. Владимир Андреевич вроде бы на время покидает Книгу, а точнее – не столь активно работает в ней; время было такое. В эту пору он открывает новые стороны своего многогранного таланта, пишет фрески, работает в театре, расписывает фаянсовую посуду, осваивает технику карандашного портрета. Но никогда не забывает о деле, которое считал для себя основным...» [1, с. 902].

Из школы этого мастера Книги вышли работавшие, преимущественно, в технике ксилографии Андрей Дмитриевич Гончаров и Михаил Иванович Поляков.

Литература

1. *Немировский, Е.* Большая книга о книге: справочно-энциклопедическое издание / Е. Немировский. М.: Время, 2010. – 1088 с.
2. *Фаворский, В. А.* Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский; подготовка текста, науч. аппарат Д. Д. Чебановой. М.: Сов. художник, 1988. – 588 с.
3. *Герчук, Ю. Я.* Советская книжная графика / Ю. Я. Герчук. М.: Знание, 1986. – 127 с.: ил.
4. *Андреева В. А.* Дизайн азбук и букварей в России (художественно-техническое оформление азбук и букварей: история и современная практика): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 / В. А. Андреева; науч. рук. Э. М. Глинтеник. СПб.: СПГУТД, 2006. – 23 с.
5. *Динерштейн, Е.А.* Издательское дело в первые годы Советской власти (1917–1922): сб. док. и материалов / Е.А. Динерштейн, Т.П. Яворская. М.: Книга, 1972. – 240 с.
6. *Болезни нашего печатного дела: по данным обследований ЦКК [РКП(б)] и НКРКИ: Крестьянская лит. Учебники. Типографское дело. Бумажное дело / предисл. А. Трояновского. – М.: НКРКИ, 1924. – 114 с.*
7. *Положение о Главном Управлении по делам литературы и издательства (Главлит) // Собр. узаконений и распоряжений Рабоче-крестьян. правительства РСФСР. – 1922. – № 40. – Ст. 461; 167.*
8. *Рукопись – художественный редактор – книга: опыт худож. редактирования изд.: сб. ст. / сост. Е. Б. Адамов. М.: Книга, 1985. – 295 с.: ил.*
9. *Клеветский, М. М.* Одна из первоочередных задач советского книговедения // Книга: исслед. и материалы / Всесоюз. кн. палата. М., 1962. – Сб. 7. – С. 331–342.

УДК 76.01:76.021:769.2 Favorskij

Ю. И. Арутюнян

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Книга как комплекс:

проблема движения в теоретическом наследии В. А. Фаворского

В теоретическом наследии В. А. Фаворского вопросы о пространственно-временных характеристиках комплексного искусства книги излагаются в ряде отдельных текстов: в развернутом учении о композиции, в отдельных работах о средствах выразительности, в сочинении о детской книге, в заметках о собственных произведениях. Автор вводит концепцию пространственно-временного континуума, указывая на дискретность структуры, рассматривает диалог поверхности и глубины, выделяет аспект движения как ключевой при оформлении книги. Для В. А. Фаворского соотношение вербального и визуального, пространственного и временного, поверхностного и глубинного выражает суть искусства книги.

Ключевые слова: графика, оформление книги, книжная иллюстрация, пространство в искусстве, хронотоп, проблема времени, движение в искусстве книги

Julia I. Arutyunyan

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State Institute of Culture

**Book as a complex:
the problem of movement in the theoretical heritage of V. A. Favorsky**

In the theoretical heritage of V. A. Favorsky, questions about the spatio-temporal characteristics of the complex art of the book are presented in a number of separate texts – in a detailed study of composition, in separate works on the means of expression, in an essay on a children's book, in notes on their own works. The author introduces the concept of the space-time continuum, pointing out the discreteness of the structure, considers the dialogue of surface and depth, and highlights the aspect of movement as a key aspect in the design of the book. For V. A. Favorsky ratio of verbal and visual, spatial and temporal, surface and deep express the essence of the book's art.

Keywords: graphics, book design, book illustration, space in art, chronotope, problem of time, movement in art of the book

1920-е годы – эпоха художественных манифестов, время активных творческих поисков и попыток научной интерпретации искусства как явления общественной жизни. Теоретические воззрения художников приобретают характер целостной программы организации процесса создания и прогнозирования особенностей рецепции произведений. Изучается психология восприятия, исследуются принципы воздействия художественных образов, привлекает принцип созидания и практического освоения новых приемов в искусстве. Формируется ряд институций, рассматривающих искусство как объект научного анализа и систематизации на основе практического опыта и особенностей материала. Деятельность сформированной в 1921 г. ГАХН оказала бесспорное воздействие на научные подходы к теории искусства, отразившиеся в деятельности московских ученых и педагогов. Вывести законы развития и восприятия искусства, сформировать корпус научной терминологии, выделить ключевые направления анализа – лишь некоторые аспекты деятельности исследовательского центра.

Искусство книги неотделимо от «производственного» восприятия этого «инструмента для чтения», типичного для 1920-х гг., необходимо отметить, что данная характеристика носила сугубо положительный характер, вписываясь в сформировавшуюся концепцию искусства эпохи. Иронично описывая конфликт художественно-творческих концепций в стенах ВХУТЕМАС, автор «ЛЕФ» выделяет среди графиков «чистовиков», «конструктивистов-производственников» и «прикладников», к последним он относит и В. А. Фаворского, определяя его как «производственного мистика», склонного к отвлеченному теоретизированию в рамках педагогической деятельности [8, с. 20]. К этому времени, действительно, относятся формирование теории композиции [11, с.

71, 199], внимание художника к проблемам изобразительных поверхностей, пространственности и конструкции, анализ диалога цвета и формы [11, с. 206]. Идеи целостной системы организации книги волнуют автора, прежде всего, в связи с соотношением шрифта и иллюстративного ряда [11, с. 256–266] (1923). Проблема привлекла внимание В. А. Фаворского при работе над буквицами к «Суждениям господина Жерома Куаньяра» А. Франса (1918), где сама структура изображения стилистически связана с художественным наследием прошлого, над титульными листами и заставками к «Озорным сказкам» О. Балзака (1920), «Мнимости в геометрии» П. А. Флоренского (1922), журналам (ил. 1). Автор выявляет динамически пространственные свойства букв, особенности рецепции шрифта на плоскости, принцип композиционной структуры текста в его отношении к визуальному ряду. Буква становится для автора не только частью компоновки листа, участвуя в пространственной схеме, шрифт создает сложную схему движения, динамическая основа которого уводит от плоскостного решения к пространственной конструкции. Гравированный шрифт В. А. Фаворского 1920-х гг. экспрессивен и динамичен, он вступает в сложный многоуровневый диалог с изобразительным рядом книги, с иллюстрациями и декоративными элементами листа [10, с. 9].

Вопросы движения в системе композиционных структур книжного оформления становятся основой размышлений автора о феноменологии иллюстрированного издания, о специфике визуальной составляющей книги в динамическом единстве содержания, декоративного и технического решения. В. А. Фаворский видит именно в динамической системе основу изменчивой формы, соотношений плоскостного с глубинным, «большинство форм, с которыми мы встречаемся в природе, будут выражать какое-либо движение» [10, с. 88]. Система бинарных оппозиций в теоретическом наследии В.А. Фаворского выстраивает динамическое тождество структурных элементов визуальности, диалогическое начало порождает внутреннюю динамику рассматриваемых явлений, которые составляет противоречивое единство форм и приемов: поверхностное и глубинное, плоскостное и объемное, замкнутое и открытое. Опираясь на «основные понятия» Г. Вельфлина, автор выстраивает анализ средств выразительности и методологические рекомендации в соответствии со специфическими принципами формообразования графических искусств.

Эпоха 1920-х годов – период сложения и активного развития теоретических основ и языка отечественного искусствознания, и деятельность В. А. Фаворского отражает специфику научных поисков, стремление к установлению объективных законов творчества, основанных на практическом опыте, системе визуальной рецепции и закономерностях актуальных художественных практик. В этот период активизируется дискуссия о специфике видов искусств, о своеобразии выразительных средств графики, находящейся на грани уникальности и тиража, линейной лаконичности и колористической структуры. П. А. Флоренский в лекциях определял графику как выраженность жеста через движение, динамику внутренней выразительности, формообразование, построенное на активном воздействии, «выплескивании» себя миру [13, с. 72]. В из-

дании Н. Э. Радлова выявляется смысловая сторона: отвлеченность, субъективность и условность трактуются как характерные черты графики [7, с. 5–6]. Б. Р. Виппер акцентирует внимание на типичных для графики решениях соотношения фона и изображения, плоскости и пространства [2, с. 9]. Попытка сравнительного анализа определений, предпринятая известным исследователем рисунка и гравюры А. А. Сидоровым, выявила противоречивый и диалогичный в основе своей корпус трактовок понятия [9, с. 7–13], действительно, ни подход к использованию цвета, ни соотношение плоскости и фона, ни принцип выявления формы, ни масштаб не могут играть ключевой роли в интерпретации понятия. Ведущий исследователь искусства книги Ю. Я. Герчук предлагает принципиально отказаться от строгих дефиниций и попыток «размежевания» [3, с. 448–449], учитывая вариативность искусств и их динамичное развитие. Во вводной статье издания «Мастера современной гравюры и графики: сборник материалов» В. Полонского (1928) обосновывается разграничение гравюры (станковое искусство) и графики (прикладные виды) [6, с. XIV]. В. А. Фаворского привлекает не столько теоретический аспект анализа графики как особой системы выразительных средств, сколько специфика языка искусства и методы достижения образности через определенные приемы. «Графическое искусство, ограниченное по большей части в своих средствах черным и белым, ставя их в различные отношения друг к другу, – добывается при помощи формы пятен, разных качеств от черного и белого» [10, с. 85].

Для В. А. Фаворского синтетическое в своей основе искусство книги выстраивает пространственное изображение временного в своей основе литературного повествования, движение играет ведущую роль в формировании целостной концепции оформления. Динамика сменяющихся друг друга визуальных акцентов, изображений, декоративных элементов противопоставляется статике, фиксирующей внимание на отдельном листе. Движение от титула к концовке, смещение смысловых акцентов на странице, сконцентрированное и разреженное построение композиций, сосредоточение на конкретной детали, выявление центра и периферии – в целом распределение визуальных доминант выстраивает единый вектор перемещения в пространстве книги. «Искусство оформления книги – это высокое искусство. Прежде всего это синтез искусств, объединяющий объемные моменты, почти скульптуру, с изобразительными: шрифтом и иллюстрацией. В малом масштабе это тот же синтез, к которому стремится и архитектура, объединяясь со скульптурой и живописью» [10, с. 93]. Необходимо добавить, что именно это понимание книги как целостности средств выражения вызывает осуждение времен преследований «формализма»: «Работая над композицией каждой гравюры, Фаворский не мыслит ее как художественное произведение, живущее самостоятельной жизнью. Оно, вынесенное на лист, участвует в его оформлении как шрифт, как любой книжный знак» [2, с. 94]. Ю. Я. Герчук в этой связи справедливо отмечает непонимание и расхождение позиций и отсутствие «общего языка» с художником [4, с. 174].

Движение в книге – это ритм: чередование страниц, шрифта, текста, букв, заставок и концовок, иллюстраций – остановки столь же важны, как и

направленная динамика. Книга – это время, заключенное между корками переплета, время читающего, время писателя и время действия; пространственно-временной континуум литературного произведения порождается синтезом архитектоники композиционной структуры, пластическими особенностями макета, графическими и живописными приемами трактовки. Книга – синтез внешней и внутренней формы, предмет на полке и мир повествования, «техническое приспособление для чтения» и «пространственное изображение литературного произведения» [10, с. 96].

Активный научный интерес к графике в 1920-е гг., подмеченный современниками [1, с. 13–14; 9, с. IX], обусловлен как политическими закономерностями обращения к массовому и доступному виду искусства, так и расцветом, расширением ее тематического и образного репертуара, увеличением средств «художественно-смысловой выразительности» [14, с. 403–435]. Техническая и производственная составляющая книги воспринимается как возможность широкого распространения, расширение аудитории, увеличения коммуникативных функций, тиражируемость рассматривается как бесспорная ценность. В. А. Фаворский отмечает две тенденции – «украшательство» и «инженеризм», в равной мере нарушающие синтетический характер искусства книги. Первое предполагает «чистое иллюстрирование» без осознания конструктивных основ книги как целостности, второе – приоритет функциональной составляющей, ориентированность на техническое исполнение вне изобразительности, применение фотографии [10, с. 95]. Обе тенденции выхолащивают книжное искусство, акцентируя прикладной характер изображений, способствуя потере синтетических основ диалога вербальной и визуальной составляющих, которые лишь в единстве формируют целостный образ произведения. Технические и художественные элементы в своем синтезе «идеологичны и изобразительны» [10, с. 95], книга – пример сложного взаимодействия искусства и производства, литературы и графики, архитектоники и пластики, тактильности и визуальности, пространственных и временных аспектов.

Научное обоснование методов обучения и принципов анализа графических искусств ставит перед исследователями 2-й четверти XX в. вопрос о классификации: в основе типологии графики могли быть положены технические характеристики, закономерности создания и рецепции произведения, возможности тиражирования и методы распространения, особенности материалов и технологий, степень участия художника и характер процессов создания графики, специфика хранения и публикации. В 1920-е гг. особое внимание уделяется производственной стороне вопроса, тиражируемости и доступности печатной графики, ее социальной функции и принципам восприятия [7]. Традиционными критериями классификации являются характер формообразования и выразительные средства, вопросы техники, материалов и инструментов, метод воспроизведения изображений. Шрифт может играть определенную роль в систематизации материала: принципы использования текстов в изображениях, характер соотношения визуальной и вербальной составляющих, композиционные структуры и информативно-повествовательные аспекты, отношение зри-

тельного нарратива к повествованию. В своих размышлениях об искусстве гра-
 вюры В. А. Фаворский проводит параллель между скульптурой и графикой, от-
 мечая пластические качества доски и значение объемно-пространственных ха-
 рактеристик для ее выразительного языка [10, с. 145]. Автор акцентирует не
 разграничения, но целостность явлений [11, с. 288–291], особенно, если вопрос
 касается синтетического искусства книги, комплексный характер которого яв-
 ляется важнейшей составляющей теоретических воззрений художника.

В описании выразительных средств детской книги В. А. Фаворский ак-
 центрирует внимание на изображении движения, при анализе соотношения фи-
 гуры и пространства автор выделяет динамический элемент трактовки формы,
 порождающий идею игрового интерактивного восприятия [11, с. 274]. Иссле-
 дователи отметили особое внимание художника к обучающим книгам [12, с.
 6], его стремление в детской книжной иллюстрации к синтезу поэтического и
 жизненного [8, с. 142–143]. В. А. Фаворский отмечает удачное использование
 профильных изображений, способствующих выражению действия, перемеще-
 ния в пространстве, то есть выявлению динамики героя, общей структуре дви-
 жения в книге [11, с. 275] (ил. 2).



Ил. 1. В. А. Фаворский.
 Обложка журнала «Мáковец»
 № 3. 1923. Ксилография

Ил. 2. В. А. Фаворский.
 Титульный разворот книги Л. Н. Толстого
 «Рассказы о животных». 1929 г. Ксилография

Искусство книги в теоретическом наследии В. А. Фаворского – комплекс
 технических подходов и художественных приемов, создающих единое целост-
 ное впечатление. Пространственно-временной континуум вводит читателя-
 зрителя в сложную систему взаимодействующих явлений: протяженность по-
 вествования коррелирует с длительностью восприятия, визуальное поле narra-
 тива формирует схему движения внутри текста, изобразительная составляю-
 щая «канализирует» рецепцию, акцентируя внимание на маркерах динамики.
 Книга – синтез искусств, взаимодействующих в едином пространстве, она ар-
 хитектонична в своей конструкции, скульптурна в массе и пластике, живо-
 писна в образности и изобразительности, графична в шрифтах и иллюстрациях.
 Книга – диалог вербального и визуального, литературная основа и художе-

ственное решение формируют целостное впечатление, раскрывая смысл повествования во взаимодействии слова и графического решения. Искусство книги подчинено единой ритмической схеме, раскрывающей динамику содержания; чередование столбцов текста, страниц, буквиц, заголовков, элементов художественного оформления, заставок и концовок, иллюстраций разного формата выстраивают метрически организованное движение.

Динамика – основа искусства книги, она присуща шрифтам в их разнообразии и композиционной вариативности, она проявляется в распределении текста и изображений, в общем композиционном строе, в особенностях макета. Движение присуще иллюстративным рядам – местоположение фигуры, ее жестикация и поворот сообщают динамическое начало визуальным составляющим книги. Контрасты и противопоставления акцентируют движение в рамках листа, разворота, раздела, издания в целом; поверхностное и глубинное, плоскостное и пространственное, статичное и динамичное, линейное и объемное начала выстраивают композицию.

По справедливому замечанию Ю. Я. Герчука, теория книжного искусства Флоренского – обобщение и концептуализация опыта художника-графика и преподавателя. Структура и визуальное пространство книги, построенные в соответствии с идеями синтеза и внутренней динамики, формируют, в зависимости от субъекта, систему взаимодействия – рецепции, диалога, погружения, интерактивного вовлечения, игры. Теоретическое наследие В. А. Флоренского ориентировано на постижение основ образного языка визуальных искусств, поднимая вопросы предметно-пространственной среды, соотношения объемов и форм, ритма черных и белых пятен, автор предвосхищает концептуальные размышления о формообразовании 2-й половины XX века. Идеи целостности книги, принцип макетирования сложного в своем решении издания, подчиненного концепции единого движения, художественное осмысление диалога вербального и визуального в рамках единого пространства сохраняют свою актуальность, воплощая идеал развития искусства книги и в XXI веке.

Литература

1. *Анисимов, В. И.* Графические искусства и репродукция: с 12 прилож. / В. И. Анисимов. М.; Петроград: Гос. изд-во, 1923. – 176 с.
2. *Виппер, Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – 2-е изд., испр. и доп. М.: Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.
3. *Герчук, Ю. Я.* К определению понятия «Графическое искусство» / Ю. Я. Герчук // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2007. – № 18. – С. 446–451.
4. *Герчук, Ю. Я.* Фаворский / Ю. Я. Герчук. М.: РИП-холдинг, 2018. – 271 с.
5. *Кауфман, Р.* Творчество В. А. Фаворского / Р. Кауфман, Ф. Мальцева // Искусство. – 1937. – № 1. – С. 86–112.
6. *Мастера современной гравюры и графики:* сб. материалов / ред. и предисл. В.Полонского; статьи В.Адарюкова, М.Бабенчикова, [и др.]; папка: Н.И.Пискарёв. М.-Л.: Госиздат; М.: 1-я Образцовая тип-фия Гиза, 1928. – 434 с.
7. *Радлов, Н. Э.* Графика / Н. Э. Радлов. – Л.: Благо, 1926. – 26 с.

8. Розанова, Н. Н. Московская книжная ксилография 1920–30-х годов / Н. Н. Розанова. М.: Книга, 1982. – 288 с.

9. Сидоров, А. А. Русская графика начала XX века: очерки истории и теории / А. А. Сидоров. М.: Искусство, 1969. – 249 с.

10. Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский. М.: Книга, 1986. – 212 с.

11. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие: теория композиции. Теория графики. О своей работе над книгой. О монументальном искусстве. Об оформлении спектакля / В. А. Фаворский. М.: Сов. художник, 1988. – 588 с.

12. Фаворский, В. А. Избранные произведения / В. А. Фаворский; ред. Б. З. Ящина. М.: Сов. художник, 1961. – 70 с.

13. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произв. / П.А.Флоренский. М.: Прогресс, 1993. – 324 с.

14. Фомин, Д. В. Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов / Д. В. Фомин. М.: Пашков дом, 2015. – 799 с.

УДК 76.03/.09:769.2Favorskij

Е. С. Корвацкая

Санкт-Петербург, Россия

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена

В. А. Фаворский и детская книга

Наследие В.А. Фаворского в детской книге представлено несколькими теоретическими исследованиями, книжными ансамблями и отдельными иллюстрациями к произведениям художественной литературы отечественных и зарубежных авторов, также к историко-публицистическим текстам для детей. Отношение художника к иллюстрации в детской книге дополнено высказываниями В.А. Фаворского о специфике детского рисунка. Впервые рассматривается книжная графика художника с точки зрения особенностей читательского адресата издания, обращено внимание на взаимосвязь между образными и стилистическими решениями художника и графическими техниками.

Ключевые слова: детская книга, В.А.Фаворский, иллюстрация, ксилография

Elena S. Korvatskaya

Saint Petersburg, Russia

The Herzen State Pedagogical University of Russia

V. A. Favorsky and the children's book

The legacy of V. A. Favorsky in the children's book is represented by several theoretical studies, book ensembles and individual illustrations to works of fiction by

domestic and foreign authors, to historical and journalistic texts for children. The artist's attitude to the illustration in the children's book is supplemented by V. A. Favorsky's statements about the specifics of children's drawing. For the first time, the artist's book graphics are considered from the point of view of the features of the reader's addressee of the publication, attention is paid to the relationship between the artist's figurative and stylistic solutions and graphic techniques.

Keywords: children's book, V. A. Favorsky, illustration, woodcut

Литературно-теоретические труды и деятельность В. А. Фаворского в книге определили ключевые направления развития отечественного книжного искусства 2-й половины XX в. обстоятельно изучена творческая биография художника, опубликованы воспоминания о нем, составлены каталоги и подробно описаны оригинальные работы и печатные издания мэтра книжного искусства, графика, монументалиста и теоретика. Исследователи не рассматривали печатную графику В. А. Фаворского в связи с проблемами восприятия его произведений читателями разных возрастов. Следует выяснить вклад В. А. Фаворского в развитие детской книги.

21 ноября 1957 г. художнику была выдана почетная грамота от Министерства просвещения и Республиканского комитета профсоюза работников просвещения, высшей школы и научных учреждений РСФСР «за создание книг для детей» [26]. Рассмотрение художественного наследия В. А. Фаворского в детской книге¹ позволит дать характеристику творческого видения художника с учетом специфики литературного произведения и возрастных особенностей восприятия книги читательской аудиторией.

Подробный библиографический и библиографический аппарат, составленный А. М. Михеевым [2;11;13;14], Ю. А. Молоком [7], в юбилейном издании под редакцией Л. И. Черткова [8] позволяет комплексно изучить детскую книгу в наследии В. А. Фаворского.

В своих сочинениях, посвященных теории книжного искусства и эстампа, В. А. Фаворский обращался к проблематике художественного оформления книги для ребенка: «... Детская книга должна быть качественной в материале, должна быть праздничной и иметь право быть роскошной» [29, с. 272]. В теоретическом сочинении «Кое-что о формальной стороне детской книги» [29, с. 269–276] он дал оценку главным составляющим детской книги. Шрифт, фактура и орнамент наравне с иллюстрацией участвуют в формировании облика издания для ребенка. Во вступительной статье к альбому «Рисунки наших детей» (1962) [20] В. А. Фаворский указывал на изменения в восприятии зрительной картины мира за время взросления читателя. Также он определял два типа книги: двигательную (характерно для ребенка: внимание к деталям и значению предметов; при чтении больше остановок) и зрительную (хорошая скорость чтения, визуальное восприятие пространства) [29, с. 272]. Художнику необходимо выстраивать свою работу над иллюстрацией, учитывая данные особенности.

¹ Под определением «детская книга» будем понимать детскую литературу, адаптированные тексты для детского чтения, издания с указанием возрастных рекомендаций.

Работа В. А. Фаворского в детской книге не была системной. Произведения художника не встретишь в привычных для современного читателя цветных иллюстрированных изданиях для детей, хотя одна из первых работ В. А. Фаворского для детской аудитории – это большие в 4 краски иллюстрации к произведению С. Я. Маршака «Семь чудес» (1929), созданные для книжки-картинки издательства «Молодая гвардия». Предварительные рисунки для постраничных иллюстраций были выполнены в технике акварели, для обложки – в технике карандашного рисунка (1928, собрание семьи художника). Затем они были переведены на грушевые доски в технике обрешной ксилографии [8; № 98 от 1929 г.].

Художник создал семь разворотов по две иллюстрации, выполнил пробные оттиски с нескольких досок. На их основе только в 1970 г. были напечатаны отдельные листы тиражом 500 нумерованных экземпляров [30], а иллюстрации стали известны широкому кругу читателей. Впервые работы В. А. Фаворского в структуре книги изданы в коллекционном издании «27 чудес. Коллекция репринтов детских книг» (2008) [1].

В иллюстрациях к загадкам С. Я. Маршака В. А. Фаворский взял за основу предмет, загаданный писателем, и организовал каждый разворот книги, рассматривая «движение» или проживание вещи. Художник изучает функциональную сущность предметов в жизни человека: путешествие письма от отправителя до адресата, машинистки работают за печатными машинками, трамваи едут в городской среде. В статье «Реализм в детском рисунке» [29, с. 459–463] художник отмечал первичность предметного и функционального восприятия действительности ребенком, когда значение и движение формы важнее, чем пластическая характеристика объекта.

На иллюстрации к «пятому чуду» вокруг главного героя – самовара (как сакрального и объединяющегося объекта) – В. А. Фаворский изобразил себя со своей семьей: жена, Мария Фаворская (Дервиз) (1887–1959), сыновья Никита (Никита Владимирович Фаворский (1915–1941)) и Иван (Иван Владимирович Фаворский (1924–1945)), годовалая дочь Маша (Мария Владимировна Фаворская-Шаховская (р. 1928)). Наливает чай из самовара – мать художника Ольга Владимировна Шервуд.

Ксилографии И.В. Фаворского к «Семи чудесам» являются единственными многоцветными гравюрами художника. Процесс печати подобных эстампов очень сложен. На страницах книг в оформлении В. А. Фаворского цвет существует как исключение. Художник вводил второй дополнительный цвет как формообразующий элемент книжного пространства для плашек, фоновых заливок отдельными пятнами («Молодые годы В. Г. Короленко» Н. Д. Шаховской (1931) [31]², «Рассказы о животных» Л. Н. Толстого (1932) [23]).

В издании биографической прозы для среднего и старшего возраста (Н. Д. Шаховской «Молодые годы В. Г. Короленко») В. А. Фаворский исполнил портреты В. Г. Короленко в разном возрасте для обложки (в два цвета) и

² Оригиналы рисунка для обложки: «Короленко в юности» и «Короленко в зрелые годы (б., акв., синяя тушь, 1930, собрание семьи художника).

титульного листа. Многочисленные сюжетные заставки и несколько пограничных иллюстраций, скомпонованные в четкие границы рисунка, повествуют о событиях из жизни писателя. Иллюстрации выполнены в технике подгравированного цинка [27]. Преимущество данной техники, к которой художник часто обращался в 1930-е годы, – в сохранении пластической выразительности оригинального рисунка.

Для фронтисписа в издании А.С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке» (1936) [18]³ В. А. Фаворский исполнил графический портрет поэта в непривычно юном возрасте. Именно лицейский образ А. С. Пушкина настраивает необходимую возрастную коммуникацию между книгой и читателем.

В. А. Фаворский иллюстрировал книги издательств «Молодая гвардия» и «Детгиз». В 1933 г. в «Молодой гвардии» вышло несколько изданий для старшего возраста. Эстампы к произведению «Тяжелые годы» Ч. Диккенса [6]⁴ были созданы на продольных досках и отпечатаны с цинковых клише на газетной бумаге. Оформление издания «Труженики моря» [4] выполнено бригадой художников – выпускников ВХУТЕИНа под общим руководством В. А. Фаворского [8; № 145 от 1933 г.]. По мнению И.Д. Шаховского, сам преподаватель исполнил гравюру для суперобложки (первоначально для обложки планируемого издания 1931 года). Композиция с «рваными» границами состоит из динамичных форм визуальных образов и элементов типографики.

Графическим факультетом ВХУТЕМАСа под руководством В. А. Фаворского также был оформлен сборник «Смена. Первая книга для чтения» (1924) [22], составленный коллективом сотрудников детских учреждений ВЦИКа для «нового учебника для новой школы». В. А. Фаворский исполнил полосные иллюстрации «На швейной фабрике»⁵, «Птичья столовая (Читает учитель)» и отдельные фигуративные композиции для шмуцтитолов к разделам «Весна. Март, апрель, май» и «Лето. Июнь, июль, август».

В статье «Об оформлении детской книги» В. А. Фаворский отмечает важное значение тактильной характеристики детской книги: «Вопрос о фактуре и цвете бумаги, а также о фактурах и цвете шрифта – вопрос чрезвычайно серьезный, ... ребенок, наоборот, все детали, вплоть до запаха, сохраняет в памяти» [30; 271]. Бумага для текстового блока должна быть плотная, как ватман, с немного приглушенным теплым оттенком. Так были изданы «Рассказы о животных» Л. Н. Толстого и «Басни И.А. Крылова» (басни «Любопытный», «Зеркало и обезьяна», 1947) [9]⁶.

Свое видение облика детской книги В. А. Фаворский в полной мере смог реализовать в издании исторической поэмы для младшего и среднего возраста «Наша древняя столица: Картины из прошлой Москвы» Н. П. Кончаловской

³ Фаворский В. А. Пушкин-лицеист (б., кар., 1934, Всероссийский музей А. С. Пушкина).

⁴ Оригиналы иллюстраций выполнены в технике карандашного рисунка (1930, собрание семьи художника).

⁵ По мнению И. Д. Шаховского, гравюру «На швейной фабрике» исполнили ученики В. А. Фаворского, возможно, по рисунку учителя [8; №54 от 1924 г.].

⁶ Фронтисписная иллюстрация к басне «Любопытный». В зоозале кунсткамеры (б., кар., 1945, собрание семьи художника).

(1903–1988) [15; 16; 17]. Издание в трех книгах (1947, 1950, 1953) было приурочено к 800-летию юбилею города Москвы.

Общий макет для изданий разработан В. А. Фаворским исходя из пространственной характеристики строф. Иллюстрации выполнены В. А. Фаворским [28], его дочерью М. В. Фаворской (Фаворская-Шаховская) и его ученицей по Московскому институту изобразительного искусства В. К. Федяевской (1911–2007). В первой книге был задействован Б. В. Грозевский (1899–1955) в работе над буквицами. Издание адресовано младшему и среднему возрасту.

Иллюстративный ряд, созданный тушью в один-два цвета, разнообразен по функционалу, размеру, композиционному прочтению. В оформлении отражены основные темы повествования: событийные композиции – эпизоды из истории города и средневековый быт, постраничные иллюстрации в разворот – устройство города и архитектурные памятники, отсылающие к панорамным видам Москвы В. А. Фаворского 1918 года (бум, кар., тушь). Портретная графика передает образы исторических личностей и типы жителей города допетровского времени. Рисунки отдельных предметов и рубрикация объединяют фигуративные изображения и декоративные элементы (буквицы, орнаментальные рамки и др.) в пространстве разворота. В работе с орнаментом художник применял одновременно декоративный и смысловой подходы, согласно своей теории оформления книги. Он составлял этот книжный элемент из геометрических и растительных мотивов, а также из смысловых изображений, отвечающих сюжету главы.

Начиная с книги «Наша древняя столица: Картины из прошлой Москвы» 1947 года, в детской книге В. А. Фаворский выражал сюжетную и стилистическую линии художественного произведения в «бессюжетных моментах книги» – обложке и форзаце («Былины» [3], «Авдотья Рязаночка: Былины в пересказе Б. Шергина»⁷ (1958) [32], и др.).

В этот период важной составляющей обложки и главным элементов форзаца стали развернутые орнаментальные композиции. Они закрепляли формальные решения, необходимые в ансамбле книги, и утверждали эпический характер «всей вещи». В них художник полностью «останавливался на силуэте, где простота, материальность, «тельность» изображаемого по стилю подходили к эпосу» [29; 334].

В других изданиях «Детгиза» художник направил все внимание на «стиль литературного произведения» (подробнее: «Об иллюстрации, о стиле и о мировоззрении» [30; 287]), не отождествляя конкретные издания с возрастными особенностями прочтения (например, А. С. Пушкин «Борис Годунов» (напечатано с гальваноконии досок, 1956) [19], М. Ю. Лермонтов «Избранные произведения» (1953) [10]). Изменения в художественной структуре издания «Слова о полку Игореве» (1952) [21], в первую очередь, были связаны с версткой издания как книги-биллингвы.

⁷ В. А. Фаворский также исполнил несколько иллюстраций к сказкам Б. В. Шергина (1939) [8; № 196 от 1939 г.]. Они не были опубликованы.

Наследие русской культуры – основная тема в детской книге В. А. Фаворского. Художник оформлял исторические и биографические повести, былины, сказания, старины и произведения советских писателей, написанные на основе фольклорных текстов. В. А. Фаворского вдохновлял эпос как жанр литературы, так и стихотворный текст, занимающий определенное пространство в книжном пространстве.

Работы В. А. Фаворского публиковались в периодических изданиях и научно-публицистических сборниках для детей. Первым том экспериментального издания «Детская энциклопедия» Академии педагогических наук РСФСР (1958) был оформлен гравюрами разных художников под началом С. М. Пожарского [5]. В. А. Фаворский проиллюстрировал статьи «Русский землепроходец Ерофей Павлович Хабаров» (с. 323), «Михаил Васильевич Ломоносов» (с. 343) и «Подвиг Невельского» (с. 387) большими развернутыми композициями, насыщенными характерами и образами. Подгравюрные подписи комментируют сюжет каждой иллюстрации.

В литературно-художественных журналах для детей были опубликованы иллюстрации В. А. Фаворского, выполненные в технике акварели. В журнале «Мурзилка» (№ 5. 1933) на развороте помещены две иллюстрации к произведениям Л. Н. Толстого «Ёж», А. С. Пушкина «Стихи А. С. Пушкина (Гонимы вешними лучами)» [24] с поэтическими образами писателей. Акварели выполнены в три цвета в экспрессивной манере. Полноцветные иллюстрации к рассказу Г. П. Шторма «Святослав» в «Мурзилке» (№ 1, 1946) [33], наоборот, в своей стилистике тяжеловесны. Фигуры нехарактерно доминируют в пространстве страницы журнала. В портретных композициях художник представляет героев рассказа. Многофигурные событийные иллюстрации передают героический характер повествования. Тональная акварель к обложке журнала «Пионер» (№ 1, 1946) с прогуливающимися по Фонтанке суворовцами отражает послевоенный мир Ленинграда.

В литературный сборник «Круглый год» для детей за 1961 г. (1960) [12] включено стихотворение С. Я. Маршака «Урок родного языка» в оформлении В. А. Фаворского. Это последняя прижизненная публикация художника. Первоначально иллюстрация, состоявшая из заставки, концовки и врезных рисунков, была напечатана в виде одноименного буклета (1959) [25]. В ней художник возвращается к формальному решению пространства листа 1930-х годов, к восприятию формы через силуэт и пластику движения. В этом случае он допускает возможность отказа от фона для выявления сущности формы, так как «сохранение предмета есть одно из главных условий детской иллюстрации» [29, с. 275].

В детской книге В. А. Фаворский работал с середины 1920-х до конца 1950-х гг. Юный читатель мог увидеть его иллюстрации в книгах в авторском оформлении художника, в соавторстве с другими иллюстраторами и в периодических изданиях.

Отражение сюжетной (повествовательной) линии и стилистических особенностей художественного произведения оставалось главной целью В. А. Фа-

ворского-иллюстратора в детской книге. Художник создавал графические образы, доступные в понимании и адресованные широкому кругу читателей. Он не выстраивал жесткие возрастные границы в работе над иллюстрациями.

В. А. Фаворский сохранил позицию приверженца реализму – в «реализме материала и возможного для ребенка реализма идеи» [29, с. 462]. Он стремился создавать пластическую и стилистическую характеристику формы на основе реалистического восприятия пространства и сущностного функционального значения объектов.

Изучение графических работ В. А. Фаворского в детской книге позволило переосмыслить художественное наследие художника с позиции социальной роли книги и в ракурсе возрастной оценки книги читателем, обратить внимание на взаимосвязь между образными и стилистическими решениями и графическими техниками, увидеть В. А. Фаворского не только как признанного авторитета в искусстве ксилографии, но и как мастера акварели и оригинального рисунка в разных материалах.

Литература

1. *27 чудес*: коллекция репринтов детских книг + первое издание книги С. Маршака «Семь чудес» с гравюрами В. А. Фаворского / авт. идеи И. Остаркова; авт. текста Ю. Герчук. М.: Проектное бюро «Легейн», 2008. – 27 с.
2. *Библиография и указатели к каталогу работ В. А. Фаворского* (СПб., 2014): (Живопись. Скульптура. Графика. Монументально-декоративные работы. Театральные работы. Керамика) / сост. А. Михеев. СПб., 2014. – 248 с.
3. *Былины*: сборник. М.: Гослитиздат, 1954. – 190 с.
4. *Гюго, В.* Трудники моря: роман: для детей ст. возраста / сокр., пер. с фр. С.И. Чацкиной; грав.: М. Пикова и др. М.: ОГИЗ – Молодая гвардия, 1933. – 310 с.
5. *Детская энциклопедия*: [в 10 т.]: для сред. и ст. возраста / гл. ред.: Д. Д. Благой, А. И. Маркушевич (гл. ред.) [и др.]. М.: Изд-во АПН РСФСР, 1958. – Т. 1: Земля / науч. ред. Б. П. Орлов и А. И. Соловьёв. – 587 с.
6. *Диккенс, Ч.* Тяжелые времена / пер. Г. Шпета. М.: Мол. гвардия, 1933. – 254 с.
7. *Книга о Владимире Фаворском* / вступ. статья М. Алпатова, сост.: Ю. А. Молок. М.: Прогресс, 1967. – 315 с.
8. *Книжная графика В. А. Фаворского*: изданные книги. Акциденция. Каталог: [к 125-летию со дня рожд. художника] / Моск. клуб библиофилов; сост.: Л. Чертков; вступ. слово: Ю. Я. Герчук. М.: Контакт-культура, 2012. – 251 с.
9. *Крылов, И. А.* Басни / ил.: А. Каневский, А. Гончаров и др. М.: ОГИЗ – Гос. издат. худ. лит., 1947. – 112 с.
10. *Лермонтов, М. Ю.* Избранные произведения / сост., вступ. статья и коммент. И. Л. Андроникова. М.-Л.: Детгиз, 1953. – 528 с.
11. *Летопись жизни и творчества В. А. Фаворского: 1886–1964*: (по материалам публикаций) / сост. А. М. Михеев. СПб., 2016. – 800 с.
12. *Маршак, С. Я.* Урок родного языка / С. Я. Маршак // *Круглый год*: книга для чтения на 1961 год. М.: Детгиз, 1960. – С. 20–21.

13. *Михеев, А. М.* Книжный вариант библиографических картотек в собрании материалов о В. А. Фаворском / А. М. Михеев. СПб.: Вам МАМ, 2018. – 760 с.
14. *Михеев, А. М.* Моя фавориана: (собрание материалов о В. А. Фаворском): библиографическое описание единиц хранения с внесением библиофильских добавлений: в 3 ч. / А. М. Михеев. СПб., 2015. – 568 с.
15. *Наша древняя столица Кончаловская*: картины из прошлой Москвы: стихи: для мл. и сред. возраста / худож. В. Фаворский, М. Фаворская и В. Федяевская. Кн. 1: 1903–1988; Наталья Петровна. Кн. 3 [и др.]. М.: Детгиз, 1953. – 114 с.
16. *Наша древняя столица Кончаловская*: картины из прошлой Москвы: стихи: для мл. и сред. возраста] / худож. В. Фаворский, М. Фаворская и В. Федяевская. Кн. 2 / худож. В. Фаворский и М. Фаворская. М.: Детгиз, 1950. – 112 с.
17. *Наша древняя столица*: картины из прошлой Москвы: стихи: для мл. и сред. возраста / худож. В. Фаворский, М. Фаворская и В. Федяевская. Кн. 1. М.-Л.: Детгиз, 1947. – Кн. 1. – 79 с.
18. *Пушкин, А.С.* Сказка о рыбаке и рыбке / А.С. Пушкин. М.-Л.: Детиздат, 1936. – 16 с.
19. *Пушкин, А. С.* Борис Годунов / послесл. и примеч. Д. Благого. М.: Детгиз, 1956. – 190 с.
20. *Рисунки наших детей*: альбом / вступ. статьи В. А. Фаворского и А. М. Михайлова. М.: Сов. художник, 1962. – 142 с.
21. *Слово о полку Игореве* / вступ. статья, ред. текста, дословный и объяснит. пер. с древнерус. и примеч. Д. С. Лихачёва; ил.: В. А. Фаворский и М. И. Пиков. М.-Л.: Детгиз, 1952. – 224 с.
22. *Смена*: первая книга для чтения, составленная коллективом сотрудников детских учреждений ВЦИКа / под ред. К.Т.Свердловой. М.: Госиздат, 1924. – 235 с.
23. *Толстой, Л. Н.* Рассказы о животных / Л. Н. Толстой. М.: Academia, 1932. – 31 с.
24. *Толстой, Л. Н.* «Ёж», Пушкин А. С. Стихи // Мурзилка. – 1933. – № 5. – С. 16–17.
25. *Урок родного языка*: иллюстрации к стихотворению С. Я. Маршака // Ф. 2692. Оп. 1. Ед. хр. 10.
26. *Почетные грамоты Министерства просвещения РСФСР*, руководства Международной выставки книжного искусства в Лейпциге, выданные В. А. Фаворскому за создание книг для детей и участие в выставке: на русском и немецком языках; [21 ноября 1957–1959., 4 л.] // Ф. 2692. Оп. 1. Ед. хр. 23.
27. *Молодые годы В. Г. Короленко*: ил. и заставка к повести Н. Шаховской; [1930 г., 2 л.] // Ф. 2692. Оп. 1. Ед. хр. 4.
28. *Кончаловская, Н. П.* Наша древняя столица: стихотворения; худож. В. А. Фаворский; [1947, 2 рис., 3 л.] // Ф. 630. Оп. 7. Ед. хр. 314.
29. *Фаворский, В. А.* Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский; подготовка текста, науч. аппарат Д. Д. Чебановой. М.: Сов. художник, 1988.
30. *Фаворский, В. А.* 7 чудес: гравюры к книге С. Я. Маршака «Семь чудес» / вступ. статья Е. С. Левитина. – Л., 1970. – 1 с.; 8 л. ил.
31. *Шаховская, Н. Д.* Молодые годы В. Г. Короленко / Н. Д. Шаховская. М.: Молодая гвардия, 1931. – 168 с.
32. *Шергин, Б. В.* Авдотья Рязаночка; Сухман Непрович: былины в пересказе Б. Шергина / Б. В. Шергин. М.: Детгиз, 1958. – 32 с.
33. *Шторм, Г.* Святослав / Г. Шторм // Мурзилка. – 1946. – № 1. – С. 16–20.

УДК 7.036.1:75.051Favorskij
О. Ю. Кошкина
Санкт-Петербург, Россия
Галерея современного искусства «Матисс клуб»

**Изучение проблемы интерпретации в творческом наследии
В. А. Фаворского: создание художественных копий
и обоснование научного анализа**

Вклад теоретического наследия В. А. Фаворского для понимания и изучения проблемы интерпретации очевиден, авторитетен. В контексте рассмотрения положений метода копирования ученого, в частности, по отношению к классикам, важно рассмотрение интерпретаций произведений искусства в творческом наследии самого В.А. Фаворского. Анализ и истолкование ксилографий мастера, обращенных к искусству древнерусской живописи – «Ангел из “Троицы” Андрея Рублева» и различные варианты «Георгия Победоносца» – дают возможность понимания концепции интерпретации как аналитического момента художественной копии.

Ключевые слова: В.А. Фаворский; аналитическая интерпретация; аналитический рисунок; интерпретация формы; художественное видение; система копирования

Olga Yu. Koshkina
Saint Petersburg, Russia
Gallery of Contemporary Art "Matisse Club"

**Exploring the problem of interpretation in V. A. Favorsky's
creative heritage: the creation of artistic copies
and the justification for scientific analysis**

The contribution of V. Favorsky's theoretical heritage to understanding and studying the problem of interpretation is obvious, authoritative. In the context of considering the provisions of the method of copying the scientist, in particular, in relation to the classics, it is important to consider the interpretations of works of art in the creative heritage of V. Favorsky himself. The analysis and interpretation of the master's woodcuts to the art of ancient Russian painting – “Angel from the Trinity” by Andrey Rublev and various variants of “George the Victorious” – give an opportunity to understand the concept of interpretation as an analytical moment of artistic copy.

Keywords: V. Favorsky; analytical interpretation; analytical drawing; interpretation of the form; artistic vision; the copying system

Известно, что издание книги «Проблема формы в изобразительном искусстве» А. фон Гильдебранда в 1914 г. состоялось при непосредственном участии В.А. Фаворского, выступившего не только соавтором перевода и подбора иллюстраций к русскому изданию, но и автором оригинальной ксилографии,

помещенной на обложке («Похищение Европы») [3]. Убедительно высказанные теоретиком искусства положения об архитектурном построении художественного произведения, руководящей точке зрения, фундированной зрительной способностью пространственного восприятия, и создании художественных форм как дальнейшего развития такой способности восприятия, оказали мощное влияние на становление художнического сознания Фаворского.

Талант Фаворского был рано отмечен: уже в 1911 г. его работа представлена на XVIII выставке картин Московского товарищества художников. В том же году состоялся и типографский дебют: московский журнал «Студия» напечатал шесть гравюр – иллюстрации к статьям В. Сахновского «Уездный господский театр конца XVIII века» и «Народные потехи на Москве в половине XVIII века». Однако художника захватила концепция художественного пространства, заключенная в древнерусской живописи, и вкупе с идеями Гильдебранда оказала явное воздействие на начальный период творчества. Фаворский также находился под влиянием пространственного мышления Сезанна, тщательно изучая и его художественный опыт, – неспроста А.М. Эфрос называл гравера «Сезанном современной ксилографии» [13, с. 49]. Обретаемые знания формировали аналитический базис живого восприятия Фаворского, пестовали ставшее характерным для художника-гравера в дальнейшем «понимание пространственных ценностей произведения как выражения структуры мышления автора, как конструктивной и смысловой основы образа» [6]. Вообще, система пластической реализации художником с самого начала носила теоретически осмысленный характер: «Конструктивность подхода к гравюру на дереве, к проблемам книжного «организма» приводят Фаворского не к узко личным выводам, пригодным лишь в собственной практике, а к выяснению фундаментальных закономерностей, которые нельзя обойти, занимаясь гравированием» [6].

Обращаясь к произведениям древнерусской живописи как к объекту интерпретации, Фаворский ставил задачу дешифровки древнего живописного произведения посредством анализа специальной перспективной системы и ее исследования. В те годы внимание художника привлекает иконография чуда Георгия о змие. К этому периоду в творчестве Фаворского уже заметна склонность к размышлению и самостоятельным смысловым выводам; проступает высокая интеллектуальность его дарования, а концентрированная образность и коннотационная емкость придают вырабатываемой оригинальной пластической формуле углубленно-философское звучание.

Фаворский создает несколько вариантов «Георгия Победоносца». Несмотря на то, что мастер несколько критически относился к своим ранним работам, придавая им функцию «знакомства с материалом» и не считая их «достойными особого внимания», специалисты отмечали формирование важнейших черт гравюрного мышления и метода художника: «Знаменательно само направление работы Фаворского над «Георгиями»: первый вариант отвлеченно-суммарен («*Георгий-Победоносец поражает дракона*»), второй – слишком утяжелен конкретностью («*Георгий Победоносец и царица около дракона*»), в третьем («*Георгий Победоносец сражается с драконом*») художник добивается нужной меры отвлеченности и конкретности. Он как бы очищает и

просветляет образ, освобождая его от ненужных подробностей. Последний «Георгий» тяготеет к пластической формуле, столь характерной для образных решений зрелого Фаворского» [6] (ил. 1).

Глядя на его «Георгиев» сквозь призму будущих достижений, можно заметить, как складываются важнейшие черты графического осознания творчества. Все три варианта «Георгиев» показывают: Фаворский сумел полноценно прочувствовать важнейшую проблему гравера – взаимодействие пространства и плоскости. При этом в последнем варианте найденное графическое решение – архитектурно точно, с проявлением индивидуальных особенностей ксилографии: «Ход в глубину... все время возвращает глаз к исходной плоскости, подчеркнутой фактурным единством, соотносит с ней пространственные слои. Каждый элемент изображения ведет себя парадоксально: уходя в глубину, он в то же время остается на плоскости» [6]. Определенно, художник держался положений теории Гильдебранда о том, что неспособность к архитектурной разработке подражательного материала всегда сопровождает темное чувство художественной несостоятельности с возмещением этого недостатка лукавым «сохранением» [3, с. 5]. Последний «Георгий» отличается и глубоким описательским знанием канонической системы изображения святого великомученика Георгия Победоносца («Чудо Георгия о змие» – новгородская школа, середина XIV в., ГТГ; ростовская школа, последняя четверть – конец XIV в., Музей русской иконы; критская, XVII в., ГИМ и т.д.) и отсылкой к «Проблеме формы».

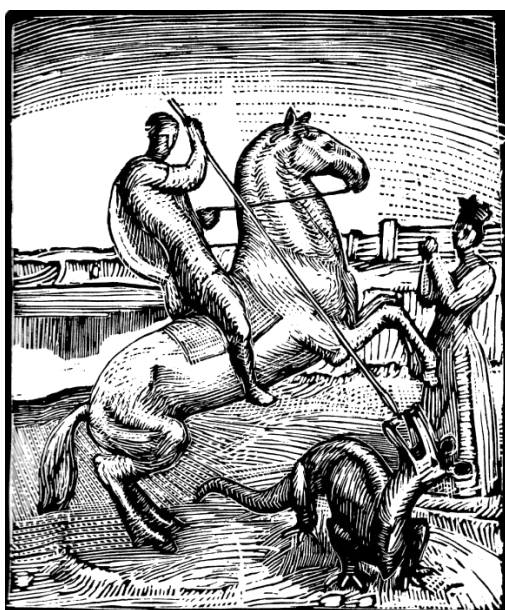
Взяв за основу упрощенный вариант широко распространенной поствизантийской иконографии, художник переосмыслил данную композицию, сводя тип лица и элементы облачения святого к минимуму: черты лица, прическа, золотые доспехи облачения даны крупной трактовкой; наблюдается схематичность форм и их утяжеленность. С определенной условностью в гравюре можно усмотреть элементы маньерического извода – динамический ракурс, передача сильного движения, пересекающиеся диагонали, лежащие в основе композиции. Однако тектоническое строение ксилографии, безусловно, оригинально-пластическое: мир форм, возникший в интерпретационном импульсе, имеет пространственный характер и привнесенное, тоже пространственное, строение.

Дракон на первом плане – концентрированный энергетический узел, так скручено его длинное тело, что каждый излом демонстрирует сильнейшее мышечное напряжение, а вытянутые челюсти вот-вот готовы сомкнуться. В то же время корпус всадника, достаточно уверенно сидящего в седле, не демонстрирует таких усилий: видимо оттого, что его уверенный удар на поражение умножен мощностью лошади – гравер дублирует белый спокойно-текущий штрих по телу Георгия укороченным, но двойным белым по шее и яремному желобу коня. Конечности лошади параллельны направлению копья и расположены так, будто охватывают зверя крупными зубьями капкана. Образная напряженность гравюры создана строго выстроенной внутренней структурой: «взлет», диагональ действия, невидимой линией проходящая по вытянутому животу лошади и направленная к царевне, упрочнена «связью» с землей – широким боковым узором платья нисходящая в основание. Эта гипотенуза условного тре-

угольника с базой по верхней горизонтали штрихов земли первого плана разрушается многократно повторенным действием: вектор линии копья, посадки святого в седле, белых центральных штрихов шеи, расположения пястных костей конечностей лошади и, наконец, границ условного седла, создают тот мощный поток потрясения, который, обрушиваясь на змея, уничтожает его под основание. Здесь Фаворский-скульптор трансформировал на практике познание идеи немецкого ваятеля: «Так древние египтяне высекали из простой каменной глыбы сидящие скорчившись фигуры, причем поверхности камня вполне сохранялись и становились членами тела» [3, с. 68], вырезая образы на двумерной плоскости деревянной доски узким стальным стержнем штихеля.

Важность ксилографий «Святого Георгия» уже в ту пору была оценена, поскольку выходила за рамки «пробы материала»: две из этих гравюр были экспонированы на XIX выставке Московского товарищества художников в 1912 г. По мнению Ю.Я. Герчука, «экспрессивный и контрастный язык новейшей ксилографии выделил ее в двадцатые годы среди других графических техник в особый... жанр, обособляющий предмет изображения от бытовой реальности, придавая ему возвышенность и отстраненность» [2].

Взаимосвязи композиционной схемы с изображением в творчестве Фаворского, сохранению визуального следа изобразительного слоя и регенерации живой ткани живописи на основе схематического скелета уделено исследование А.Н. Мережникова [7], значительная часть которого посвящена шедевру «Ангел с иконы Андрея Рублева «Троица»» (ил. 2). Однако термин, применяемый искусствоведом к данному произведению, – «аутентичная копия» – не представляется стилистически удачным и формально безупречным. При этом анализ гравюры и авторское творческое прочтение раскрыты, бесспорно, содержательно и оригинально.



Ил. 1. Фаворский В.А. 1911 г.
Святой Георгий. Ксилография.
17 x 13,7. ГМИИ им. А.С. Пушкина



Ил. 2. Фаворский В.А. 1945 г.
Ангел с иконы А. Рублёва «Троица»
Ксилография. 7,8 x 5,8. Алтайский край

Как отмечал У. Эко, «в любом случае структура художественного произведения не равна его эстетическому воздействию. Она не подменяет искусства. Ее роль более скромная – быть фундаментом, на котором вырастает здание искусства» [12, с. 46]. Обращаясь к шедевру Рублёва, Фаворский осознавал высокую степень ответственности, стоящую перед ним. Икона звала к размышлению, апеллировала к разуму, запрашивала осознания передачи глубоких богословских представлений художественными средствами.

Догматическое учение о Троице требовало, чтобы Троица признавалась единой по существу, но воплощенной в трех лицах. Исследователи творения Рублёва единодушны в том, что на иконе представлены три лица Троицы, но при этом существует большая разногласия при определении этих трех лиц. Два из них, центральный и левый ангелы, разными учеными равноубедительно транскрибируются образами бога Отца и Христа поочередно. Важно же то, что продуманная и «... словно намеренная зашифрованность Рублёвым этих двух ипостасей Троицы не дает ясных указаний для однозначного определения. Так или иначе, но здесь происходит диалог – мысленная, но мыслимая нами беседа двух ангелов: Отец обращается к Сыну и указывает ему на необходимость икупительной жертвы, а Сын отвечает согласием на волю Отца» [9, с. 9].

Фаворский выбирает фрагмент иконы со средним ангелом. Вообще, сам факт обособления фрагмента, несомненно, нарушает композиционную целостность изображения. Восстановление этой целостности во фрагменте стало для Фаворского главной художественной проблемой: для ее решения «потребовалось вносить в оригинал изменения структурного характера», а рассмотренные изменения «не обусловлены проблемами перевода языка иконописи на язык гравюры...» [7, с. 44]. При этом концепция Гильдебранда полагает, что учение о пропорциях не имеет смысла и, более того, пропорциями отдельных частей можно жертвовать ради общего впечатления [3, с. 24–25]. Обратимся к произведению.

В уже упомянутой статье А.Н. Мережников утверждает, что в результате «стратегической операции» Фаворский принимает «очень экспрессивное, динамичное решение», в результате которого выбранный гравером фрагмент с «почти плакатной композицией» нуждается в активном центре – «асимметричном, дистанцированном от геометрической середины» [7, с. 43]. Исследователь находит его в точке слезника глаза, ближнего к зрителю. Несмотря на тщательно прописанный анализ такого решения, с промежуточными заключениями которого нельзя не согласиться, окончательный вывод о потребности внесения художником в оригинал изменений структурного характера по существу вызывает вопросы. Говоря о структурном характере фрагментарной копии рублевского шедевра, подчеркнем главное – все абрисные черты головы ангела точно соответствуют оригиналу. Окружность, которой описывается пышная шапка волос ангела, касается кончика носа, как в оригинале. Контуры нимба совпадают, как совпадают в точных пропорциях силуэтные очертания ломаной линии края бордового гиматия и рисунок складок голубого хитона. Да, линия плеча более полого, скруглена. Но именно это решение гравера, думается, дает ключ к пониманию всего образного решения копии.

Почему именно здесь важно говорить о композиционной целостности изображения? В создании копии фрагмента иконы принципиальное значение имеет передача переживаемого образа и его смысла с возможностью заново открыть свое толкование (в размерах заданных границ). П.А. Флоренский отмечал, что осмотр изобразительного произведения доступен с любого места и в любом порядке, но только переключение отношения к нему на художественный уровень выстраивает строгую последовательность: «... произвольным чутьем отыскиваю первое, с чего надо начать, второе – за ним последующее и, бессознательно следуя руководящей схеме его, расправляю его внутренним ритмом. Произведение так построено, что это преобразование схемы в ритм делается само собою. Если же не делается, или пока не делается по трудности ли такого превращения или по неподготовленности зрителя, то произведение остается непонятым... Ведь произведения изобразительных искусств, пока они не прочитаны и не осуществлены во времени, вообще для нас не стали искусством. В этом смысле они не более понятны музыкальной партитуре, если таковая, будучи сама в себе лишь родом плоского орнамента, не зазвучала ритмически инструментальным или внутренним чтением» [11, с. 231]. Звучание внутреннего чтения в ксилографии Фаворского – истинная передача «премирной тишины безглагольности» образа среднего ангела. Такое состояние достигнуто гармонией линий: если через точку пересечения упомянутой скругленной линии плеча с левым краем формата провести прямую вверх по линии гиматия, она пройдет по краю нижнего века ближнего глаза ангела, что остро подчеркнет направление его взгляда, внутрь смотрящего, «широким потоком прямо в душу созерцающего». Найденная точка станет центром соединения нескольких прямых – линии, проходящей по нижнему излому края гиматия, линии, вторящей шее ангела, линии-касательной главной геометрической фигуры построения – «шару» головы. Эта узловая точка, выстреливающая лучами, – геометрический центр построения, но придающая смысловую наполненность всему образу: движение головы склоненного ангела, отраженное частым рядом моделирующих белых линий шеи и лица, линией носа, острым срезом гиматия, штриховкой нимба, остановлено ровно в том положении, чтобы прочувствовать «невывразимую грацию склонения» [9, с. 53].

Впервые эта гравюра была опубликована на пригласительном билете на научную конференцию, посвященную творчеству А. Рублёва в Историко-художественном музее г. Загорска в 1945 г. – «Ангел из «Троицы» А. Рублёва (Голова среднего ангела)». В том же году как «Средний ангел из «Троицы» А. Рублёва» она была напечатана на одном из вариантов пригласительного билета к конференции. Здесь нужно уточнение по дате исполнения гравюры, поскольку встречаются, помимо указанного, 1950, 1946, 1938 и даже 1919 годы. Благодаря исследованиям А.М. Михеева, можно достоверно утверждать: дата создания – 1945 г. В дневнике художника В.Н. Викидина 11 марта 1945 г. написано: «При мне Владимир Андреевич рисовал на торцевой дощечке фрагмент с рублевской «Троицы» (бога-отца). Это – заказ сделать пригласительный билет в Загорский музей на доклад о рублевской живописи» [1, с. 146]. Также

дополнительная информация содержится в письмах И.Э. Грабаря, где несколько слов сказано и о планировании сессии по Рублёву в октябре 1944 г., и о пригласительном билете. Сессия не состоялась [8, с. 157].

В 1960 г. на афише Юбилейной выставки Андрея Рублёва, посвященной 600-летию со дня рождения великого художника Древней Руси, была воспроизведена ксилография Фаворского, как и на обложке каталога выставки. Интересно, что в 1977–1978 гг. эта гравюра трижды, в разных цветовых решениях, появлялась на обложке литературного журнала *Chicago Review* – ежеквартального журнала департамента гуманитарных наук Чикагского университета.

Литературно-теоретическое наследие Фаворского многогранно. В контексте настоящей статьи имеет большое значение теоретическая интерпретация ученым основополагающих элементов плоскостно-цветового центра, в которой он выстраивал «свою изобразительность и композицию» посредством изобразительной плоскости, считая, что для каждого типа объективно существующей поверхности необходим свой метод. Художник последовательно придерживался мнения о невозможности разделения искусства (и его преподавания) на производственное (конструирование полезных вещей) и идеологическое (тематическая станковая живопись), поскольку своими жизненными функциями они неразрывно связаны – разделение «смерти подобно». Фаворский отстаивал свою позицию последовательно, со времен работы театральным художником и декоратором: «...это было бы неправильно, если бы декоратор не имел права интерпретировать. А если он интерпретирует, изображает, то, следовательно, ему мало, если он даст просто кусок природы, он должен рассказать о том городе, куда выйдут герои, и об этом море в целом, из которого они выбрались, и т.д. А для этого ему приходится, что называется, изображать условно. А, в сущности, условное изображение – это термин не совсем правильный, здесь скорее надо было сказать о метафоре, то есть об изображении при помощи различных форм» [10, с. 391–392].

Главные принципы концепции копирования Фаворским высказаны исчерпывающе: «...копия может быть механической и может быть художественной, где, анализируя конструкцию копируемого произведения, приняв его художественную суть, поняв, конечно, по-своему и с ударением на том, что для нас сейчас понятно и реально, мы эту суть и передаем. Такую копию мы встречаем в художественном мире... особенно аналитична такая копия, если она раскрывает художественную структуру копируемого произведения, когда мы копируем в другом материале... Копия особенно интересна в отношении к классикам, здесь формы художественные, оощенные временем, а иногда и им заслоненные, могут быть таким методом особенно интересно вскрыты, с новой стороны, в новом аспекте» [10, с. 286–286]. Думается, что ученым подразумевается не общеизвестное механическое копирование, но интерпретация произведения искусства. Акцент Фаворского на аналитический момент художественной копии позволяет художнику в этом процессе стать «в известной мере соавтором» переводимого им произведения, подобно деятельности переводчика художественной литературы: «Анализ и интерпретация образуют в художественном переводе тесно связанное единство» [4, с. 5].

Единством идеи и материала пронизано все теоретическое наследие Фаворского, как вторили его последователи: «... Всякая организационная форма, как к своему неперемемному следствию, приводит к организованности композиционной» [5, с. 120]. Можно утверждать, что вершины творческого наследия художника стали результатом его непреложного следования своей теории. Нельзя разделить, по Г.К. Вагнеру, Фаворского-практика и Фаворского-теоретика. Можно лишь черпать знания из этого мудрого и полного колодца.

Литература

1. *Викидин, В. Н.* Страницы из дневника / В. Н. Викидин. – Москва: Советский художник, 1991. – 432 с.
2. *Герчук, Ю. Я.* Гоголь: иллюстраторы и интерпретаторы: от А. Агина до М. Шагала / Ю. Я. Герчук // Наше Наследие. – 2009. – № 89. – URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8904.php> (дата обращения: 15.02.2021).
3. *Гильденбрандт, А.* Проблема формы в изобразительном искусстве / А. Гильденбрандт. – Москва: Мусагетъ, 1914. – 196 с.
4. *Даниэль, С. М.* Искусство как герменевтическая практика / С. М. Даниэль // Неклассическая классика: три поколения «Эрмитажной школы» Г. Я. Длугача: каталог выставки. – Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 1998. – С. 4-8.
5. *Жегин, Л. Ф.* Язык живописного произведения: (условность древнего искусства) / Л. Ф. Жегин. – Москва: Искусство, 1970. – 234 с.
6. *Ковтун, Е. Ф.* Ранние гравюры В. А. Фаворского / Е. Ф. Ковтун // Памятники культуры: новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: ежегодник 1983. – Ленинград: Наука, 1985. – URL: <http://design-formula.ru/culture/paint-art/rannie-gravyury-favorskogo/> (дата обращения: 16.02.2021).
7. *Мережников, А. Н.* «Аутентичная копия» в творчестве В. Фаворского и В. Эльконина / А. Н. Мережников // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2014. – № 1 (124). – С. 39-52.
8. *Михеев, А. М.* Каталог гравюр Владимира Андреевича Фаворского: гравюры на дереве, линолеуме и металле / А. М. Михеев. – Санкт-Петербург: [б. и.], 2010. – 160 с.
9. *Троица Андрея Рублёва:* антология / сост. В. И. Вздорнов. – Москва: Искусство, 1989. – 208 с.
10. *Фаворский, В. А.* Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. – Москва: Советский художник, 1988. – 588 с.
11. *Флоренский, П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – Москва: Прогресс, 1993. – 324 с.
12. *Эко, У.* Отсутствующая структура: введение в семиологию / Умберто Эко. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. – 544 с.
13. *Эфрос, А. М. В.* Фаворский и современная ксилография / А. М. Эфрос // Русское искусство. – 1923. – № 1. – С. 37-54.

Москва в творчестве В. А. Фаворского

Творческий диапазон коренного москвича Владимира Андреевича Фаворского (1886–1964) чрезвычайно многообразен. Он работал в театре как художник-декоратор, создавал фрески, скульптуры. Но основное место в его творчестве занимала гравюра на дереве. Одним из приоритетных, но малоисследованных направлений деятельности В.А. Фаворского является его изображение любимого им города. В 1918 году он награвировал серию видов Москвы, позже изданную в журнале «Москва». Молодой, но уже вполне сложившийся мастер в эти годы особенно увлекался поисками наиболее острых композиционных решений.

Ключевые слова: Москва, ученики, экслибрисы, гравюра на дереве, тройной портрет, город

Olga N. Filippova

Moscow, Russia

Polytechnic museum

Moscow in the creative work of V.A. Favorsky

The creative range of the native Muscovite Vladimir Andreevich Favorsky (1886-1964) is extremely diverse. He worked in the theater as a decorative artist, creating murals and sculptures. But the main place in his work was occupied by woodcut. One of the priority, but little-explored areas of activity of V.A. Favorsky is his image of his favorite city. In 1918, he engraved a series of views of Moscow, later published in the magazine: «Moscow». The young, but already fully developed master in these years was especially fond of searching for the most acute compositional solutions.

Keywords: Moscow, students, bookplates, woodcut, triple portrait, city

Владимир Андреевич Фаворский родился 15 марта 1886 г. в Москве в семье присяжного поверенного Андрея Евграфовича Фаворского. Родился в самом центре древнего города – на Большой Никитской, в Хлыновском переулке (неподалеку от консерватории). Свое имя он получил в честь деда (со стороны матери) – архитектора, скульптора и живописца В.В. Шервуда (1867–1930), слава которого была в то время на пике популярности. Старшая дочь В. В. Шервуда Ольга была матерью В. А. Фаворского. Сама она предпочитала занятия искусством. Рисованию и живописи Ольга Владимировна первоначально обучалась у своего отца: «Все рисую Александра Македонского, и отец находит, что дело у меня пойдет, потому что я нарисовала такую трудную голову» (из дневника матери за 1877 г., который отдельно, скорее всего, не публиковался) [3, с. 37].

Сам В. А. Фаворский впоследствии говорил, что рисовать он начал «потому, что рисовала его мать, а она рисовала потому, что дед был художником и таким образом создавалась художественная линия» [3, с. 37]. Наш художник был благодарен матери не только за «художественную линию в семье» [3, с. 38]. Похоронив ее, он записывает в 1939 г.: «Обязан ей очень многим был, представлением о чистоте человека, о честности... она продолжала меня в прошлое... Мягче ее, деликатнее, скромнее трудно было себе представить человека, в то же время веселая, бодрая и деятельная, и к тому же мужественная и даже суровая, ведь она была Ольга, и сколько-то даже святая» [3, с. 40]. Многие перечисленные качества матери перешли к сыну, и об этом можно прочесть в воспоминаниях его учеников (учениками В. А. Фаворского были, в частности: С. Д. Бигос, А. Д. Гончаров, А. А. Дейнека, Г. А. Ечеистов, Ф. Д. Константинов и др.). Замечательные свойства Ольги Владимировны подтверждает и сама интонация ее писем сыну на фронт в 1916 г., во время Первой мировой войны, с очень характерными строками привыкшего с интересом работать человека: «... слышала, что тебя интересует твоя работа, ты оказываешься полезен делу – я этому очень рада. Тогда не так тяжело. Будь здоров и спокоен» [3, с. 40].

В это время ее сын, как разведчик, снимал планы местности на румынском фронте, которые были важны для будущих военных действий. В одном из писем с фронта он шутливо пишет о двух «дамах сердца» – матери и жене [3, с. 40]. И всегда за сдержанностью скупых фронтовых строк стоит та привязанность к матери, о которой так трудно говорить, чтобы не впасть в сентиментальность. В 1895 г. В.А. Фаворский поступает в 5-ю классическую гимназию Густава Адольфа, расположенную на Арбате. Его одноклассники – сын академика Владимира Ивановича Вернадского – Георгий (будущий историк-евразиец), сын художника Василия Дмитриевича Поленова – Дмитрий (в будущем первый директор музея-заповедника в Поленове Тульской области), будущий священник и философ Михаил Владимирович Шик, юристы Вильгельм Фридрих Вольф и Константин Александрович Граве.

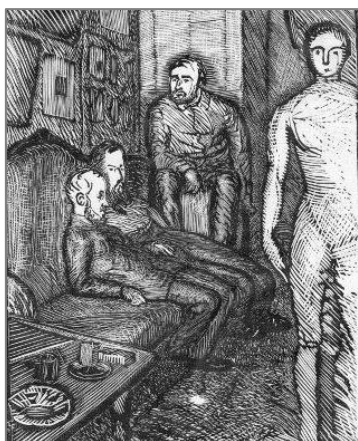
В младших классах учились Борис Пастернак и Владимир Маяковский. Для М. В. Шика и В. Ф. Вольфа В. А. Фаворский выполнит свои первые эскизы. Одновременно с занятиями в гимназии В. А. Фаворский посещал вечерние и воскресные занятия в частной художественной школе К. Ф. Юона (1875–1958), живопись которого была некоей вариацией на темы русского импрессионизма. Одновременно со студией К. Ф. Юона В. А. Фаворский посещал также вечерние занятия по скульптуре в Строгановском училище. Занятия скульптурой сыграли значительную роль в формировании В. А. Фаворского, сказались на его «гравюрном» мышлении [3, с. 68]. По настоянию отца, В. А. Фаворский в 1905 г. поступил на экономический факультет Мюнхенского университета, но вскоре оставил его и окончательно решил стать художником. Обычно в Мюнхене русские художники учились в школе Антона Ашбе – среди них были И. Э. Грабарь, Д. Н. Кардовский, В. В. Кандинский, А. Г. Явленский, М. В. Веревкина. Но в год приезда В. А. Фаворского Ашбе умер, и тогда молодой художник поступает в частную Художественную Академию Шимона Хол-

лоши (1857–1918), венгра по происхождению, постоянно работавшего в Мюнхене, где также работали многие художники из России. После обучения у Ш. Холлоши возникли некоторые расхождения с К. Ф. Юоном, об этом В. А. Фаворский позже вспоминал. У К. Ф. Юона были иные представления об искусстве, поскольку он был импрессионистом, для которого его созерцательно-этиюдное восприятие мира выражалось прежде всего в том, что все окружающие предметы осмыслились в живописи как состоящие из цветowych пятен. Его ученик В. А. Фаворский в своем творчестве делал акцент на том, что нас окружает активное пространственное поле, и художник прежде всего выражает степень этой активности при взаимодействии с предметом. И эти расхождения касались не только К.Ф. Юона и В. А. Фаворского – позже они будут спекулятивно использованы в различного рода кампаниях по борьбе с формализмом. В 1907 г. В. А. Фаворский возвращается в Москву и продолжает искусствоведческое образование в столичном университете на только что образованном отделении истории искусств историко-филологического факультета.

Более того, вместе с профессором Н.И. Романовым и студентами Б.Р. Виппером, К.Н. Истоминым, Д.С. Недовичем он был инициатором создания этого отделения. На годы обучения в Московском университете приходятся и первые значительные художественные опыты в станковой гравюре: лист «Святой Лука», три варианта гравюры: «Святой Георгий» и совершенно удивительная гравюра «Групповой портрет с манекеном» [2, с. 141] (ил. 1). «Групповой портрет с манекеном» (1910) – это тройной портрет [2, с. 141]. Рядом с В. А. Фаворским здесь изображен Н. Б. Розенфельд, в глубине – К. Н. Истомин, и перед ними – большой манекен, с которого они рисовали. Для того времени гравюра эта была полной неожиданностью, принесшей что-то совершенно новое в русское графическое искусство. Здесь свободный штрих, черный и белый, не подчиненный никаким канонам, неожиданная композиция, никакого натурализма, никакого импрессионизма, который тогда завоевывал себе место в русской художественной жизни. Все это сразу охарактеризовало Владимира Андреевича как художника совершенно оригинального, нового и яркого.

В Первую мировую войну В.А. Фаворский был мобилизован в армию, попал на фронт, служил в артиллерии наблюдателем, под обстрелом делал зарисовки местности для точного ведения огня и получил тогда солдатский георгиевский крест. В 1919 г. Владимир Андреевич был призван в Красную Армию, но в 1920 г. был отозван в Москву, уволен в бессрочный отпуск и откомандирован в распоряжение Народного Комиссариата по просвещению.

Коренной москвич, Владимир Андреевич много раз изображал любимый им город. Типична для первоначальных устремлений В. А. Фаворского серия пейзажей Москвы и Подмосковья (1918). В 1918 г. он награвировал серию видов Москвы, позже изданную в журнале «Москва» [5]. Молодой, но уже вполне сложившийся мастер в эти годы особенно увлекался поисками наиболее острых композиционных решений. Характерна в этом отношении его гравюра «Ново-Спасский монастырь» (1918) [6, с. 8] (ил. 2). Центр композиции здесь – это высокое здание монастыря.



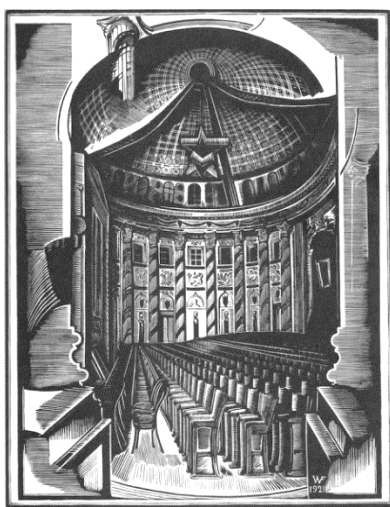
Ил. 1. В.А. Фаворский. 1910 г.
Групповой портрет с манекеном



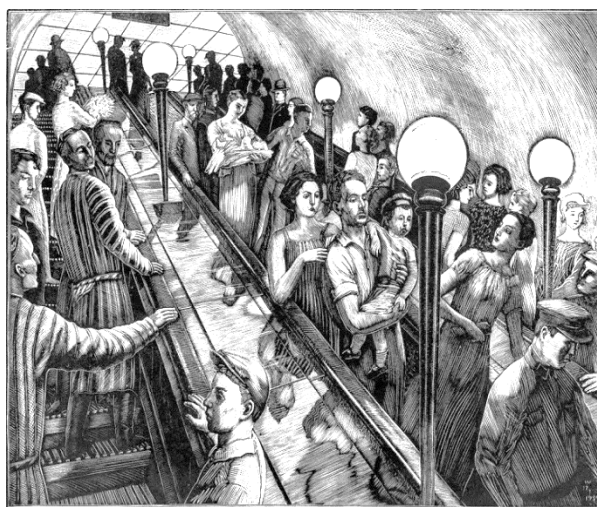
Ил. 2. В.А. Фаворский. 1918 г.
Ново-Спасский монастырь

Мы видим его в первую очередь, хотя оно находится в глубине пейзажа и награвировано очень лаконично. Этого впечатления художник достигает четким делением всей поверхности, рядом композиционных приемов. Мы постараемся разобраться в них: гравюра делится на две части. В нижней, тяжелой по пятну, точка зрения взята сверху. Дома с четкой передачей объемов по мере приближения к центру гравюры уплощаются. Кроме того, ритмы их расположения устремлены к центру композиции – зданию монастыря. Верхняя, светлая, часть гравюры отделяется от нижней черной полосой крыши длинного здания, что контрастирует с белой стеной монастыря. В этом месте пространство делится как бы на две части. Подчеркнутой горизонтальности нижней, сравнительно темной композиции противопоставлены вертикальные ритмы черных линий, обрисовывающие крепостную стену и здания монастыря в верхней, светлой, ее части. Большое значение в компоновке всей работы имеет графическое решение неба. Черные пятна на нем возле рамки подчеркивают замкнутость всей композиции и в то же время уравновешивают нижнюю темную часть пейзажа. Продумано тональное решение неба. Светлая его часть расположена возле теневой части собора, а более темная – возле более его светлой части. Воздушность неба подчеркивается разнообразной по форме и тону штриховкой. Эта гравюра является ярким примером разновременного решения пространства в станковой гравюре. Благодаря указанным изобразительным средствам, зритель сначала обращает внимание на верхнюю часть композиции, изображающую монастырь, а затем на нижнюю часть, с группой домов. Разновременность в решении пространства, очень интересовавшая В. А. Фаворского, характерна для многих его произведений. Прекрасным примером монументального решения композиции является гравюра «Кремль. Свердловский зал», выполненная в 1921 г. для альбома «Революционная Москва – Третьему конгрессу Коммунистического Интернационала» [6, с. 9] (ил. 3). Достаточно, подробно разработанный интерьер зала ограничивает условно решенные, нарочито уплощенные колонны, органично вписывающиеся в белую поверхность бумаги, и белое пятно вверху композиции, ограничивающее сферу потолка.

Добиваясь впечатления монументальности, художник избегает натуралистического перечисления деталей, например, огромного количества стульев. Заменяя иллюзорность решением пространства, основанным на организации ритмов, В. А. Фаворский создал исключительно цельное, по-настоящему монументальное произведение изобразительного искусства. Гордостью москвичей стало строительство первой очереди Московского метрополитена (в январе 1932 г. работы начались на всех участках; пуск первой очереди Московского метрополитена состоялся 15 мая 1935 г.). Гравюра на дереве «Метро» (1939) В.А. Фаворского, посвященная этой теме, поражает своим мастерством [6, с. 9] (ил. 4). Кажется, что сам В. А. Фаворский находится среди изображенных им людей, которые едут на эскалаторе метро. Это люди разных национальностей и возрастов. Детально, награвированные фигуры и лица людей полны радостного оживления. Для передачи движения эскалаторов удачно использована диагональная схема построения композиции. Тщательная разработка интерьера и особенно фигур и лиц людей придает изображению документальную убедительность. Выполняя ту или иную работу, В. А. Фаворский находил пластическое решение, соответствующее ее теме и содержанию. В заставке и фронтисписе к книге «Художественные памятники Московского Кремля» (1956) он с большой точностью изображает знаменитые памятники архитектуры [6, с. 9]. Особенно здесь выразителен фронтиспис к книге (бумага, гравюра на дереве, 1955–1956 гг.). Точность пропорций всех его компонентов и замечательно найденные соотношения вертикалей и горизонталей, где доминантой являются вертикали соборов и башен, производят впечатление торжественной незыблемости, которая в них и была заложена. Масштаб современных зданий на заднем плане пейзажа сильно преуменьшен и не отвлекает внимания от основной темы изображения – памятников Кремля. Филигранная техника напоминает гравюры на металле XVIII века, с той же виртуозной тщательностью изображавшие пейзажи с архитектурой.



Ил. 3. В. А. Фаворский. 1921 г.
Кремль. Свердловский зал.



Ил. 4. В. А. Фаворский. 1939 г.
Метро

В 1948 г. в издательстве «Детская литература» вышла своеобразная стихотворная история Москвы Н. П. Кончаловской «Наша древняя столица», издание которой было приурочено к 800-летию юбилею Москвы [6, с. 9]. Макет и оформление книги выполнил В. А. Фаворский; иллюстрации В. А. Фаворского, его жены М. В. Фаворской и советского и российского живописца, графика, книжного иллюстратора В. К. Федяевской (1911–2007), буквицы художника Б. В. Грозевского (1899–1955). Макет книги является образцом художественного оформления. Иллюстрации отличаются великолепным знанием архитектуры и этнографии. Повествовательная система расположения иллюстраций, острота действия отлично рассчитаны на восприятие детей младшего и среднего школьного возраста. Важно отметить, что едва ли не такое же место, как труд художника, занимало в жизни В. А. Фаворского и преподавание, начатое им еще в 1918 г. Он очень долго был ректором Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), выпустивших многих известных художников. По сути, все последующие поколения советских граверов представляют собой школу В.А. Фаворского. Дело здесь было не в подражании приемам В. А. Фаворского, а в упорных поисках новых путей, в стремлении к глубине содержания, в любви к материалу, с которым работаешь. Вот, что писал об образе жизни В. А. Фаворского в 1920–1930 гг. один из его учеников, известный советский художник А. Д. Гончаров, живший в те годы у Владимира Андреевича: «Он приходил на работу к девяти часам утра и после напряженного дня, заполняемого различными заботами, часов в семь-восемь вечера возвращался в свою маленькую комнатку на Мясницкой, д. 21 (Дом Юшкова). Пообедав там чем попало и не давая себе отдохнуть после обеда, он садился за работу. «Часикам к двенадцати ночи глядишь и разойдешься», – говорил он утром своим ученикам» [1, с. 62]. При этом В. А. Фаворский отнюдь не был затворником. Он любил театр, музыку, беседы с друзьями, много ездил. Он написал ряд статей об искусстве гравера. Это был тот редкий случай, когда художник не только выразил себя в своих работах, но и изложил теоретические принципы своего искусства.

Статьи его были предназначены не только для художников и искусствоведов. В декабре 1961 г. издательство «Детская литература» обратилось к художнику с предложением написать книгу о работе художника-иллюстратора. Книга «Рассказы художника-гравера» была издана в 1965 г. [1, с. 63]. Читать ее было интересно всем. В ней и история искусства гравюры, и яркие характеристики многих литературных произведений, и понимание В. А. Фаворским задач иллюстратора. Скромный, неторопливый, гармонично сосредоточенный, художник создал такое книжное богатство, которого хватит на всю нашу читательскую жизнь – от первого детского чтения, до зрелости. И книги, в которых были напечатаны гравюры, посвященные Москве, занимают здесь далеко не последнее место.

Литература

1. Вуич, Л. Книжные гравюры Владимира Андреевича Фаворского / Л. Вуич // Дошкольное воспитание. – 1972. – № 2. – С. 56–63.

2. Гончаров, А. Д. В. А. Фаворский – художник книги / А. Д. Гончаров // Книга: исследования и материалы. М: Книга, 1965. – Сб. 11. – С. 140–155.
3. Загянская, Г. А. Владимир Фаворский: обстоятельства места и времени / Г. А. Загянская. М.: ГИТИС, 2006. – 511 с.: ил.
4. Книга о Владимире Фаворском / вступ. статья М. В. Алпатова. М.: Прогресс, 1967. – 315 с.: ил.
5. Муратов, П. П. Гравированная Москва / П. П. Муратов // Москва. – 1918. – № 1. – С. 5–6.
6. Пушкарёва, О. Такой изображал Москву Фаворский / О. Пушкарева // Юный художник. – 1997. – № 8. – С. 8–9.
7. Халаминский Ю. Я. Мастер [О творчестве гравера В.А. Фаворского] // Художник. – 1961. – № 3. – С. 35–38.
8. Халаминский, Ю.Я. Владимир Андреевич Фаворский. М.: Искусство, 1964. – 291 с.: ил.

УДК 7.036:75.052El'konin

А. П. Антонова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет

В. Б. Эльконин. Материалы к монографии (некоторые аспекты формирования пластического языка художника)

В.Б. Эльконин – художник, работавший в различных техниках монументального искусства: фреске, мозаике, сграффито, декоративной скульптуре, гобелене. Вместе с Л. А. Бруни и В. А. Фаворским он работал в легендарной Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР со дня ее основания и до закрытия. В монументальных произведениях Эльконина, помимо сложных живописных задач и новаторских скульптурных приемов, решается главное – связь художественного пространства с архитектурным или ландшафтным пространством вокруг произведения.

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, советский период, художник-монументалист, рельеф, мозаика, синтез искусств

Alexandra P. Antonova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University

**V. B. Elkonin. Materials for the monograph
(some aspects of the formation of the artist's plastic language)**

V. B. Elkonin was an artist who worked with various techniques of monumental art: fresco, mosaic, sgraffito, decorative sculpture, tapestry. Together with L. A.

Bruni and V. A. Favorsky, he worked in the legendary Workshop of Monumental Painting at the Academy of Architecture of the USSR from the day of its foundation until its closure. In Elkonin's monumental works, in addition to complex pictorial tasks and innovative sculptural techniques, the main thing is solved which is the connection of artistic space with the architectural or landscape space around the work.

Keywords: monumental decorative art, muralist, relief, mosaic, synthesis of arts

Чем больше временная дистанция, отделяющая нас от периода создания произведения, тем объективнее можно оценить его художественные достоинства. Время очищает взор зрителя от примесей личностного отношения к персоне художника, политических пристрастий, преходящих суетных предубеждений. Жаль только, что по отношению к монументальным произведениям это нечасто сбывается. «Монументальная живопись, как ни странно, – самый хрупкий вид изобразительного искусства. Если картины, рисунки и гравюры могут пережить перемену вкусов в запасниках музеев и в папках коллекционеров, немодная посуда – отлежаться в бабушкином буфете, то произведения монументальной живописи никуда не спрячешь, и их беспощадно переделывают, переписывают или просто уничтожают» [11, с.10]. Эта фраза из статьи В. Б. Эльконина была опубликована в 1974 г. В ней переживание за судьбу монументально-декоративных произведений довоенного периода и 1950-х гг. С тех пор ушло в небытие огромное количество монументальных работ и 2-й половины XX в, в том числе творений этого художника. И каких удивительных творений! Сухие строчки перечня, передающие информацию о названии и технике произведения, вызывают благоговейный трепет и глубокое сожаление об утраченных ценностях: панно «Северный пояс», акварель на шелке; дизель-электроход «Россия», роспись камина «Старый Петербург», керамика, подглазурный кобальт; павильон ВДНХ «Дальний Восток», сграффито, фреска, золочение; мозаики из смальты и природных камней; витражи из литого и плоского стекла; рельефы из кованной меди; гобелены из шерсти...

В 1960–1980-х гг. Эльконин был весьма значимой фигурой в среде художников. Его считали Наставником, отзывчивым советчиком [17], и в то же время для молодежи он был легендой, ибо работал с Л. А. Бруни и А. В. Фаворским, знал К. Н. Истомина, К. С. Петрова-Водкина, В. Е. Татлина, В. И. Мухину и др. [10; 11; 12; 13; 15]. Конечно, творчество В. Эльконина находило отражение в публикациях искусствоведов и коллег-художников. О станковой живописи писал А. Каменский, монументальные работы освещались В. Лебедевой, М. Терехович, А. Васнецовым, В. Богдановым в журналах «Декоративное искусство СССР», «Творчество» и т.д. Но это были отдельные статьи, подчас даже заметки, посвященные одному произведению или прошедшей выставке [2; 3; 4; 8; 9]. Наконец, в 1985 г. о творчестве Эльконина был выпущен альбом Г.А. Никича [7]. Тем не менее, необходимо основательное монографическое исследование о таком неординарном явлении в художественной действительности, каким был В.Б. Эльконин. В монографии обязательно должны быть проанализированы все сферы деятельности мастера – монументальное искусство, станковая живопись

и сценография; никем еще не освещенные графика и книжная иллюстрация, литературно-критические статьи и мемуары, административная и общественная деятельность. И, безусловно, нужно обратиться к стилистическим особенностям в творчестве мастера. В данной статье сделана попытка осветить некоторые возможные влияния на формирование его почерка.

О стиле Эльконина нередко упоминали, подчас называя его методом [3] или системой [7, с. 7]. Произведения В. Эльконина не бьют на эффект, не поражают зрителя эмоциональными внешними приемами. В них нужно всматриваться и вдумываться. Пристально изучая натуру, художник создавал произведения по законам и правилам искусства. Да, были упреки в рационализме и формализме, но на самом деле это высокое профессиональное мастерство. Художник искренне считал, что творческий рост возможен только в приобретении знаний, в постоянном наблюдении и познании природы, ее пластических качеств и непрерывном практическом поиске путей отображения этих качеств в материале. Коллега Эльконина и соавтор нескольких произведений А. В. Васнецов содержательно написал об этом [3], честно признав, что это долгий и требующий принципиальности и терпения путь, и что есть более простые решения достичь определенного успеха.

Конечно, такой метод требует времени и большого опыта. Становится понятно, почему в воспоминаниях о первых выставках еще в студенческие времена В. Эльконин характеризует свои работы как «плохие». Это не излишняя скромность. Не случайно у художника совсем не осталось картин того периода, о чем он неоднократно упоминал. Не намеренная ли была эта утрата? В бурные 1920–1930-е годы среди огромного количества стилистических направлений и течений, в окружении ярких мастеров, трудно было избежать соблазна заимствования каких-либо приемов. В одном таком влиянии – К.А. Терешковича – Эльконин признается на страницах «Последних дней «Четырех искусств». Желание поразить П. Кузнецова, К. Петрова-Водкина и других мэтров новизной подхода к живописи у юного Виктора Эльконина не увенчалось успехом. Они быстро его «раскусили» на творческом вечере, и, как откровенно пишет Эльконин: «Этот вечер – одно из самых постыдных воспоминаний моей жизни» [13, с. 228].

И художник меняет подход к созданию произведений. Он внимательно слушает советы, критические замечания, даже случайно оброненные фразы наставников. Преподаватель К. Н. Истомина приучает его к постановке и решению трудных живописных задач. Возможно, именно его уроки положили начало методичному, основательному, даже педантичному отношению к творческому процессу. Эльконин вспоминает, как Истомина беспощадно исправлял работы студентов, «устанавливая основные оси, ракурсные ходы, предметные соотношения». Постановки его были сложными, ставились интересные колористические задачи при контражном освещении. Лучшие работы самого Истомина были еще не написаны, и позже Эльконин понял, что это были творческие поиски, длительный подготовительный этап также для самого преподавателя.

Ответственное отношение к делу прививает и совместная работа с Л. Бруни и А. Фаворским в Мастерской при Академии архитектуры СССР. В этой

мастерской велись непрерывные поиски техник и приемов, проводились эксперименты с различными материалами и, конечно, изучался опыт прошлого. А этот опыт нужно было не только возродить, но и преобразовать применительно к новым условиям, новым образам и той самой новой архитектуре. «Непосильное дело – монументальная живопись», – сказал Бруни, – не в начале деятельности мастерской, а подводя итоги ее работы» [13, с. 228]. Трудности были разного характера, больше всего художники сетовали на несогласованность действий с архитекторами. «Как далека жизнь Гранатного переулка от жизни Ермолаевского переулка», – этой фразой Бруни подчеркнул, что та самая проблема синтеза искусств, о которой в течение двенадцати лет поднимали вопрос художники-монументалисты, проблема в практической и теоретической разработке совместных действий архитекторов и художников, так и осталась нерешенной. Тем не менее годы работы в мастерской для Эльконина были самым большим вкладом в его последующее мастерство. И особенно в отношении связи художественного пространства с архитектурным пространством вокруг произведения.

Первые опыты самостоятельных работ не отличались яркими открытиями, но в них уже проявились некоторые стилистические поиски. Про одну из них – мозаику «Юные музыканты» – художник писал в 1957 г.: «Погода, время дня, направление света, место зрителя неузнаваемо меняют мозаику: создают движение, придают лицам всякий раз новое выражение, цвету – иное звучание. В этом таятся и большие опасности, и большое обаяние. Мне очень жаль, конечно, что моя работа никак не связана с архитектурой. Я отчетливо сознаю некоторую ограниченность такого рода фрагментов и представляю себе подобные работы как подготовку к будущим росписям» [12]. Удивительно, но в 1982 г. художник снова создает мозаичных музыкантов для детской музыкальной школы г. Тольятти, где в полной мере воплощает задуманную связь со светом и с архитектурными особенностями.

В первой половине шестидесятых Эльконин много работает в технике сграффито – росписи в гостинице «Варшава» и кафе «Дружба» в Москве, «История русской почты» на почтамте Московско-Казанской железной дороги, фасады Дома культуры в Пензе. В этих произведениях сохраняется плоскость стены и не ищутся сложные пространственные отношения.

В 1962 г. Фаворский писал: «Теперь я наблюдаю, что архитекторы хотят плоскую монументальную роспись, которая сохранила бы стену, почти не придавая ей новых качеств. Но мне кажется, чтобы был синтез, живопись должна полноправно участвовать в архитектуре, она должна входить в нее существенно и самостоятельно» [10, с. 9]. Эльконин, всегда прислушивающийся к словам своего учителя, начинает поиски этого существенного участия живописи в архитектуре. И в 1966 г. в закрытом бассейне Дома отдыха «Айвазовское» создает мозаику «Жизнь моря», которая визуально увеличивает помещение и изменяет пространство. Зыбкое перетекание причудливых светлых и темных пятен вызывает ассоциации с тенями медуз и рыб, на которых контрастно выделяются силуэты морских обитателей – крабов, скатов, кальмаров, осьминогов, изображенных в плавных или стремительных движениях. Отражение мозаики в воде бассейна и одновременно мерцание бликов от воды на мозаике

ведет к искажению пропорций и размера бассейна. «Даже я сам каждый раз удивляюсь, насколько это большое помещение. Здесь живопись явно повлияла на архитектурное пространство» [10, с. 10].

Похожее решение «растворения» плоскости стены встречается в мозаике подмосковного санатория «Лесные дали» и в мозаике «Сад – времена года» для фойе конференц-зала Министерства сельского хозяйства СССР. Стволы и ветви деревьев образуют сложный конструктивный каркас, заполненный цветными фрагментами. Интенсивность и насыщенность цвета определяют различную «глубину» этих фрагментов, создают подвижность изображения, таким образом, лишая стену материальности.

Несколько иные приемы используются мастером в других произведениях. Например, в мозаике «Русское гостеприимство» холла второго этажа Министерства сельского хозяйства СССР сама поверхность имеет вогнутую форму. Но все остальное – это необыкновенное богатство колорита. Сложные живописные задачи решает художник средствами мозаики. Это – люди и предметы, переходящие из света во тьму и обратно. Это – самые разнообразные материалы и фактуры – стекло и мякоть арбуза, битая дичь и складки одежды. Тени варьируются от прозрачных нежно-фиолетовых до глубоких теплых охристых и коричнево-зеленых. На таких фрагментах, как лица и плечи поваров, до ста вариантов оттенков!

В. Эльконин проявил себя и в скульптурных композициях. В соавторстве с Ю. Александровым были выполнены рельеф «Флора» для павильона «Цветоводства» на ВДНХ в 1973 г., панно «Москва» 1975 г., открывавшее выставку московских художников и ставшее ее эмблемой, и, конечно, «Прометей» для ДК Бурштынской ГРЭС.

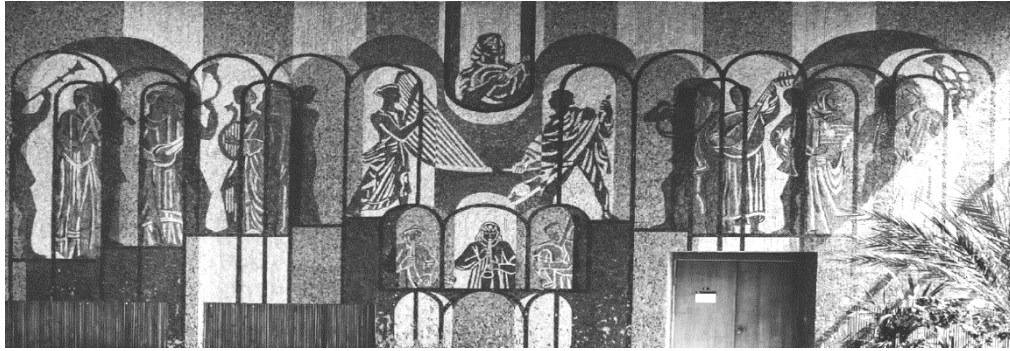
Скульптурно-мозаичная композиция «Прометей» – одно из самых значительных произведений В. Б. Эльконина. Бурштынский Дом культуры имеет типовую форму, трудно сочетающуюся с декоративными средствами. Поэтому художник решил, что декоративная форма не должна сливаться с архитектурной, они самостоятельны и несут каждая свое предназначение, но при этом составляют нечто целостное. Получилась довольно сложная пространственная композиция, размером превышающая торцовую стену здания, с которой органически соединена, в меру обобщенная, в меру стилизованная и достаточно повествовательная. Интересно смелое использование контррельефа. На месте выпуклых частей – голова, живот, мышцы бедра и голени – ровные геометрически правильные углубления. Удивительно, но при определенном освещении Прометей очень реалистичен.

С одной стороны, мы видим несколько идеализированного юношу-атлета, прической и одеянием напоминающего античных персонажей, что весьма логично: Прометей – герой древнегреческого мифа. Но с другой стороны, этот образ подходит и для советского спортсмена-факелоносца. Или финиширующего победителя... Но только без показной радости и триумфального торжества. Скорее здесь ощущается драматизм событий, а в изображении лица есть даже что-то трагическое. Прометей, вырвавшись из плена стены, прямо-таки

устремляется вверх, в небо. Резко и динамично он совершает прыжок в пространство. Диагональное движение продолжают конструктивные детали фигуры, выступающие из монолита. Руки вытянуты вперед. Нога согнута в колене, в положении, исключающем всякую статику. Впечатление усиливается трепетом пламени. Огонь, этот красный цветок – подарок человечеству, отклонился назад от дуновения ветра – слишком стремительно движение Прометея. Волнистость языков пламени придает видимость вибрации, дрожания, лишает статичной четкости. Также «разжевывается» ткань – облегает тело героя и улетает назад от порыва воздуха. Выбранные цвета для мозаики – темно-синий, терракотовый, охристо-желтый, голубой и белый, без переходов и оттенков. Сам Эльконин говорил об этом произведении: «Мы хотели сделать рельеф, который в самой основе предполагал бы такое несовпадение формы и цвета, при котором они были бы неотделимы, но не подчинялись один другому. Пластическая форма как бы ведет свою партию, а цвет и рисунок свою, рождая новое художественное качество. Рельеф не имеет смысла без росписи, а роспись без рельефа. Кроме того, рисунок, попадая то на выпуклые, то на вогнутые части, обретает необыкновенную изменчивость при восприятии рельефа в движении» [14]. Наблюдать Прометея можно очень долго. Находить какие-то новые черты на ассоциативном уровне, проводить аналогии... Возможно, одним и тем же человеком в разные моменты он будет воспринят по-разному в зависимости от эмоционального настроя и других факторов. Рассматривая маленькие силуэтные композиции, можно не только определить сюжетный момент легенды, но и найти множество ассоциаций с действительностью, с сегодняшним днем, уловить философский смысл каждого фрагмента. А можно не вспоминать о сюжетной линии и воспринимать его как некий символ чистой энергии, получаемой от гидроэлектростанции, символ света.

Одно из поздних монументальных произведений В. Эльконина – мозаика для музыкальной школы г. Тольятти. В этой работе объединяется внутренний и внешний объем помещения – вестибюль перед концертным залом и видимый сквозь огромные окна внутренний двор. Свет из окон накладывается на свет в иллюзорном пространстве мозаики, создавая постоянную переменчивость и сложную игру теней. Изображения музыкантов, различные по тону, тоже вступают в эту игру и то выступают на свет, то уходят в темноту арок (ил. 1). Можно с полным основанием говорить о состоявшемся в этой работе синтезе искусств, достигнутом талантом, опытом и непрерывными поисками гармонии.

В данной статье рассмотрены далеко не все работы В. Эльконина, и хочется подчеркнуть необходимость монографического исследования его творчества. Художник многого достиг за свою жизнь. Вся она неразрывно связана с общими событиями художественной жизни различных периодов: с обучением во ВХУТЕИНе, со вступлением в общество «Четыре искусства», работой в Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, периодом ВОВ, бурными художественными процессами 1960–1980-х годов, интерес к которым возрастает с каждым днем.



Ил. 1. В. Эльконин. Мозаика для музыкальной школы г. Тольятти

Литература

1. Аникина, Н. И. Иллюзии и реальность: творчество московских монументалистов 70–90-х годов глазами заинтересованного наблюдателя / Н. И. Аникина. Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2005. – 151 с.
2. Богданов, В. Монументалист глубокого такта / В. Богданов // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 8. – С. 10.
3. Васнецов, А. Творческий метод Эльконина / А. Васнецов // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 8. – С. 9.
4. Каменский, А. На выставке Эльконовых / А. Каменский // МХ. – 1975. – № 11.
5. Каплун, А. О станковизме в живописи В. Б. Эльконина / А. Каплун // Советская живопись–79: сб. / сост. О. Р. Никулина. М.: Сов. художник, 1981.
6. Кончин, Е. Погасшая свеча / Е. Кончин // Культура. – 1995. – 23 декабря.
7. Никич, Г. А. Виктор Эльконин: монументальное искусство. Живопись: альбом / Г. А. Никич. М., 1985. – 159 с.
8. Лебедева, В. Павильон «Цветоводство» на ВДНХ / В. Лебедева // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 12 (193). – С. 55–56.
9. Терехович, М. Театр в Кызыле / М. Терехович // Декоративное искусство СССР. – 1982. – № 7. – С. 12–17.
10. Эльконин, В. Истомин: воспоминания / В. Эльконин // Панорама искусств: сб. 3: Эпохи, страны, художники. Воспоминания, письма, дневники. Предлагаем, ищем, доказываем. / сост. Е. Б. Мурина. М.: Сов. художник, 1980. С. 121–127.
11. Эльконин, В. Новая монументальная мастерская / В. Эльконин // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 6 (199). – С. 10–15.
12. Эльконин, В. Мозаика – удивительное искусство / В. Эльконин // МХ. – 1957. – 15 октября.
13. Эльконин, В. Последние дни «Четырех искусств» / В. Эльконин // Панорама искусств: сб. 13 / сост. М. Зиновьев. – М.: Сов. художник, 1990. С. 225–234.
14. Эльконин, В. Станковое и монументальное / В. Эльконин // Творчество. – 1978. – № 1. – С. 17.
15. Эльконин, В. Что я помню о Татлине / В. Эльконин // Декоративное искусство СССР. – 1990. – № 3 (388). – С. 38–39; № 4 (389). – С. 40–41.

16. *Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР 1935–1948: сб. / сост. Е. В. Шункова. М.: Сов. художник, 1978. – 319 с.*

17. *Шумяцкий, Б. Л. Памяти Виктора Борисовича Эльконина: / Б. П. Шумяцкий // АИС: общероссийская общественная организация [сайт]. URL: https://www.aisaica.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=464:2011-02-16-16-58-44&catid=181&Itemid=3 (дата обращения: 30.12.2020).*

УДК 7.071.1:76.03/.09Goncharov

О. Н. Филиппова

Москва, Россия

Политехнический музей

Отправные точки творческой биографии А. Д. Гончарова – ученика В. А. Фаворского

Лауреат многих советских и международных выставок профессор Андрей Дмитриевич Гончаров (1903–1979) – это один из самых авторитетных и популярных советских мастеров графики. Творческий путь А.Д. Гончарова был широк и многообразен. А.Д. Гончаров не только рисовальщик, гравер, но и живописец, художник театра и кино. Ему повезло – его наставниками были живописцы поразительного колористического дара и острого чувства современности: К. Ф. Юон, И. И. Машков, А. В. Шевченко. И, наконец, Владимир Андреевич Фаворский, сыгравший, без сомнения, решающую роль в творческой судьбе А. Д. Гончарова. Эпигоном А. Д. Гончаров не был и быть не мог, он стал учеником в самом серьезном и глубоком смысле слова, он проникся широтой интересов, художнической мудростью, бескомпромиссностью учителя, понял, что большой художник – почти непременно универсал, что графика немислима без чувства подлинной монументальности.

Ключевые слова: ученик В. А. Фаворского, художник книги, гравюры, портреты, ксилографии, иллюстрации

Olga N. Filippova
Moscow, Russia
Polytechnic museum

The main stages of the creative biography of A.D. Goncharov – as a student of V.A. Favorsky

Laureate of many Soviet and international exhibitions, professor Andrey Dmitrievich Goncharov (1903–1979) is one of the most respected and popular Soviet graphic artists. The creative path of A.D. Goncharov was wide and diverse. A.D. Goncharov is not only a draughtsman, engraver, but also a painter, theater and film artist. He was lucky – his mentors were painters of amazing coloristic gift and acute sense of

modernity: K.F. Yuon, I.I. Mashkov, A.V. Shevchenko. And finally, Vladimir Andreevich Favorsky, who undoubtedly played a decisive role in the creative fate of A.D. Goncharov. A.D. Goncharov was not and could not be an epigon, he became a student in the most serious and profound sense of the word, he was imbued with the breadth of interests, artistic wisdom, uncompromising teacher, realized that a great artist is almost certainly universal, that graphics are unthinkable without a sense of true monumentality.

Keywords: student of V. A. Favorsky, book artist, engravings, portraits, woodcuts, illustrations

Андрей Дмитриевич Гончаров родился 22 июля 1903 г., в самом начале XX в. В формировании личности художника большую роль сыграла семья. Его мать, Мария Алексеевна Головкина, была передовым и очень образованным человеком. Она хорошо знала литературу и историю; владела иностранными языками, была переводчицей Ж.-К. Гюисманса и Оскара Уайльда. Отец художника, Дмитрий Павлович Гончаров, по профессии юрист, как любитель занимался живописью. Мария Алексеевна вышла вторично замуж за крупного московского присяжного поверенного Сергея Георгиевича Кара-Мурзу, в семье которого рос и развивался будущий художник. Будучи членом «Российского Общества друзей книги», он любил, хорошо знал и собирал художественные издания, что, несомненно, сыграло большую роль в формировании интересов его пасынка [4, с. 9]. В доме С. Г. Кара-Мурзы бывал художник М. С. Сарьян, на литературных вторниках можно было встретить таких представителей литературного мира, как А. Н. Толстой, В. Г. Лидин, И. Г. Эренбург и др. Первая Московская гимназия, в которой учился А. Д. Гончаров, по своему составу и традициям также была преимущественно интеллигентской. Желание овладеть рисунком возникло у А. Д. Гончарова рано. Уже зимой 1915–1916 г. в классах художественной школы К. Ф. Юона на углу Арбата и Староконюшенного переулка на субботних занятиях по наброску стал появляться коренастый жизнерадостный мальчик. Он усаживался обычно перед первым рядом на что-нибудь низкое и, выбирая особенно трудные ракурсы, быстро и деловито принимался за рисунки, меткость и смелость которых восхищала остальных учащихся. Но настоящая «школа» началась с осени 1917 г., когда мать привела юного художника в мастерскую Ильи Ивановича Машкова, помещавшуюся в Харитоньевском переулке [4, с. 9]. Влияние И.И. Машкова сам А.Д. Гончаров отмечает, как одно из основных, определивших развитие его творчества. Вот как характеризует И. И. Машкова и его роль художник в статье «Моя работа над книгой» (1959): «Первым моим учителем был Илья Иванович Машков, член общества «Бубновый валет», сильный и яркий самобытный талант, с блеском выступавший на выставках рядом с П. П. Кончаловским и А. В. Лентуловым. Ученик В. А. Серова, воспитанник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, находившийся под влиянием новых идей в живописи, он увлекался грубоватой русской народной живописью подносов, вывесок, лубков и выступал против утонченного эстетства представителей «Золотого руна» и «Мира искусства». Искусство любил очень

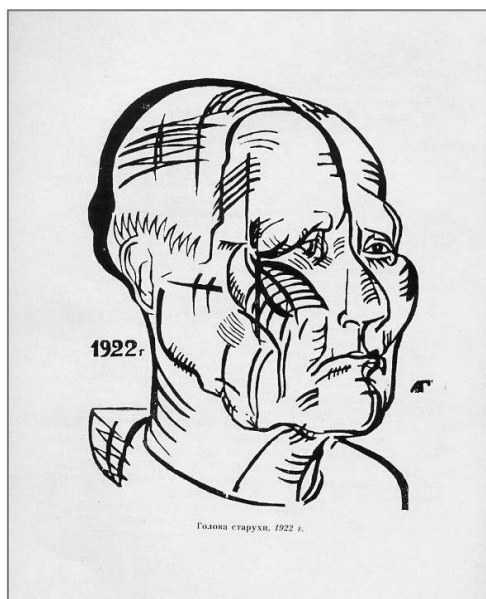
сильно, во всех своих ощущениях был истинным реалистом и искал объективные законы восприятия и незыблемые законы композиции. Любил и ценил ремесло как основу искусства и нас старался научить тому же» [1, с. 76].

Под руководством И. И. Машкова А. Д. Гончаров проучился с небольшими перерывами до весны 1920 г. В эти годы он закончил и среднюю школу. Влияние И. И. Машкова сказалось на творчестве А. Д. Гончарова в том преобладании живописного начала, которое с годами проявилось даже в его черно-белых гравюрах. 1920–1921 учебный год прошел в мастерской А. В. Шевченко на Рождественке, но занятия «чистой» живописью в эту пору перестали устраивать художника, казались ему бесперспективными [4, с. 10]. Он стремился к связи с производством. В этом отразилось общее направление художественной политики того времени – поиск новых форм, в которых искусство могло бы быть непосредственно сочетаться с производством.

Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), созданные по идее В. И. Ленина в 1920 г., как институт промышленного уклада отвечали именно этим требованиям. В составе ВХУТЕМАСа было много факультетов, в том числе и графический, с хорошо оборудованной типографией, литографией, цинкографией и офортной мастерской. Перейдя туда весной 1921 г., А. Д. Гончаров начал свою деятельность художника книги. В этот период было решающим для А. Д. Гончарова влияние на него такого корифея советской графики, как В. А. Фаворский. Эпигоном А. Д. Гончаров не был, да и быть не мог, он стал учеником в самом серьезном и глубоком смысле этого слова, он проникся широтой интересов, художнической мудростью, бескомпромиссностью учителя, понял, что большой художник – почти непременно универсал, что графика немислима без чувства подлинной монументальности.

Первые гравюры А. Д. Гончарова, выполненные во ВХУТЕМАСе, в большинстве своем носят чисто учебный характер. Среди них были нарезанные крупным штрихом головы. Основная задача художника при выполнении этих гравюр заключалась в выявлении строения черепа, в передаче объемности его форм. Примером здесь может служить гравюра, резанная на продольном дереве – «Голова старухи» (1922) [4, с. 23] (ил. 1). Мы видим портрет женщины, окрашенный ощущением сильного и горького душевного напряжения. Повышенное внимание к передаче объемной формы есть и в последующих портретных работах А. Д. Гончарова (портрет С. А. Полякова 1925 года, скорее всего в частной коллекции, и др.). Эти работы находятся в непосредственной связи с портретом советского художника К. Н. Истомина работы В. А. Фаворского, в котором художник, несмотря на акцентировку несколько схематичных форм строения черепа, нашел портретное сходство и выразил характер этого человека (ил. 2). Таким образом, А. Д. Гончаров рано стал мастером. Деревянная гравюра требует уверенной техники и свободного артистизма. Virtuозное владение штихелем ничем не поможет граверу, если, реализуя замысел на доске, он не доверится неожиданному эффекту, возникающему при соприкосновении резца с деревом, не внесет в самый процесс гравирования элемент импровизации. Иначе гравюра грозит стать чем-то вторичным, репродукцией рисунка, утерявшей собственную фактуру. В иллюстративных гравированных циклах молодого А. Д. Гончарова

возможности дерева используются с редкой чуткостью, он доверяет материалу: особая упругость ксилографической линии с ее напряженной пружинистой угловатостью заставляет почти физически ощущать движение резца, вонзающегося в твердое дерево, и в этой борьбе открываются неожиданные пластические находки. Слова французского прозаика и поэта Теофиля Готье о том, что «неподвластность материала» делает «творение прекрасней», в полной мере можно отнести и к деревянной гравюре [3, с. 6]. В 1928 г. А. Д. Гончаров гравюрует иллюстрации к исторической повести С. П. Злобина: «Салават Юлаев» [4, с. 31].



Ил. 1. А. Д. Гончаров.
Голова старухи. 1922 г.



Ил. 2. В. А. Фаворский.
Портрет К. Н. Истомина. 1918 г.

Несмотря на то, что общие изобразительные приемы гравюры остаются здесь близкими работе над иллюстрациями к драматической поэме С. А. Есенина «Пугачёв», разница в построении композиции, обусловленная характером литературных текстов, несомненна [4, с. 31]. Место лирических раздумий здесь заступает действие: кони скачут, всадники размахивают шашками, охотятся, бьются между собой, Салават сражается с волками. Возникший в предыдущей серии прием передачи стремительности движения на малом пространстве получает дальнейшее развитие. Фигуры, скачущих всадников разворачиваются под прямым углом: один мчится по горизонтали, лошадь второго, данного почти силуэтом, готова в него врезаться. В другой гравюре изображен мальчик, туго натянувший лук. Полет стрелы получает дополнительную силу благодаря позам, следящих за ним зрителей. Жгучей ненавистью проникнута гравюра, запечатлевшая сцену допроса. Колористическая система несколько изменяется по сравнению с предыдущей серией: легкая штриховка, используемая там, переходит здесь в черный цвет, начинающий играть преобладающую роль. Лишь кое-где его пререзает белая линия. Формальные приемы помогают точной передаче содержания, раскрытию его эмоциональной стороны. Основное звучание этих иллюстраций А. Д. Гончарова – их романтическая динамика и страстность –

даже несколько превышают эти элементы в тексте С. П. Злобина. Предметные концовки для книги с большим мастерством были выполнены коллегой А. Д. Гончарова – Г. А. Ечеистовым и служат как бы аккомпанементом к основному содержанию иллюстраций. Существенной вехой среди гравированных книжных циклов А. Д. Гончарова стали ксилографии к повести М.О. Гершензона «Две жизни Госсека» [3, с. 6]. Интерес художника к истории вообще и к Великой Французской революции в частности придал гравюрам насыщенность не просто реалиями, но подлинным ощущением времени, характеров, атмосферы. Книга не получила цельности, в нее были включены репродукции гравюр, картин, портретов периода революции, но сами гравюры А. Д. Гончарова заслуживают восхищения. Особенно великолепен фронтиспис – юноша Франсуа-Жозеф Госсек, будущий композитор революции, перед старым Рамо.

Центром композиции служит будто бы взвизывающийся вверх столб света, ограниченный полукруглой тенью, которую бросает на стену поднятое над свечой письмо, столб, разделяющий Рамо и Госсека, – минувшее и грядущее. Но тонкие листки письма сейчас лягут на стол – это ощутимо в движении руки Рамо, и свеча объединит этих двоих. Точный эффект гравюры поддержан расположением штрихов, тончайшим соотношением пятен, одновременно подвижных, зыбких и слитых с бумажной плоскостью в нерасторжимое целое. Лист необычайно емок, он как бы задает тон будущим двум драматическим жизням Госсека, в нем есть предчувствие тревог, триумфа и разочарований, столь свойственных годам революции. Тема Французской революции занимает А. Д. Гончарова постоянно, он увлекается сложнейшим характером той эпохи – Дантоном, в личности которого художника увлекли романтические черты – страстность, сила воздействия на окружающих, что он и постарался передать в своих гравюрах (ил. 3).

В так называемом большом варианте (фигура взята со спины) жест, обращенный к аудитории, несколько преувеличен. Малый вариант гравюры значительно более выразителен пластически, хотя в жесте и здесь присутствует элемент театральности, в данном случае рассчитанный на повышение экспрессии. Четырехугольник окна позади Дантона хорошо выделяет его фигуру, поднятая правая рука дана против света силуэтом. Во всем подчеркнута вдохновенность оратора. Но, сведя характеристику к проблеме жеста, художник обедняет ее, раскрывая лишь одну сторону этого сложного и интересного образа. Ограничены были и изобразительные приемы: А. Д. Гончаров, как и большинство московских ксилографов в эти годы, в гравюре работал исключительно черным штрихом, считая белый штрих так же, как и передачу света и тени, «принадлежностью иллюзорного искусства» [4, с. 30]. «Естественно, что отвлеченные элементы изображения – штрих, пятно, черный цвет – получали излишне самостоятельное значение и очень многое выходило слишком схематично», – говорил впоследствии сам художник [4, с. 31]. Думается, что не оценены в полной мере иллюстрации А. Д. Гончарова конца 1920-х гг. к произведению Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» [3, с. 6].

Можно, конечно, высказывать сомнения в целесообразности иллюстрирования таких авторов, как Ф. М. Достоевский, в принципе. Но, вероятно, именно такой, очень личный, подход, очень конкретный срез, вовсе не претен-

дующий на полный охват всех линий и аспектов этого воистину «полифонического» (термин русского философа М. М. Бахтина) романа, более всего правомочен [3, с. 6]. Художник смело прибегает к трагикомической гиперболе. Не события, а движение душ видится в гравюрах, которые при всей своей острой выразительности ощущаются лишь как ненавязчивое графическое эхо великой литературы. Поздние иллюстрации А. Д. Гончарова к Ф. М. Достоевскому (1970) зрелые, глубокие, но в них что-то потеряно – да и не может быть движение художника однозначно: только к лучшему. На это ведь способны лишь посредственные мастера, у которых не бывает заблуждений. Гравюры-заставки к гетевскому «Фаусту» (1953) не претендуют на адекватность космичности и философичности этого грандиозного творения [3, с. 7]. Они своего рода пластические цезуры, помогающие ощутить то реалии времени, то резкое сопряжение характеров, выраженное в движении, жесте, соотношении пятен. Недаром А. Д. Гончаров работал для театра, он ощущает – и умеет это выразить – возможность пластического искусства быть и фоном, и питательной средой для восприятия великой поэтической драматургии. Приход А. Д. Гончарова к Шекспиру, у которого он нашел все, был вполне закономерен. Вышедшее в издательстве «Искусство» (1957–1960) полное собрание сочинений Шекспира в 8 томах насыщено ксилографиями А. Д. Гончарова (в оформлении принял участие А. В. Ермаков) [3, с. 7]. И вновь А. Д. Гончаров отказывается от стремления к традиционной иллюстрации. Его фронтисписы к пьесам – короткие, но емкие графические миражи, объединенные ощущением титанического и нераздельного шекспировского мира, где нет ни полностью трагического, ни просто смешного, где все серьезно, как в жизни, зыбко, как в театре, и неизменно значительно и насыщено глубокой и точной выраженной в линии и пятне мыслью.



Ил. 3. А. Д. Гончаров. Дантон в законодательном собрании. 1927 г.

Шекспир у А. Д. Гончарова грозен, мудр, ироничен и царственно справедлив, ритмы речей его героев естественно сливаются со строгой архитектурной гравюр, продуманным диссонансом, которым воспринимаются

вспышки высоких или низменных страстей, данных в гротесковой, хотя и в сдержанной манере (на примере иллюстраций к «Гамлету» 1953 года) [3, с. 7].

Таким образом, своих учеников В. А. Фаворский не ограничивал специализацией графика, а воспитывал в них художников широкого диапазона. Будучи сам мастером многосторонним, он старался развить это качество и у своих учеников, направляя их интересы в сторону театрального искусства, кинематографии, скульптуры и монументальной живописи, которыми увлекался и сам. Очень значительной для А. Д. Гончарова была встреча с В. А. Фаворским. По словам А. Д. Гончарова, В. А. Фаворский был его учителем и воспитателем, которому он был обязан очень многим, и в частности, гравировальной манере, которая с годами только тяготела к максимальной аскетической простоте и перенасыщенной эмоциональности.

Литература

1. Гончаров, А. Д. Моя работа над книгой / А. Д. Гончаров // Книга: исследования и материалы: сб. 1. М.: Книга, 1959. С. 74–97.
2. Гончаров, А. Д. Художник и книга / А. Д. Гончаров. М.: Знание, 1964. – 47 с.: ил.
3. Гончаров, А. Д. Выставка произведений (1983; Москва). Народный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР, Лауреат Государственной премии СССР Андрей Дмитриевич Гончаров, 1903–1979: графика, живопись: каталог / вступ. ст. М. Г. Германа. М.: Сов. художник, 1983. – 71 с.: ил.
4. Холодовская, М. З. Андрей Гончаров: [художник] / М. З. Холодовская. М.: Сов. художник, 1961. – 171 с.: ил.

УДК 741.021:378.147Favorskij

О. В. Шаюнова

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена

Теоретическое наследие В. А. Фаворского и учебный рисунок в вузе

Изобразительное искусство XX века невозможно представить без имени В. А. Фаворского. На протяжении всей жизни Фаворский занимался педагогической деятельностью, бескорыстно передавая свой опыт и знания студентам. Он обобщает свой опыт преподавания и пишет «Лекции по теории композиции», в которых изложено много полезной информации и для современного этапа обучения студентов. Обращаемся ли мы к иллюстрированию литературных произведений или к рисунку учебной постановки, мы рассматриваем те же вопросы, решаем те же проблемы, которые обозначил в своих трудах Фаворский.

Ключевые слова: рисунок, теория композиции, линейная перспектива, пространство, время, художественная цельность, В. А. Фаворский

Olga V. Shayunova

Saint Petersburg, Russia

The Herzen State Pedagogical University of Russia

V. A. Favorsky's theoretical heritage and educational drawing at the university

It is impossible to imagine the fine art of the twentieth century without the name of V. A. Favorsky. Throughout his life, Favorsky was engaged in teaching activities, selflessly passing on his experience and knowledge to students. He summarizes his teaching experience and writes "Lectures on the theory of composition", which contain a lot of useful information for the modern stage of student learning. Whether we turn to the illustration of literary works or to the drawing of an educational production, we consider the same questions, solve the same problems that Favorsky outlined in his works.

Keywords: drawing, composition theory, linear perspective, space, time, artistic integrity, V. A. Favorsky

Изобразительное искусство XX века невозможно представить без имени В. А. Фаворского. Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964) – профессор, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Ленинской премии, народный художник СССР, художник-график, живописец-монументалист, театральный художник, теоретик изобразительного искусства, был также замечательным педагогом, ответственно и доброжелательно воспитавшим многих художников. Известно, что художник-педагог больше, чем художник. Фаворский – один из немногих деятелей искусства, который глубоко и всесторонне изучил теорию и практику изобразительного искусства, оставил после себя огромное теоретическое наследие. Уже с 1903 г. он начал постигать основы рисунка и живописи в школе-студии К. Юона и И. Дудина, посещал занятия в Строгановском художественно-промышленном училище, обучался рисунку и живописи в школе Ш. Холлоши, слушал лекции Х. Корнелиуса. В 1913 г. окончил историко-филологический факультет Московского университета.

На протяжении всей жизни Фаворский занимался педагогической деятельностью, бескорыстно передавая свой опыт и знания студентам. В 1918–1919 гг. преподавал во Вторых свободных художественных мастерских в Москве, с 1921 г. – во ВХУТЕМАСе. Был одним из авторов пропедевтического курса «формальной композиции», преподавал ксилографию, теорию композиции и теорию графики, читал курс «Введение в теорию пространственных искусств». В 1930–40-е гг. преподает в Полиграфическом и Архитектурном институтах, Институте изобразительного искусства, Институте прикладного и декоративного искусства. Именно тогда он обобщает свой опыт преподавания и пишет «Лекции по теории композиции», в которых изложено много полезной информации и для современного этапа обучения студентов.

Обращаемся ли мы к иллюстрированию литературных произведений или к рисунку учебной постановки, мы рассматриваем те же вопросы, решаем те

же проблемы, которые обозначил в своих трудах Фаворский. Построение заданий по принципу «от простого к сложному» дает возможность на разных этапах обучения ставить новые задачи, учиться «смело видеть в отношении натуры» и подходить к выполнению заданий творчески [4, с. 9].

Остановимся на заданиях по рисунку для студентов-дизайнеров в РГПУ им. А. И. Герцена. Одним из заданий курса «Введение в графику» и «Основы рисунка» является выполнение тонового тематического рисунка натюрморта из предметов быта с натуры с учетом пропорций, законов линейной перспективы, светотеневой моделировки формы. «Искусство рисования – это процесс создания иллюзии видимого мира, основанный на реалистическом изображении» [2, с. 3]. Для того чтобы изображать предметы на плоскости, необходимо иметь представление об их форме, объеме, конструкции пропорциях, перспективных сокращениях. Учебный рисунок строится на общих принципах, опирающихся на особенности восприятия, законы композиции, линейную и воздушную перспективу.

Первое и главное, с чего начинается работа над натюрмортом – выполнение эскиза или нескольких эскизов. Для будущего художника-дизайнера совершенно необходимо умение свободно владеть композицией, в том числе формальной, оперирующей беспредметными абстрактными формами. Именно на основе системы Фаворского, системы построения формы, выработанной им в книжной иллюстрации, понимания роли плоскости при решении композиционного рисунка на опыте древнерусской иконописи, этот навык необходимо и сейчас развивать у студентов при работе над эскизом.

Вначале студенту необходимо провести формальный и содержательный анализ постановки, отвечая на ряд вопросов: что является смысловым и композиционным центром натюрморта, какой формат листа наиболее полно раскрывает идею постановки, количество темных и светлых пятен в будущей работе и т.п. Любой рисунок начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Композиция и есть составление целого из частей, сочинение. Можно сказать, что понятие композиции проходит красной нитью через весь процесс выполнения рисунка.

Итак, перед нами тематический натюрморт из бытовых предметов или гипсовых геометрических тел. Выполняется несколько вариантов композиции: в горизонтальном, вертикальном формате, квадрате. К категории композиции относятся такие понятия, как масштаб, пропорции, соразмерность, равновесие, тема, сюжет, пространство, симметрия, контраст, ритм, динамика, главное и второстепенное, единство и целостность, выразительность. Композиция – система правил и приемов взаимного расположения частей в единое геометрическое целое; умение точно и выразительно размещать изображение в пределах формата листа. «Богатые изобразительные возможности графики превращают рисованный композиционный эскиз, быть может, в наиболее эффективное средство воспитания художественно-образного мышления начинающего художника. Работая над его развитием, он учится соединять академический навык профессионала-рисовальщика с навыком управления творческой мыслью, мыслью, нацеленной на реализацию определенного идейно-эстетического замысла» [1, с. 177].

Выбрав наиболее удачный вариант эскиза, начинаем работу над рисунком на формате А-2 с линейного построения предметов на листе с учетом ракурса, перспективных сокращений, намечаем общую форму и уточняем пропорции предметов. Линия – одно из основных изобразительных средств. На первом этапе построения рисунка мы работаем только с помощью линий и точек. Точки – узлы конструкции предметов. Оглядываясь на Фаворского, можно сказать, что он уделял этому этапу большое значение, называл это работой с линией и плоскостью. Рассуждая о процессе взаимодействия с формой и ее воплощении на плоскости, рассматривал тему трактовки линий и роли плоскости в живописи и графике. Каждому типу поверхности художник приписывает собственную композицию и «изобразительность». О каком бы аспекте творчества ни рассуждал Фаворский, его позиция неизменна: производственная и идеологическая составляющие произведения должны быть неделимы и уравновешены.

Следующий этап работы над натюрмортом – выявление объемной формы предметов с помощью светотональных отношений (свет, тень, полутон, рефлекс), а также проработка деталей. Большое значение Фаворский придавал линейному контуру, который является одновременно и контуром предмета, и контуром фона, сохранению ведущей роли полутонов, которые вместе составляют большую часть изобразительной поверхности, обязательной связи изображаемого объекта с фоном, то есть с пространством, которое реализовывалось не через контур, а «в обход» его. Особое внимание он обращал на перевод трехмерного предмета в двухмерное изображение. С точки зрения конструкции значение этого перевода состоит в том, что любая трехмерная форма воспринимается нами (с разных точек) как сумма двухмерностей. Рисунок, по Фаворскому, как первый передатчик природы, должен, прежде всего, вскрывать ее сущность.

Последний этап – обобщение и завершение работы. Тщательная проработка деталей нередко ведет к потере тоновой расстановки акцентов изображения натюрморта. Приходится делать отбор, жертвовать второстепенным ради главного, стараться видеть не частное, а целое (не отдельный предмет, а весь натюрморт). Оглядываясь на Фаворского, обнаруживаешь, что он на этапе завершения работы возвращается к категории композиции. Но трактует ее уже более глубоко, подходя к вопросу с точки зрения «философии пространства». Нужно сказать, что Фаворский рассматривал пространство как «протяженность материи». Произведение монументального искусства, станковая картина или учебный рисунок имеют в основе конструкцию.

Конструкция по Фаворскому – это не только скелет произведения, это построение произведения во времени через движение. Стремление к композиционности в изобразительном искусстве и, в частности, в графике – это стремление целно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и одновременное. Если принять такое определение композиции, тогда она не будет являться дополнением к изображению, а будет основным элементом изображения, по-разному проявляющимся в различных произведениях, так как

цельность может быть большая или меньшая на разных этапах выполнения работы, цельность может быть различного характера. Композиция – основной элемент изображения, создающий цельность.

Фаворский в своей теории идет еще дальше, он добавляет категорию времени. «Все, что мы воспринимаем, – писал В. А. Фаворский в статье «О композиции» (1932), – движется и живет в пространстве и времени. Композиция – это есть изображение времени» [3, с. 32]. В любом рисунке должно быть изображено время, если этот рисунок передает реальную действительность. Каждый художник отражает в своем творчестве время, в котором он живет и творит, эпоху. Это характеризует композиционную завершенность, цельности изображения. Композиционное решение рисунка – цельное изображение заданной темы, реальных объектов в пространстве и во времени. Итоговая цельность рисунка, гравюры – ведет к созданию творческой работы. Трактовка натуры должна быть в согласии с типом изобразительной поверхности. Несогласованность ведет к потере художественной цельности.

Пространственная цельность изображения соответствует цельности мира, она предполагает непрерывность и одновременность, что может быть достигнуто только композиционно. Вот почему теории композиции Фаворский уделяет такое большое внимание. Цельность изображения является у Фаворского главным критерием художественности, а также реализма. Фаворский предлагает целый набор приемов, способствующих достижению реалистической цельности. Это не рецепты, а, скорее, теоретико-технические принципы.

В эпоху интернета и высоких технологий, когда актуальность используемых источников литературы по теме меняется ежегодно, теоретическое наследие Фаворского проверено временем. Мы включаем элементы его теории композиции на занятиях по рисунку и сегодня. Фаворского можно смело назвать учителем современных педагогов. В преподавании специальных дисциплин мы сверяем свои действия с его высказываниями, свои методы преподавания с тем, как учил Фаворский.

Литература

1. *Бабияк, В. В.* Русский учебный рисунок: петербургская академическая художественная школа конца XVIII – начала XX века / В. В. Бабияк. СПб.: Гиппократ, 2004. – 296 с.
2. *Ли, Н. Г.* Рисунок: основы учебного академического рисунка: учеб. / Н. Г. Ли. М.: Эксмо, 2005. – 480 с.
3. *Фаворский, В. А.* Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский; подготовка текста, науч. аппарат Д. Д. Чебановой. М.: Сов. художник, 1988. – 588 с.
4. *Халаминский, Ю. Я.* Владимир Андреевич Фаворский / Ю. Я. Халаминский. М.: Искусство, 1964. – 292 с.

УДК 7.071.1Favorskij

В. Н. Шестак

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

В. А. Фаворский – мастер пространства

Владимир Андреевич Фаворский был одним из самых разносторонних художников нашего времени. Сложно назвать такой вид изобразительного искусства, в котором бы он не работал. Но он не ограничивался только художественным творчеством. Он является универсальным явлением культуры.

Ключевые слова: пространство, восприятие, монументальная живопись, графика, театр

Viktor N. Shestak

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

V. A. Favorsky is a master of space

Vladimir Andreevich Favorsky was one of the most versatile artists of our time. It is difficult to name a type of fine art in which he would not work. But he was not limited to artistic creativity. It is a universal cultural phenomenon.

Keywords: space, perception, monumental painting, graphics, theater

Фаворский Владимир Андреевич вошел в мировую и отечественную художественную культуру как выдающийся художник русской гравюры, мастер книжного дизайна. Велико его значение для всего изобразительного искусства. Он был одним из самых разносторонних художников своего времени. Сложно назвать такой вид изобразительного искусства, в котором бы он не работал. Во всех жанрах и видах изобразительного искусства (скульптура, живопись, графика, театральное декорационное искусство, монументальное искусство, декоративное искусство), в которых он работал, видно главное, определяющее качество его искусства – глубочайшая ясность его взгляда на мир, его особая открытость миру, его вера в добро. Это качество необыкновенно выявляется в его монументальных работах. Его цветной рельеф «Материнство» (1933) полон такой пластической чистоты, такой нежности и радости, какие бывают только у художников эпохи Возрождения. А огромные многометровые композиции-сграффито в московском Доме моделей (1937) излучали такую гармонию, внутреннюю свободу, мощь и ясность ритма, какие были под силу только мастерам древнерусского искусства. К сожалению эти работы не сохранились.

В 1937 г. за работу по оформлению Советского павильона Всемирной выставки в Париже он был удостоен высшей награды «Grand Prix» (скульптурные рельефы портала «Народы СССР» в материале – туф с росписью альфреско). В

1958 г. на Всемирной выставке в Брюсселе за мозаичное панно «1905 г.» он получает Золотую медаль. В.А. Фаворский отмечал, что монументальное искусство как синтез искусств требует высокого совершенства художественной формы. Только произведения подлинно художественные могут составить синтез органический и естественный, отмеченный истинной гармонией формы и содержания. Его всегда увлекала сложная проблема включения живописного пространства в окружающее реальное пространство. По его твердому убеждению, монументальная живопись не может строиться строго центрично, ибо она неизбежно воспринимается зрителем в движении, с разных точек зрения. Роспись, имеющая временную протяженность восприятия, должна строиться по нескольким зрительным центрам, постепенно возникающим перед зрителем. Такое построение композиции обуславливает, как правило, фризовое решение росписи. Он находил, что смысл композиции в том, чтобы изобразить время. Композиция – это и есть соединение разновременного в изображении.

Если изобразительное искусство может на нас нравственно влиять, может перестраивать нас морально и эстетически, то монументальное искусство, кроме того, просто меняет наше поведение, меняет нашу жизнь. Оно художественно организует наше жилое пространство, пронизывает его ритмом, создает в нем содержательные моменты, руководящие нами. Монументальное искусство совместно с архитектурой организует наше пространство, организует нас. Его можно сравнить с музыкой. Как, например, мы всем телом ощущаем влияние на нас марша в различном ритме, будь он медленный или бодрый, так и в монументальном искусстве есть возможности заставить нас жить в определенном ритме.

В. А. Фаворский много работал в театре. Им были выполнены декорации и эскизы костюмов ко многим спектаклям МХАТа, Театра имени МОСПС, Театра им. Вахтангова. Работая в области сценографии, он декларирует и здесь непеременимые принципы: цельность и синтез. Он дает ясную характеристику преломления изобразительных методов условиям диктуемым сценическим пространством, содержанием пьесы, игрой актеров в спектакле. Он раскрывает свое понимание сценического пространства, его динамики, колористических функций декораций и костюмов актеров в спектакле.

В театральном искусстве Фаворского увлекает движение: движение декораций – новые декорации в той же раме из акта в акт, движение круга, трансформация вместе с действием актеров на глазах у зрителя, игра вещей и музыка групп, цветовые аккорды, все время меняющиеся. Только в театре мы можем восхищаться появлением актера в костюме определенного цвета, который меняет и цветовой характер декорации, появляется другой – и опять новое сочетание. Все меняется и раскрывается по-новому, в смысле цветовых сочетаний.

В. А. Фаворский, как художник книги, был первым из русских графиков, который ставил перед собою цель – создание книги, где все ее элементы находились бы в сложном единстве. Он сравнивает книгу с архитектурой и стремится строить организм книги как здание – логично, конструктивно, пространственно и завершено. Вся структура книги понималась им как пространственная динамика всех книжных элементов, отражающая литературный текст, всегда развивающаяся во времени. Он воспринимает книгу как предмет, вещь в

нашем бытовом пространстве. Но одновременно книга, стоит ее открыть, – это мир со своим пространством. Момент перехода из окружающего бытового пространства к пространству книги или литературному осуществляют переплет, форзац, титул, шрифт – это все элементы структуры здания-книги. Фаворский даже направляет наше движение по этому зданию-книге. У него все структурные элементы книги глубоко содержательны, каждый из них имеет свои качества, свои достоинства, свои возможности. Эти разные их свойства и превращают книгу из «технического приспособления для чтения» в разнообразное и сложное явление человеческой культуры. Он разработал стройную теорию оформления книги, понимая книгу как целостный организм, в котором эстетическое, декоративное начало неразрывно сочетается с функциональным.



Ил. 1. 1933 г. Фрагмент утраченной фрески в музее охраны материнства и младенчества



Ил. 2. Макет декорации к постановке пьесы В. Шекспира «Двенадцатая ночь». МХАТ. 1933 г.

Многочисленные циклы гравюр Фаворский создал к произведениям русской литературы. Много творческого труда и вдохновения отдал Фаворский иллюстрированию произведений Пушкина. Помимо «Бориса Годунова», он создал также цикл великолепных иллюстраций к «Маленьким трагедиям». В 1950 г. Фаворский заканчивает цикл иллюстраций к классическому произведению русской литературы – «Слову о полку Игореве».

В 1959 г. на Международной выставке в Лейпциге был награжден Золотой медалью. В 1961 г. – Золотой медалью Международной художественной выставки в Сан-Паулу (Бразилия).

В 1962 г. за иллюстрации к этому древнерусскому эпосу, произведениям А. С. Пушкина «Борис Годунов» и «Маленькие трагедии» Фаворский был удостоен Ленинской премии.

Фаворский утверждал, что искусство оформления книги – это высокое искусство. Прежде всего это синтез искусств, объединяющий объемные моменты, почти скульптуру, с изобразительными: шрифтом и иллюстрацией. В малом масштабе это тот же синтез, к которому стремится и архитектура, объединяясь

со скульптурой и живописью. По мнению Фаворского, книгу можно назвать пространственным изображением литературного повествования, которое, как известно, развивается во времени. И важно, чтобы все элементы оформления передавали временной характер литературы – начало движения и конец.



Ил. 3. Иллюстрация к
«Маленьким трагедиям»
А. С. Пушкина



Ил. 4. Станковая гравюра
«1919, 1920, 1921 годы». 1928 г.

В. А. Фаворский был незаурядным педагогом, учителем и наставником большой группы мастеров изобразительного искусства, чьи произведения составляют гордость советской художественной культуры (А. Дейнека, Ю. Пименов, А. Гончаров, А. Каневский, А. Тышлер, М. Аксельрод, П. Павлинов, И. Голицын, Л. Мюльгаупт, Г. Ечеистов, М. Пиков, Г. Захаров и др.). Он был профессором, ректором легендарного ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа (1920–1930), Полиграфического института (1930–1934), Архитектурного института (1933–1934), Московского института изобразительного искусства (1934–1938).

Фаворский был не только выдающимся педагогом, но и оригинальным мыслителем, оставившим большое теоретическое наследие, в котором он осмыслял не только собственный опыт, но и закономерности развития мирового искусства – от Древнего Египта до XX в. Опираясь на культурную традицию мирового классического искусства, он стал смелым экспериментатором на пути к созданию новых форм современного искусства. Его поиски касались самых глубоких творческих процессов, связанных с философскими проблемами в переосмыслении системы «мир и человек». Он создает «пространственную философию» – оригинальное, строго аргументированное его представление о роли плоскости в изобразительном искусстве, о ее разности функций в изобразительности, «роли движения в восприятии, выражающейся в множественности точек зрения». Рассматривает пространство (книжное, картинное, сценическое пространство) как целостный организм.

Одной из ведущих проблем, решаемых В. А. Фаворским, была проблема цельности композиционной формы, выражающей целостность мировосприятия человека. Эта эстетическая концепция ясно выражена в его гравюрах. Художник группирует объемы в композиции, выявляя в предметах постоянные свойства: пространственную протяженность, весомость. Все объемы как бы тяготеют друг

к другу, благодаря чему возникает то силовое пространственное поле, которое всегда присутствует в произведениях Фаворского. Он создает пространство таким образом, что зритель, рассматривая его, активизирует в своем сознании пространственно-двигательные представления, благодаря чему как бы включается в художественный акт изучения и познания произведения. В этом стремлении Фаворского закрепить в изображении путь создания произведения вскрывается новаторская тенденция.

В. А. Фаворский рассматривал вопросы восприятия как предметов изобразительного искусства, так и окружающего их пространства. Он утверждал, что все существует во времени и пространстве и все воспринимается нами во времени. Восприятие произведения тоже происходит во времени и в движении. В. А. Фаворский обращает внимание на соотношение предмета и пространства, на их связи. Говоря о восприятии пространства, он отмечает, что в бинокулярности заключено время в очень сжатом виде, что система прямой перспективы хотя и соответствует действительности, но не учитывает время. Он находил, что смысл композиции в том, чтобы изобразить время и движение. Фаворский поднимает вопросы соотношения и взаимосвязи внутреннего пространства картины и пространства внешнего, окружающего ее. Окружающее пространство он понимает, как некую жизненную среду. Утверждает, что идея в пространстве картины влияет и на идейное содержание окружающего пространства. Фаворского увлекала идея организации одухотворенной человеческой среды средствами искусства. Графика, которая украшает жилые помещения, книга, которую держишь в руках, монументальная-декоративная живопись, которая доступна всем, театральные спектакли, где зритель соприкасается с красотой спектакля (декорации, костюмы) – все должно нести красоту и добро и противостоять хаосу повседневной жизненной прозы. Он всегда призывал продумывать внутренний строй произведения, сохраняя искусство от политического идеологического натиска и халтуры, призывал к духовной чистоте творчества. В. А. Фаворский мыслил и ощущал мир как сложное, но единое и гармоничное целое. Для него целью творчества было познание законов прекрасного и художественной правды, чтобы открыть человеку красоту мира.

Его ответ на вопрос ученика о будущем искусства звучит так: «Нужно так: Богу Богово, а Кесарю Кесарево, – и добавил: – Надо только, чтобы было построено пространство... Все, что мы делаем, чему-то служит».

Литература

1. *Адаскина, Н. Л.* В. А. Фаворский – педагог-теоретик / Н. Л. Адаскина. М.: Сов. искусствознание, 1978.
2. *Фаворский, В. А.* Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский; сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебанова. М.: Сов. художник, 1988. – 587 с.
3. *Фаворский в театре* / сост. и автор вступ. статьи Г. И. Морозова. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – 158 с.
4. *Фаворский, В. А.* Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский. М.: Книга, 1986. – 239 с.

УДК 738.5Favorskij
Э.Ю. Эккерман
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Мозаика в творчестве В.А. Фаворского

В статье идет речь о месте мозаики в творчестве Владимира Фаворского. Прослеживаются основная тематика работы и технические аспекты. Рассматривается оказанное художником влияние на работы некоторых его учеников.

Ключевые слова: монументальная живопись, мозаика, Фаворский, русское монументальное искусство, живопись

Elana Y. Ekkerman
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Mosaic in the works of V.A. Favorsky

The article deals with the place of mosaics in the works of Vladimir Favorsky. The main topics of work and technical aspects are traced. The influence exerted by the artist in the works of some of his students is considered.

Keywords: monumental painting, mosaic, Favorsky, Russian monumental art, painting

Невозможно представить советское искусство без художника Владимира Фаворского. Он не только внес большой вклад в развитие и становление многих художественных направлений, но и стоял у истоков формирования искусства целой эпохи.

В. А. Фаворский был настоящим патриотом своей страны, и многие его работы стали откликом художника на те или иные события. Важно отметить, что большую роль в формировании Фаворского как художника, по его же собственным словам, сыграл Андрей Рублёв и древнерусское искусство в целом: «... Был увлечен русской древней живописью, и считаю это искусство для меня самым интересным. Оно является прямым продолжением великого греческого искусства и в то же время несет национальные русские черты» [1].

Владимир Фаворский восхищался М. Врубелем, особенно ценил его рисунки, и своими современниками Н. Крымовым, П. Кузнецовым, Л. Бруниным, К. Петровым-Водкиным и К. Истоминым.

В. А. Фаворский выделял Александра Иванова как художника, чье творчество является связующим звеном между древнерусским и современным искусством. По словам Фаворского, «он как бы утвердил, что наше искусство, стремящееся к новому, родом из Древней Греции» [1].

Не чуждо В.А. Фаворскому было и европейское искусство. Еще будучи молодым, он совершил путешествие по всей Италии, изучая искусство итальянского Средневековья и Возрождения. Особенно его впечатлили работы Джотто, Мазаччо и Мантеньи.

Родился Владимир Фаворский в Москве 3 (15) марта 1886 г. Его отец был адвокатом, а мать художницей. В ранние годы обучался рисованию в студиях К.Ф. Юона и И.О. Дудина. Позже переехал в Мюнхен, где занимался живописью и рисунком при мастерской Ш. Холлоши. Вернувшись на родину и получив еще одну специальность (искусствовед), Владимир Фаворский стал заниматься преподавательской деятельностью.

Творческий путь В. А. Фаворского богат и разнообразен, он пробовал себя в различных материалах и техниках. Больше всего он известен как художник-гравер. Его гравюры стали новым шагом в развитии книжной иллюстрации.

Интересно прослеживаются художником модель построения композиции, трактовка силуэта и формы, взаимодействия линии и пятна, способов передачи пространства, а также цельности изображения. Он использует основные принципы работы с монументальной композицией только в совершенно другом масштабе – в книжной гравюре.

Деятельность В.А. Фаворского в области монументальной живописи менее широко известна. Между тем, здесь вклад художника также значителен. В самых различных видах искусства он неизменно следовал общим художественным принципам. Недаром Фаворский любил сравнивать книгу с архитектурой, со зданием [1].

Владимир Фаворский как художник-монументалист исполнил несколько мозаик из смальты. Известными были панно «1905 год» и портал для советского посольства в Варшаве по темам «Зима», «Весна», «Осень» [2]. Достоверно известен тот факт, что им был выполнен эскиз мозаики для станции метро «Краснопресненская» в Москве, но проект не утвердили.

К большому сожалению, на данный момент до нас дошла только одна его мозаичная работа – это «1905 год», выполненная художником в 1957 г., она же стала и его последним творением в области монументального искусства (ил. 1). Несмотря на небольшой размер, эта мозаика – значительное произведение о революционном народе. Люди изображены поющими, а слова песни написаны на раме, входящей в композицию мозаики:

*«Отречемся от старого мира,
Отряхнем его прах с наших ног,
Нам не надо золотого кумира,
Ненавистен нам царский чертог».*

Люди едины в своем порыве, едины, как бывает только в решающие минуты исторических потрясений. И вместе с тем каждый переживает торжественную минуту по-своему, согласно своему характеру. Фаворский проявил себя в этой работе глубоким психологом.

Способ построения композиции мозаики «1905 год» дает зрителю отсылку к другому произведению художника, иллюстрации к «Борису Годунову»

– «Народ безмолвствует» 1954–1955 гг. На переднем плане располагается несколько действующих фигур, выделенных цветом. Интересно, что, несмотря на плановое расположение персонажей, все портреты глубоко проработаны, передают настроение и характер.

Мозаичное панно «1905 год» выполнено в технике прямого набора на постоянный грунт (ил. 2.). Материалом исполнения выступает смальта.



Ил. 1. Мозаика «1905 год»
В. А. Фаворский, музей А. М. Горького.



Ил. 2. В.А. Фаворский
в процессе набора мозаики

Владимир Фаворский, помимо своей творческой и научной работы, проявил свой талант в педагогике. Отклики его основных принципов работы можно увидеть в творчестве его учеников М. М. Аксельрода, А. Д. Гончарова, Б. В. Грозевского, П. Я. Павлинова, Н. И. Падалицына, М. Л. Фрама, И. А. Шпинеля, А. А. Дейнеки, Г. А. Ечеистова, Ф. Д. Константинова и др [3].

Несмотря на то, что Владимир Фаворский исполнил не так много мозаичных работ, как некоторые его ученики, его влияние на их творчестве невозможно отрицать. Наглядно демонстрирует это несколько мозаичных панно Александра Дейнеки. Работа с композицией, использование линии и пятна, близкие В.А. Фаворскому прослеживаются в мозаичных панно «Лыжники» 1950 г., «Красногвардеец» 1962 г. и «Доярка» 1962 г. Мозаики А.А. Дейнеки становятся откликом на современность, пропитаны духом эпохи.

В.А. Фаворский воспитывал в своих последователях трепетное отношение к природе, к современности, к поиску новых художественных приемов, чувство целостности при построении композиции. Он не делил искусство на «низкое» и «высокое», уважал обыденные вещи и их создателей.

Идеи и художественная практика Владимира Фаворского глубоко повлияла на формирование понимания принципов монументального искусства как средства организации пространства и его синтеза с архитектурой.

В.А. Фаворский стоит у истоков формирования советского искусства. Его огромный теоретический и практический вклад в понимание монументальной живописи положил начало дальнейшему совершенствованию и развитию этой области.

Литература

1. *Фаворский, В. А.* Рассказы художника-гравера / В. А. Фаворский. М.: Детгиз, 1965. – С. 5–6; 40–51; 60–65.
2. *Халаминский, Ю. Я.* Владимир Андреевич Фаворский / Ю. Я. Халаминский; ред. Т. А. Савицкая. М.: Искусство, 1964. – 291 с.
3. *Они учились у В. А. Фаворского*: указатель учеников и последователей с краткой биографией и библиографией / сост. А. Михеев. СПб., 2013. – 304 с.

УДК 769.2Favorskij

А. Н. Володченко

Санкт-Петербург, Россия

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

А. А. Володченко

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Роль В. А. Фаворского в формировании искусства книжной графики

Несомненно, что средства графики очень ограничены. Но нет искусства, сколько-то не ограниченного в средствах, и часто ограничение приводит к обогащению этих средств виртуозным исполнением их.

Ключевые слова: книжная графика, линия, пятно, фактура, рисунок

Alexandr N. Volodchenko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Antonina A. Volodchenko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The role of V. A. Favorsky in the formation of the art of book graphics

The role of V. A. Favorsky in the formation of the art of book graphics. There is no doubt that graphics are very limited. But there is no art that is somehow not limitation leads to the enrichment of these means by virtuoso performance of them.

Keywords: graphics, book graphics, line, stein, texture, drawing

Искусство книжной графики невозможно представить без такого имени, как Владимир Андреевич Фаворский, который внес свой величайший вклад не только как автор многочисленных работ в области оформления книги, но и как теоретик графики, монументального искусства, сценограф, теоретик изобразительного искусства и преподаватель. Он оказал огромное влияние на искусство многих художников.

В своей семье он получил первые навыки творчества. Родился 2 марта 1886 г. в Москве, отец – адвокат А. Е. Фаворский, мать – О. В. Шервуд, художник. Учеба в школе-студии К. Ф. Юона и И. О. Дудина, а также в Строгановском художественно-промышленном училище и на вечерних курсах по скульптуре, придала уверенности и целеустремленности. Продолжил он свою учебу в Московском институте изобразительного искусства (сейчас институт им. В. И. Сурикова). В 1905 г. переехал в Германию, в Мюнхен, где учился рисунку и живописи в знаменитой в то время школе Ш. Холлоши, а также посещал лекции на искусствоведческом отделении философского факультета у Х. Корнелиуса. Вернулся в Москву в 1907 г. и поступил на историко-филологический факультет Московского университета, окончил его в 1913 г. дипломом на тему «Джотто и его предшественники», в котором проанализировал сложность пространственных отношений в живописи итальянского проторенессанса, работая одновременно над переводом на русский язык с немецкого книги А. Гильдебранда «Проблемы формы в изобразительном искусстве».

Преподавал во ВХУТЕМАСе с 1921 г., а с 1923–1925 гг. был ректором. Фаворский на графическом факультете вел ксилографию, читал курс «Введение в теорию пространственных искусств», также теорию композиции и теорию графики, для которых, явно под влиянием книги А. Гильдебранда, был написан цикл лекций. В 1930–1934 гг. работал в Полиграфическом институте, а в 1933–1938 гг. – в Архитектурном институте, в 1934–1938 гг. преподавал в Институте изобразительных искусств. В 1943–1948 гг. работал профессором в Институте прикладного и декоративного искусства. А в 1936–1941 гг. много времени уделил мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, стал одним из учредителей общества художников «Четыре искусства». В 1924–1930 гг. – член-корреспондент Союза немецких художников книги (1928 г.), Академик АХ СССР (1962 г.), член Союза Художников СССР.

Ранние рисунки и гравюры автора отличаются напряженностью и выразительностью изобразительного пространства. Фаворский, как Сезанн, с помощью цвета, но штрихом и тоном формирует сложные сочетания пятен, образов, заполняющих концептуальное пространство листа. Сезанном современной ксилографии называл А. М. Эфрос художника.

Искусству книги в нашей стране уделялось особое внимание. Для приобщения к культуре огромного количества трудящихся требовалось иметь возможность доступа к изобразительному искусству и к классической литературе. Фаворский сказал однажды: «Когда представляешь будущее общество, то думается, что люди будут почти все, или все, жить искусством, и, может быть, все будут

художниками. Странно было бы, чтобы люди не прикоснулись к этому замечательному делу изобразительного искусства» [1]. В 20-е гг. XX в. книги оформлялись такими мастерами рисунка, как Е. Е. Лансере, Б. М. Кустодиев и др.

Книжное оформление советской графики в тесной связи с иллюстрацией представляется как единое целое, искусство книги. Сильнейшее влияние оказали «мирискусники» и художники этого круга, эти известнейшие мастера создавали первоклассные иллюстрации. Появляются иллюстраторы, оформившие такие произведения, рожденные революцией, как поэма А. Блока «Двенадцать». Ксилография в книжной графике 1920-х гг. занимает чуть ли не лидирующее место. Все больше и больше художников вовлекается в это дело. С особой наглядностью происходил конфликт формалистических и реалистических тенденций, и это противоречивое столкновение делало тяжелым их развитие в единстве оформления книги. В это время все активней предъявляются особые требования к книге.

Издается огромное количество книг русской и иностранной литературы, восточных классиков, советских писателей. Предъявляются требования передать глубину переживаний литературных героев, их внутренний мир, требования к внешнему оформлению книги и т.д. – это были требования советского реалистического искусства. В 30-е гг. ярко зазвучали работы молодых художников в книжной иллюстрации. Созданные образы литературных героев, разнообразны решения серии иллюстраций имели важнейшее и определяющее значение в развитии книжной и станковой графики.

Развивается оформление детской книги, и на смену в поисках супрематизма и других авангардных направлений пришла детская иллюстрация, где присутствует и анималистический, и сказочный жанр, искусство стало наполненным яркими оптимистическими образами. В непрерывном поиске новых образов, новых достижений появляются новые имена: Н. Н. Куприянов, А. И. Кравченко и т.п., и среди большого количества талантливых художников в книжной графике выдающееся место занимает Владимир Андреевич Фаворский, хоть его творчество часто подвергали критике за чрезмерное предпочтение гравюре в оформлении книги.

Одним из важнейших и главнейших аспектов создания графического листа есть композиция, где наиболее выразительно и совершенно создаются образы произведения с учетом техники, в которой решаются задачи, присущие выбранной технике или приему. У каждой техники есть свои преимущества, дающие неповторимые возможности для раскрытия темы, образа. К примеру, возможности литографии или офорта и сухой иглы или меццо-тинто и ксилографии отличаются друг от друга, но их всех объединяет рисунок, композиция и виртуозное оперирование всем набором приемов и техник. В графике количество черного и белого имеет свой пластический язык: шрифт, иллюстрация выполняются черным по белому и, кроме того, переходы от цвета к цвету совершаются, большей частью, не изменением тона черного, а моделировкой формы черного и белого, формой пятна, точкой, линией, штрихом.

Особое место в творчестве Владимира Андреевича Фаворского занимает цикл гравюр к «Слову о полку Игореве», где талантливо сочетались иллюстрации, заглавные буквы и орнаментальные узоры, окружающие и создающие фантастические образы композиционных решений. Сделав макет книги, разместив в ней текст, определив места для задуманных гравюр, он придумал мелкие картинки на полях, сочинил орнаменты и заглавные буквицы, которые должны были дополнять рассказ, помочь передать атмосферу тех далеких времен.

Обычно гравюра делается из очень твердых пород дерева, к примеру, самшита. В гравюре все состоит из черных и белых пятен, линий и штрихов. И, казалось, столь ограниченные средства передачи изображения очень бедны, но художник их использует с большей выразительностью и ясностью. Книга начинается титульным листом, на котором пишется автор, название книги, издательство и год; против этой страницы часто размещается иллюстрация.

«Слово о полку Игореве», которое иллюстрировал Фаворский, не похожа на обычную книгу, левая страница этой книги содержит древнерусский текст, а правая – перевод на современный язык, и обе они рассказывают об одном и том же, поэтому он решил делать гравюры большие, в разворот, сразу на две страницы. Автор старался передать в них суровый и мужественный дух того времени.

Все гравюры и текст заключены в переплет, на котором яркими цветами и золотом изображены образы русских воинов, стерегущих свой край. У переплета другой язык, более яркий, чем у картинок внутри книги, как бы более торжественный, более нарядный, но в то же время очень краткий и выразительный.

В своем творчестве Владимир Андреевич Фаворский соединяет современность и прошлое, знание художественных традиций. Он понимал и хорошо знал древнерусское искусство, поэтому ему так удалось иллюстрации к «Слову о полку Игореве». Он чувствовал особую поэтичность поэмы, ее драматизм, условность и символику стиля. Рассматривая иллюстрации к «Слову о полку Игореве», невольно становишься участником описанных событий.

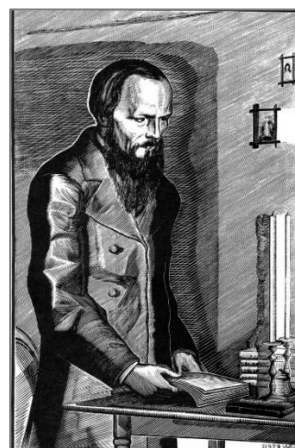
Фаворский много времени посвятил дизайну книги, разработал особую теорию оформления, воспринимая книгу как целостный эстетический организм, в котором декоративное начало должно соединяться в единстве с функциональным. Последней большой работой художника была серия гравюр к «Маленьким трагедиям» Пушкина. Каждая пьеса начинается изобразительным элементом, шмуцтитлом, гравированной заставкой и большой виньеткой на обратной стороне шмуцтитла. Маски персонажей проходят через все развороты текста, автор в своих иллюстрациях раскрыл психологические характеры и показал чувства героев в моменты трагических ситуаций. Краткость, ясность и красота Пушкинского стиха передана в гравюрах художника. Фаворский был награжден Ленинской премией за гравюры к «Маленьким трагедиям» и «Борису Годунову» Пушкина и «Слову о полку Игореве».

В течение жизни им были созданы незаурядные иллюстрации и портреты выдающихся людей, писателей, полководцев и другие не менее талантливые произведения. Творческое наследие Владимира Андреевича Фаворского является одной из ярчайших вершин искусства XX в., где он был ориентиром

и учителем, выделяясь своим особым, узнаваемым почерком. Количество созданных произведений огромно: иллюстрации к «Гамлету» и «Сонетам» Шекспира, к «Слову о полку Игореве», к «Маленьким трагедиям» и «Борису Годуну» А. С. Пушкина, к библейской книге «Руфь», произведениям Данте, «Суждениям господина Жерома Куньяра» А. Франса, «Трудам и дням Михаила Ломоносова», поэзия Б. Пильняка, стихам Р. Бернса; оформление спектаклей «Собака на сене» Лопе де Вега в Московском театре Революции, «Двенадцатая ночь» Шекспира во МХАТе и других постановок; монументальные росписи в Музее охраны материнства и младенчества в Москве, барельефы на Всемирной выставке в Париже, мозаики для здания советского посольства в Варшаве, в 1934 г. работал над росписью фаянса.



Ил. 1. В. А. Фаворский. «Октябрь 1917 г.»



Ил. 2. В. А. Фаворский. «Ф. М. Достоевский». 1929 г.

До последних дней увлекался карандашным рисунком, пробовал свои силы и в скульптуре. Но главной и самой плодотворной областью творчества В. А. Фаворского стала торцовая гравюра на дереве, в ней он достиг наибольших высот. Оставил после себя огромное творческое наследие и плеяду последователей и учеников, ставших крупными мастерами оформления книги: П. Я. Павлинов, Д. Д. Константинов, М. И. Пикова, А. Д. Гончаров, М. Прилежаева-Барская.

В одном ряду, с европейскими офортами, английским меццо-тинто, немецкой печатной графикой, японской гравюрой, советская гравюра предьявляет удивительный художественный феномен, где В. А. Фаворский занимает одно из выдающихся мест.

Литература

1. *Фаворский, В. А.* Литературно-теоретическое наследие: теория композиции. Теория графики. О своей работе над книгой. О монументальном искусстве. Об оформлении спектакля. Рецензии, заметки. Интервью / В. А. Фаворский; подгот. текста, науч. аппарат Д. Д. Чебановой. М.: Сов. художник, 1988. – 588 с.: ил.

УДК 75.052 Favorskij
Э. Ю. Эккерман
Санкт-Петербург, Россия
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Место монументально-декоративных росписей в творчестве В. А. Фаворского

В данной статье речь идет о фресках и сграффито Владимира Фаворского, а также о месте монументальной живописи в творчестве художника и ее роли в становлении советского монументального искусства.

Ключевые слова: монументальная живопись, Фаворский, роспись, живопись, монументальное искусство

Elana Y. Ekkerman
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

The place of monumental and decorative paintings in the work of V. A. Favorsky

This article deals with frescoes and sgraffito by Vladimir Favorsky. About the place of monumental painting in the artist's work and its role in the formation of Soviet monumental art. The main projects and execution techniques are covered.

Keywords: monumental painting, Favorsky, painting, painting, monumental art

Владимир Фаворский стоит у истоков формирования советской монументальной живописи. Его практический и теоретический вклад позволил по-новому посмотреть на синтез живописи и архитектуры. Он стал один из первых художников, которые начали делать настенные росписи в СССР.

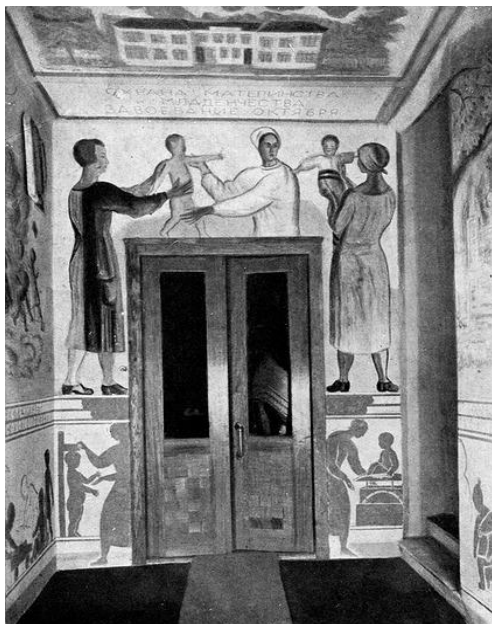
В. А. Фаворский считал монументальное искусство необходимой составляющей формирования социалистического общества: «Стиль социалистического реализма наиболее часто определяется, как мне кажется, стремлением к монументальности и как бы «общественности» самого изображения, что в полной мере доступно только социалистическому городу» [1].

В своих научных работах В.А. Фаворский не раз акцентирует внимание на важности древних традиций монументального искусства. В его понимании это не ограничивается эпохой Возрождения, а также включает в себя Византию и, в особенности, Древнюю Русь.

Древнерусская монументальная живопись стала для художника своего рода эталоном: именно в ней он нашел пространственно-временную составляющую, способную организовать внутренне и внешнее архитектурное пространство, а также ведущую силу воздействия на человека и его поведение.

Владимир Фаворский сделал несколько крупных проектов настенных росписей и сграффито, но к сожалению, многие не дошли до наших дней. Не сохранилась и первая работа В.А. Фаворского в архитектуре – роспись и сграффито в вестибюле Музея охраны материнства и младенчества в Москве, выполненная в 1933 г. [1].

Роспись была исполнена фреской в тесном и узком помещении, стены которого изломаны под углом. Художник визуально расширил пространство, превратив стены в радостную симфонию, воспевающую детство в мире труда, любви и свободы (ил.1, 2).



Ил. 1, 2. Росписи В. Ф. Фаворского
в вестибюле Музея охраны материнства и младенчества в Москве

Известно, что на эскиз был дан всего месяц, а работа была нова для художника. Продумывая характер оформления, В. А. Фаворский желал добиться яркого и красочного впечатления зрителя: «... Я стремился изложить тему с подъемом, как бы торжественно, но ни в коем случае не впадая в стилизацию и ложный монументализм» [2].

Выбор техники фресковой живописи для В. А. Фаворского не случаен. Эта техника дает возможность художнику еще в сыром состоянии видеть отношения тонов относительно друг друга. Помимо этого, возможно использовать лессировку, что позволяет достигнуть достаточно сложной структуры взаимодействия тонов.

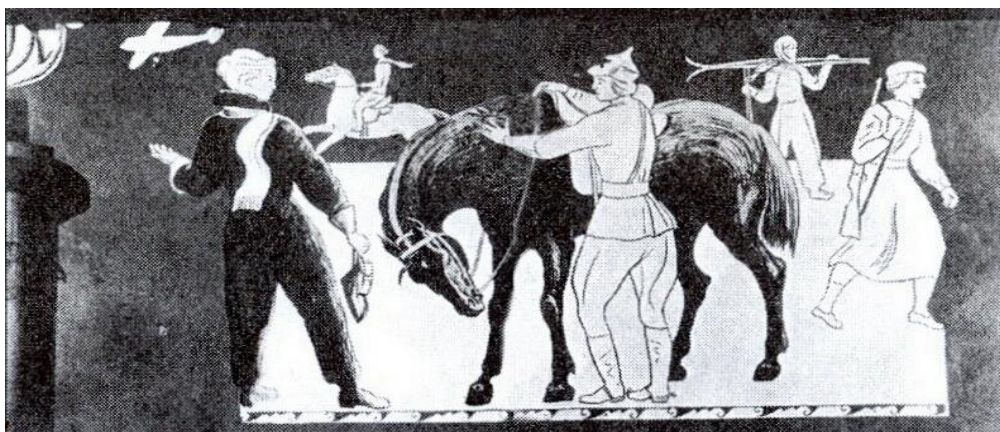
Композиция фрески разделена на два яруса. Верхний ярус выполнен в технике фрески, а нижний – сграффито. Центральное действие разворачивается на обрамлении входа в музей, а на стенах справа и слева от него расположены сцены колхозной и городской жизни советских людей.

Основываясь на своем первом опыте, Владимир Фаворский в 1933 г пишет научную статью, где говорит о важной роли монументального искусства в жизни социалистического общества.

Владимир Фаворский ясно для себя осознавал, чье творчество и взгляды оказывали влияние на него. Таким образом, он выделяет своего первого учителя Николая Михайловича Чернышева как человека, который сыграл немаловажную роль в формировании его как художника-монументалиста.

В монументальной живописи для В. А. Фаворского было интереснее исполнять работу на нескольких плоскостях, решать сложные задачи взаимодействия и формы, нежели расписывать отдельно стоящую стену. Он говорит об этом так: «Живопись всегда обладает третьим измерением – глубиной. Перегиб живописи через угол стены обогащает ее как бы четвертым измерением. Благодаря сочетанию четырех координат живопись входит в пространство реального человека» [1].

Несколько лет спустя, в 1935 г., Владимир Фаворский расписал Дом моделей на Сretenке. На фасаде располагалась роспись в технике сграффито, а внутри – фрески (ил. 3). Росписи были рассчитаны на короткий срок. Дом планировалось снести во время реконструкции улицы через 5 лет.



Ил. 3. Сграффито В. А. Фаворского на ДOME моделей. Фрагмент.

Владимир Фаворский не терял интерес к монументальной живописи. Ему нравилось решать новые задачи, работать с пространством и архитектурой. В течение нескольких лет он исполнил ряд больших проектов, носящих разнообразный характер: В. А. Фаворский работал над росписями потолка в Московском ДOME пионеров на тему «Парад 1 Мая», росписями наземного вестибюля станции метро первой очереди «Комсомольская» (1935), украшал сграффито жилые здания (Наркомлес, 1936), руководил работами по оформлению Дворца пионеров в городе Калининe, участвовал в оформлении павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Особое внимание привлекает роспись в Историческом музее Петровского зала, завершенная в 1938 г. Во всю, противоположную окнам, глухую стену изображена карта России времен Петра I. А по нижнему краю росписи во весь рост изображены фигуры людей петровской эпохи. Здесь строители, плотники, воины, матросы – все те, кто вывел страну на новую дорогу. Фигуры, при всей точности в деталях одежды и атрибутах, трактованы условно – рядом

карта, отвлеченный графический чертеж, и, естественно, с ним могли компоноваться лишь персонажи, изображенные подобным образом, иначе роспись потеряла бы цельность и распалась на отдельные компоненты.

Следующей большой работой Фаворского было участие в оформлении нового театра Советской Армии в Москве. Он выполнил роспись жесткого занавеса для большой сцены. Весь низ занавеса занимает массивный, рустованный каменный цоколь, на котором возвышается легкая галерея. Между пилястрами изображены статуи великих драматургов, за которыми на спущенных сверху гобеленах вытканы сцены народных восстаний. Занавес охватывает широкая пейзажная панорама, расстилающаяся за пилястрами галереи, и бронзовый рельефный фриз, как пояс, стягивающий каменный цоколь. Таким образом, на одном щите занавеса изображены и современный пейзаж, и исторические события, и эпизоды из жизни армии, и статуи писателей. И все это искусно скомпоновано. Кроме того, бронзовый фриз и каменный цоколь отвечают характеру армейского театра.

В качестве первого требования к живописцу-монументалисту Фаворский выдвигает масштабность росписи и соответствие ее условиям обозрения. Небольшое помещение располагает к обозримости росписи целиком с разных точек зрения. Это способно расширить интерьер. Что же касается фасадных росписей, то суждения Фаворского здесь менее определены. Он делает, в основном, акцент на вопросах ритма, в частности «ритмов общественной жизни», за чем трудно уловить что-то определенное.

В. А. Фаворский исходил из того, что всякое художественное произведение имеет две одновременно выполняемые задачи. С одной стороны, это задача чисто познавательная, с другой – ритмическая организация материала. Если первой больше занимается живопись, то решение второй – в архитектурной практике.

Что касается композиционных особенностей стенной росписи, то Фаворский выявляет их, противопоставляя монументальную живопись станковой. «Станковая картина, имеющая изобразительной поверхностью обрамленный холст, будет по большей части строить пространство центрально, давая событие более или менее одновременно, а стенная живопись, имея поверхность по массе сильно выраженную, рассматриваемую во времени, будет строить композицию эпически, идя по многим остановкам, по многим центрам» [3].

Владимир Фаворский был одним из первых советских художников, осознавших ценность и необходимость монументального искусства. Во многом благодаря его трудам сформировалось понимание синтеза монументального искусства и архитектуры.

Литература

1. *Фаворский, В. А.* Рассказы художника-гравера / В. А. Фаворский. М.: Детгиз, 1965. – С. 8–10; 42–56; 58–62.
2. *Летопись жизни и творчества В. А. Фаворского: 1886–1964* (по материалам публикаций) / сост. А. М. Михеев. СПб., 2016. – С. 767–797.
3. *Загянская, Г. А.* Владимир Фаворский: обстоятельства места и времени / Г. А. Загянская. М.: ГИТИС, 2006. – С. 481–483.

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 7.046.3:726.71/.74:246Dionisij

Ю. Н. Белова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Влияние творчества Дионисия на современные росписи православных храмов

Статья посвящена современным художникам-монументалистам XXI в., обратившимся к творчеству Дионисия и его круга, современным росписям вновь построенных православных храмов, вопросам стилизации творчества Дионисия в настоящее время.

Ключевые слова: монументальная живопись, монументальное искусство, храмовые росписи, Рождественский собор Ферапонтова монастыря, Дионисий

Julia N. Belova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

The influence of Dionysius' work at modern wall-paintings in orthodox temple

The article is devoted to contemporary monumental artists, who are oriented to the work of Dionisy and his circle, modern wall-paintings of newly built orthodox temple, and the stylization of Dionysius's creation in early 21st century.

Keywords: monumental painting, modern monumental art, temple murals, Dionisy, The Nativity of the Virgin Cathedral of St. Pherapont Monastery

В XX в. судьба религиозного искусства, как монументального, так и иконописной традиции, в России оказалась полна превратностей и злоключений: почти вся история Советского государства связана с насаждением антиклерикализма, с борьбой с церковью и неизбежным подавлением православного искусства. После 1917 г., когда соборы и церкви разрушались, взрывались или отдавались под мирские цели, лишь немногие монастырские центры в СССР подспудно заботились о продолжении величайшего наследия Андрея Рублёва, Феофана Грека и Дионисия. В первые десятилетия советской власти творчество иконописцев находилось в полном забвении или переживало периоды яростного уничтожения. Последующее, внешне чуть заметное ослабление ате-

истической пропаганды, без сомнения, стоит связывать именно с Великой Отечественной войной: это частичное восстановление Троице-Сергиевой Лавры в 1946 г., сохранение архитектурного ансамбля Спасо-Андроникова монастыря в Москве и создание Музея имени Андрея Рублёва в 1947 г. по инициативе П. Д. Барановского. Затем в 1950–1960-е гг. происходит обращение к религиозному творчеству как явлению истории искусства, его глубокое изучение как *œuvre d'art* и дальнейшая музеефикация монументального религиозного искусства. На территории Ферапонтова монастыря, закрытого в 1924 г., начинается с 1975 г. формирование Музея фресок Дионисия.

Грандиозное празднование в 1988 г. тысячелетия крещения Руси маркировало значительный процесс религиозного ренессанса, отмеченный как улучшением отношений церкви и государства, так и возвращением церковных сооружений, возобновлением реставрации сохранившихся соборов и строительством новых церквей. Общество и институт церкви нуждались в появлении современных художников-иконописцев, способных восполнить лакуны церковного искусства XX в., что привело к созданию мастерских церковно-исторической живописи в вузах России после периода длительного забвения и отрицания религиозного искусства. Для молодых художников-монументалистов религиозного жанра абсолютно естественным было обращение к подлинникам стенописи через копирование с натуры для постижения художественного языка, принципов композиции, стилистических принципов разных периодов русского искусства до 1917 г.

Именно фрески Ферапонтова монастыря, выполненные одной из центральных фигур московской художественной жизни зрелого XV – раннего XVI вв., величайшим живописцем Дионисием (ок. 1440 – после 1502), подхватившим, по выражению В. Н. Лазарева [1, с. 5], несколько замедлившийся темп развития московской живописи после смерти Андрея Рублёва (ок. 1360–1428/1430), оказались одним из источников для вдохновения и усердного копирования двух современных художников-монументалистов Александры Бобыльковой и Елены Игнатьевой. Обращение к Дионисию – среди других великих и значительных художников древнерусского искусства – безусловно, основано на особой целостности этого уникального ансамбля архитектуры и монументального искусства: в нем в удивительной сохранности доступны зрителю не только монастырь, храм, комплекс фресок, но и неповторимая единая архитектурно-пространственная среда: холм, озеро, дорога, суровая скупость колорита северной природы, ставшие высококонтрастным фоном к яркой праздничности, ликующим краскам портала Рождественского собора, символично олицетворяющим вход в сияющий горный мир и противопоставленным скудости земной юдоли.

Проект росписи Бобыльковой разработан для новопостроенного православного храма (арх. Алексей Кормишин¹) во имя св. блаженной Ксении Петербургской в с. Арское (Ульяновская область). Церковь, освященная 17 апреля 2003 г., архитектурно ориентирована на белокаменное зодчество Владимиро-Суздальской земли и, прежде всего, на его выдающиеся памятники зодчества -- церковь Покрова на Нерли (1166) и Дмитриевский собор (1191) во

¹ Отец Алексей Кормишин – архитектор, настоятель Арской обители (Ульяновская обл.).

Владимире. Иконографическая программа росписи включает три сюжета «Омовение ног апостолам», «Тайная вечеря» и «Предательство Иуды», предназначенных для среднего яруса северной стены. В композиции были учтены принципы росписи Дионисия, осуществлявшейся порядно (сверху вниз). Размеры и пропорции монументальных живописных композиций точно подчинены архитектурным членениям храма, что позволяет достичь ощущения пространства сакрального интерьера как Царствия Небесного. Лики Христа и Иуды не сразу появились в росписи в ныне существующем варианте: художница долго искала именно те выражения, что смогут характеризовать божественное предвидение и прощение и подлое предательство. Здесь стоит вспомнить поиски Леонардо да Винчи образов Христа и Иуды для росписи стены в трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие в Милане («Тайная вечеря»), где в качестве возможной модели мог выступить приор монастыря, досаждавший художнику мелочными придирками. Удлиненность пропорций фигур, легкий и изящный рисунок, линейная проработка форм, изысканность холодноватого и светлого колорита, идеализированность ликов и светоносность красок создают ощущение мягкой гармонии и созерцательности. В этой монументальной работе есть чувство единства колористической гаммы: красное с розоватым оттенком, столь излюбленным Дионисием, и голубое с золотым фоном, что в совокупности созидает праздничное, ликующее чувство веры в Христа. Проект росписи Александры Бобыльковой – это объяснение в любви Дионисию, воскрешающее утраченное чувство веры в Бога.

Проект росписи «Вознесение Господне» восточной стены работы Елены Игнатъевой предназначен для новопостроенной церкви новомучеников и исповедников российских в земле Коми просиявших (г. Ухта; 1997). Архитектура церковного сооружения ориентирована на прототипы владими́ро-суздальских храмов (например, Лазаревскую церковь в Суздале; 1667) с традиционным пятиглавием на четверике и шатровой колокольней, прототипически связанной и с первым памятником русской архитектуры XVII в., когда впервые появляются шатровые завершения, так называемой Филаретовой пристройкой в Московском Кремле (арх. Дж. Талер; 1624), и колокольней Антипиевской церкви в Суздале (1745). В целом, необходимо отметить общее влияние архитектуры эклектики в лице К. А. Тона и А. М. Горностаева, искусственно соединявшими пятиглавые типы храмов с шатровой архитектурой, что наблюдается в новопостроенной церкви в г. Ухта. Автор росписи преданно занимался копированием фресок Дионисия в соборе Рождества Богородицы в Феррапонтово, что дает логичную связь «Вознесения Господня» с пространством храма – это хорошо читается на архитектурной развертке: учтены композиционные принципы великого русского художника, осуществлявшиеся порядно (иерархически сверху вниз), пропорции и масштабы подчинены членениям интерьера, создающим чувство сакральности места как отподобления Царствия Небесного. Благодаря удлиненности пропорций фигур, легкому и изящному рисунку, линейной проработке форм, разработанности холодноватой и светлой колористической гаммы с явно ощутимой перламутровостью света, излюбленной Дионисием,

идеализированности ликов и светонности палитры, создано ощущение лиричной гармонии, дополненной созерцательностью земного мироощущения, что приводит молящегося к пониманию одного из двенадцатых праздников – завершению земного служения Иисуса Христа, торжественному вознесению Его на небо как Бога и надежде для всех верующих на вечную жизнь. Намеренное ограничение репертуара художественных приемов, следуя принципу византийского искусства, сформулированному Плотиним (избегать перспективных деформаций пространства и фигур, применять только первый план и локальный цвет, а также отказываться от изображения теней в религиозной живописи, поскольку тень символизирует земную юдоль, а свет – духовность), позволяет Елене Игнатъевой и Александре Бобыльковой создать ощущение строгости, простоты, суровости, не уменьшая при этом поэтичности и известной доли наивности образа, соединяя их с эмоциональностью и духовной силой.

Выразительная и точная лапидарность языка Дионисия соединена с изысканностью его палитры, всегда основанной на природных пигментах, найденных или добытых на той земле, где создавалась стенопись. Эта продуманная лаконичность остро контрастирует с чувственностью восприятия красоты, что, по выражению Иосифа Полоцкого, предопределяет «духовность созерцания» и дает божественную возвышенность идеального человека, святого, воплощения Бога на земле, облик духовной красоты и пример нравственной чистоты.

Литература

1. *Дионисий* // Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века / В. Н. Лазарев. М.: Искусство, 2000.

УДК 75.046:246Trinity

М. Н. Самойленко

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Р. А. Тимофеева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Развитие восточнохристианской иконографии на примере образа «Троицы»

В статье рассматриваются проблемы взаимодействия новаторства иконографической трактовки и преемственности традиционного иконописного канона на примере иконографии «Ветхозаветной Троицы». Объектом исследования

ния является развитие данной иконографии, предметом – конкретные художественные произведения сакрального искусства. Анализируется процесс формирования канонического иконописного образа «Ветхозаветной Троицы» от аллегорических росписей «Страннолюбия Авраама» до мозаик ранневизантийской эпохи. Проводится комплексный анализ ключевых памятников данного типа.

Ключевые слова: история искусства, иконография, «Троица», иконопись

Maria N. Samoylenko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Rimma A. Timofeeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Development of Eastern Christian iconography on the example of icon «Trinity»

The article examines the problems of interaction between the innovation of iconographic interpretation and the continuity of the traditional icon painting canon on the example of the iconography of the "Trinity". The object of the research is the development of this iconography, the subject is specific artistic works of sacred art. The process of formation of the canonical icon-painting image of the "Trinity" is analyzed from the allegorical murals of "Abraham's strange love" to mosaics of the early Byzantine era. A comprehensive analysis of the key sites of this type is carried out.

Key words: art history, iconography, "Trinity", icon painting

Введение. Богословский и художественный язык иконы. Не видя, сколько всего стоит за иконой, мы не поймем для чего она существует и сколько в ней заложено смыслов. Основополагающими постулатами древнего восточно-христианского миропонимания являются три взаимосвязанных понятия – икона, храм и книга.¹ Так, Священное Писание называли «словесной иконой», а саму икону – «богословием в красках». Икона создавалась для того, чтобы стать посредником между земным и небесным миром в ходе соборной или индивидуальной молитвы, и воспринималась как выражение Божественной истины, как система, «Библия для неграмотных», через которую человек понимал смысл мироздания. По словам Иоанна Дамаскина,² икона есть видимый образ невидимого и дана она нам ради слабости нашего понимания. Храм же представлялся иконой преображенного космоса, образом мира, в котором мы видим Бога, ангелов, святых, лики которых смотрят на нас из невидимого мира через иконописное «окно», которое дает нам возможность вернуться к первоисточнику. В то же время храм был и книгой, которая рассказывает о

¹ Языкова И. К. Со-творение образа. Богословие иконы. М., 2012.

² Преп. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святыне иконы.

начале, создании мира, о его спасении и конце, но в отличие от книги, храм с иконами был доступен каждому человеку.

В чем отличие художника, который пишет пейзаж, портрет, натюрморт, от того, кто создает религиозные картины и иконописца?

Создание иконы – это создание святыни, «видимого изображения тайных и сверхъестественных зрелищ», поэтому иконописец не просто пишет «другое», он создает священные сюжеты, художественно-богословские тексты, написанные согласно определенным правилам. Если художник-реалист старается подчеркнуть сходство с натурой, экспрессионист стремится выразить свое эмоциональное состояние, символист наделяет образы аллегорическим значением, то иконописец не имеет на это права.

Искусство иконы не индивидуально, оно является произведением Церкви с ее сформированным взглядом на космос, мир, Бога и человека. Это один из богословских языков, который проповедует миру, полученный из Священного Писания и Священного Предания богодухновенный комплекс знаний о мире и предназначении человека в нем. И потому иконописец – это скорее евангелист, пишущий красками. Существует особая религиозная позиция – разделение мира на сакральное и профанное, что дает возможность отделять то, что не отражает Бога, от творений, которые к нему приближают. Так, икона – это именно то, что непосредственно направлено на отражение первоначального замысла Бога о мире, пронизанном божественными энергиями и светом, и человеку совершенном, преподобном, который осуществился в том или ином святом или был явлен во Христе, Богородице. Павел Флоренский писал: «Или окно есть свет, или – оно дерево и стекло, но никогда оно не бывает просто окном... икона всегда или больше себя самое, когда она – небесное видение, или меньше, если она некоторому сознанию не открывает мира сверхъестественного и не может быть называема иначе как расписанной доской»³.

Так, мы не можем рассматривать икону просто как произведение человеческого искусства, но как божественное творение, она может в большей или меньшей степени возводить нас на духовные высоты, или же, как говорил Сергей Фудель, быть ложным окном, не пропускающим божественный свет. Икона имеет целью вывести сознание в мир духовный, к «тайным и сверхъестественным зрелищам»⁴.

Если по чутью смотрящего на нее эта цель не достигается, не возбуждается хотя бы отдаленного ощущения реальности иного мира, то тогда ценность иконы остается лишь материальной, или в лучшем случае археологической. Согласно Библии, изначально вся деятельность человека должна была проявлять божественную славу творения, быть иконичной, но после грехопадения возникла необходимость в выделении на земле особого сакрального пространства, где пребывает Бог, и формирования искусства, через которое мы бы имели связь и постигали Его замысел.

³ Павел Флоренский. Иконостас.

⁴ Преп. Иоанн Дамаскин. Свидетельства древних и славных отец об иконах.

В одном из посланий апостол Павел говорит⁵, что Христос есть образ Бога невидимого, и употребляет слово «эйкон» – «икона», что в переводе с греческого означает «образ». Важной богословской предпосылкой является то, что Бог, который не имеет образа, которого невозможно представить и изобразить, образуя, сотворил мир и явил людям себя в лице второй ипостаси Троицы, Богочеловека Иисуса Христа. «Бога никогда никто не видел, – говорит Иоанн Богослов⁶, – Единородный Сын, сущий в недре Отчем, он явил». Так, Бог, не имеющий образа, сходит на землю, являя себя миру. Величайшие пророки не могли увидеть Бога – Моисею было сказано: «Ты увидишь меня сзади»⁷, Христос приходит на землю и говорит, что «видевший Меня видел Отца»⁸. Так, как говорит один из защитников иконопочитания, Иоанн Дамаскин, «если не-вещественный стал веществом, если невидимый стал видимым, то мы можем его изображать». В этом смысле Спаситель является единственной истинной иконой, не в смысле художественного изображения, а сам по себе. В Священном Писании слово «икона» употреблено и по отношению к человеку, который также являет собой образ Бога, икону Христа. В первой Книге Бытия сказано: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему и по подобию Нашему...», но «... сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его...», т.е. задумал по образу и подобию, а сотворил по образу. Это значит, что человек создан как не просто икона, но потенциальная, потому что образ дан, а подобие задано. Понятие святости как приближения человека к Богу, достижения богоподобности – это стержень восточнохристианской антропологии. И мир в некотором смысле тоже является иконой Бога. Но если человек потенциален, т.е. должен взрастить в себе этот образ, совершенствовать до подобия и прийти в вечность, то мир относителен, он не несет в себе измерения вечности, но тем не менее тоже отражает образ Творца.

Как вообще возникла и развивалась форма иконы? Икона сформировалась не сразу, мы не находим в первых веках ответ на вопрос, откуда взялась ее форма. Первой протоиконой, давшей ей эстетическую форму, считается фаюмский погребальный портрет поздней античной эпохи, который возлагался на саркофаги умерших или вмуровывался в мумии. Из него древними христианами была позаимствована сама доска, техника энкаустики, восковые краски и даже золото для нимба или фона. Изначально фаюмский портрет предназначался для сохранения образа ушедшего человека, но церковь, взяв эту форму для иконы, наделила ее совершенно другим содержанием. Если погребальный портрет был о смерти в попытке преодоления любовью и памятью, то икона – о жизни. Ранние иконы являли иной мир и показывали, что святые те, кто последовал за Христом в смерть и наследовал жизнь вечную. Они не столько изображали, как иллюстрация Священного Писания или его Слово, сколько являли через образ благу весть, историю спасения. В этом смысле

⁵ Послания Апостола Павла, Кол. 1:15.

⁶ Евангелие от Иоанна 1:18.

⁷ Ветхий Завет: Исход: Глава 33.

⁸ Евангелие от Иоанна 14:9 – Ин 14:9.

икона ближе к книге, нежели картина. Так, в древности книга имела форму свитка, по этому же принципу стало развиваться иконописание.

«Свиток» разворачивается и берет свое начало с формирования лика, это главное в иконе, которая пишется для молитвы и зримо воплощает невидимый мир Бога, святых, ангелов. А на лике самое главное – глаза. К глазам, взгляду всегда было особое отношение, потому первое, на что мы обращаем внимание в древней иконе, – это всегда распахнутые и преувеличенные глаза. Такое предстояние лицом к лику Бога дает возможность человеку обрести себя.

Свое происхождение этот образ берет с «Нерукотворного Спаса», который являет собой возвращение к первому образу, где не красками, а таинственным образом, возможно, в момент воскресения при сильном излучении на ткани запечатлелся лик и все тело Христа. Эту ткань сегодня называют туринской плащаницей, «Пятым Евангелием», и к ней восходят два предания – о царе Авгаре и Плате Вероники.

Так, Предание Церкви, память о том, что когда-то образ был создан нерукотворно, отражается в любой иконе как изображение Того, кого нельзя увидеть. «Не видел того глаз, не слышало ухо, не приходило то на сердце человеку, что приготовил Бог для любящих его»⁹, писал апостол Павел, и тем не менее в иконе есть историческая основа: если Христос воплотился, значит, мы можем его изобразить. Разворачивая «свиток», мы видим уже поясное изображение Христа, где благая весть – лик, благословляющий жест, Евангелие, передается более пространно. Здесь уже есть одежда, которая подчеркивает образ Богочеловека. Традиционная одежда Христа красного и синего цветов – в иконе все цвета подчинены пониманию и толкованию Священного Писания, потому что она формировалась в то время, когда и догматы. Так, учение о двух природах, божественной и человеческой, которые существуют во Христе неслиянно и нераздельно, дало возможность соединять в образе Христа видимое и невидимое, божественное и человеческое. Предстоя человеческому образу Спасителя, мы предстоим и его божественному образу, поскольку эти естества неотделимы, и потому одежды двух цветов – красного и синего. Красный как земное, образ крови, образ царства, образ человеческого в Спасителе, синий – божественный.

Далее нам открывается ростовое изображение. Икона особенно изображает красоту пропорций тела в наполненном светом пространстве: тела вытянуты и излучают свет, святые на иконах почти парят, передана одновременно хрупкость и драгоценность телесного содержания.

Немаловажная роль в иконе, особенно в древности, отведена надписи. До XVII в. не существовало молитвы, которая бы освящала профанный предмет, акт освящения иконы совершался именем и закреплял за изображением право называться иконой Христа. Редко где можно увидеть профильные изображения в иконах – это или отрицательные персонажи, или персонажи в крупных групповых композициях. Главные же лица икон всегда повернуты на нас, т.к. ставят нас лицом к лицу перед вечностью, лицом к лицу с космосом, населенным святыми.

⁹ 1-е послание Коринфянам 2:9 – 1Кор 2:9.

Самым же главным в иконе, что лепит форму, дает содержание, выстраивает всю драматургию, является Свет воскресения, преобразования.

Таким образом, как Бог открылся нам, но остается тайной, так и во Христе есть изобразимое и неизобразимое, в мире видимое и невидимое, в человеке постигаемое и непостижимое. В иконе все это соединяется и переплетается удивительным образом.

Развитие иконографии «Троицы». Иконография Святой Троицы – наглядный пример исторического развития иконографического сюжета: от простой иллюстрации библейских событий к зримому богословию.

«Идите научите все народы, крестя их во Имя Отца и Сына и Святого Духа»¹⁰, – эти слова Христа легли в основу нашей веры в Единого в Трех Лицах Бога, – Троицу Единосущную и Нераздельную, один из основополагающих церковных догматов православно-христианской веры. Праздником, который считается днем рождения церкви на земле, является день Пятидесятницы, или Сошествия Св. Духа на Апостолов. В этот день произошло Богоявление, Теофания, или откровение Св. Духа людям как равночестного Лица Пресвятой Троицы после Вознесения Второго Лица – Сына в воплощении. Так, мы узнали Третье лицо «в энергиях», в действии, и ощутили его благодатное воздействие на нас и на всю тварную природу.

На древних иконах, мозаиках, стенных росписях символический символ этого события отразился в иконографии сначала «Гостеприимства Авраама», и только затем «Ветхозаветной Троицы». Согласно Книге Бытия, Аврааму явился Бог в виде Трех Вестников, чтобы сообщить ему, что молитвы услышаны и что у него и его престарелой жены Сарры родится сын, который станет родоначальником многих народов. Многозначный древний текст не дает понять, были ли гостями Вестники-Ангелы Божии или это Сам Господь в Трех Лицах, или же Бог с двумя спутниками-Ангелами. Явление трех мужей Аврааму понимается в христианстве как прообраз Троичного Бога.

Изначально этот образ развивался под названием «Страннолюбие Авраама» и дошел до нас в ранних христианских изображениях на стенах катакомб (II–IV вв.) и базилик в Риме и Равенне (IV–V вв.). Здесь Библейский сюжет изложен подробно: Авраам встречает трех мужей, подает им тельца, Сарра печет хлебы или стоит возле дома. Через несколько столетий в «Гостеприимстве Авраама» в Охриде, Каппадокии, Грачанице мы видим уже несколько иную иконографию: она включает в себя трех ангелов за столом с угощением, прислуживающих Авраама и Сарру, иногда беседующих с гостями, отрока, закалывающего тельца. На фоне помещены дом Авраама, Мамврийский дуб и горки.

На Руси Троица как день Сошествия Святого Духа стала особо почитаться со времен преподобного Сергия Радонежского, который положил свою жизнь на то, чтобы возвысить и внедрить образ Пресвятой Троицы как идеал единства и любви в те времена, когда на Руси бушевали распри. Вершиной иконописного богопознания, где догмат о Святой Троице, образе троичности

¹⁰ Евангелие от Матфея 28:19 – Мф 28:19.

Божества нашел свое выражение полнее всего, считается «Троица» преподобного Андрея Рублёва, духовного наследника идей преп. Сергия.

Раннехристианская культура. Первые изображения сюжета «Страннолюбие Авраама» появляются еще в римских катакомбах. На древней фреске в катакомбах на Виа Латина, к Аврааму, точно по тексту, пришли три мужа – бритых по римской моде, неопределенного возраста. В раннехристианский период иконография многих библейских сюжетов еще не установилась, как и толкователи Священного Писания не всегда приходили к единому мнению по поводу того или иного сюжета, по этой причине в храме первых веков иконы отсутствовали, сюжеты росписей заимствовали элементы оформления театров и вилл, а изображения ликов святых были неканоничны. Происходил некий «сплав» аллегории и натурализма. Вместо портретов Христа изображались символы: Крест, Агнец, якорь, рыба. Соседство таких образов с ликами святых продолжалось вплоть до конца VIII в., когда Никейским собором официально было осуждено иконоборчество. Так, изображенные на данной фреске мужи могли быть как юношами, так и Ангелами. Считается, что в тот период Ангелы изображались еще без крыльев, как, например, на соседней сцене Благовещения, однако на стенах катакомб можно увидеть множество изображений и крылатых Амуров-путти, и покинувших тела душ с крыльями бабочки.

На фреске показано, что Путники идут издалека: они изображены меньшего размера, чем сидящий на переднем плане Авраам, т.е. в прямой перспективе. Хотя Гости показаны мельче, чем Авраам, но стоят они на горке – свидетельство их более высокого положения. Теленок, скотинка из стада Авраама, выступает и как будущее угощение, и как намек на жертвоприношение сына Исаака, о рождении которого пришли возвестить ему таинственные Гости. Один из гостей – тот, что впереди, – чуть выше ростом, благодаря чему мы понимаем явление трех мужей именно как двух Ангелов, сопровождающих Сына Божия.

Византия. V в. знаменует собой ранневизантийский этап в искусстве. В памятниках этого периода ощущаются античные влияния в построении объема, чувственном, телесном начале, но вместе с тем уже уверенно звучат христианские мысли о материи как вместилище божественного начала, о Боговоплощении.

Первые сохранившиеся до наших дней иконы датируются VI веком, однако можно сказать, что из поля зрения исследователей выпала чудом сохранившаяся уникальная резная икона в одном из квадратиков на деревянной двери римской базилики Санта Сабина, сделанной в V в.

Иконография была только в процессе формирования, повествование о посещении Авраама Тремя таинственными Странниками тоже трактовалось по-разному. Так, на данном фрагменте двери мы видим четыре изображения, которые относятся к Ветхому Завету. Внизу известная еще по фрескам в катакомбах сцена «Извержение Моисеем источника из скалы» с благословляющей десницей Бога Отца в правом верхнем углу. Вверху – Авраам внимает словам Бога, десница которого выглядывает из небесного сектора, слева дерево – вероятно, дуб Мамврийский, под которым патриарх затем принималGuestей. В середине – сразу две композиции: та, что пониже, – знакомый «исторический» вариант с Тремя обедающими Гостями, которым прислуживают Авраам и

Сарра, а вот второй вариант – тот, что повыше, – наталкивает на мысль, что это первое из сохранившихся чисто догматическое изображение Пресв. Троицы, причем, в еще более лаконичном изводе, чем «Троица» Рублёва: трое сидят за круглым столом с выемкой посередине, напоминающим евхаристическую Чашу, и все три фигуры четко вписываются в круг, особенно благодаря круглым спинкам складных стульев, на которых сидят два крайних Гостя. А если учесть круговое расположение персонажей, то понимаем, что эта работа уникальна, т.к. искусству западной части Империи было свойственно изокефальное изображение в ряд, горизонтально, а не по кругу. Так, будучи старше рублевской на целую тысячу лет на этой деревянной иконке резчику V века удалось изобразить Предвечный Совет Пр. Троицы. Однако дальнейшего развития эта лаконичная, но догматически емкая иконография не получила.

Знаковым раннехристианским памятником иконографии Троицы является мозаика Базилики Сан Витале (Равенна, VI в.). Здесь под тремя Вестниками, которых угощает Авраам уже без сомнения мыслятся три Ангела, принявшие вид молодых мужей, а не Сын и не Бог в Трех Лицах. Первый непрекаемый для Римской Церкви авторитет, блаженный Августин, писал: «Нельзя сомневаться, что то были ангелы, хотя некоторые полагают, что один из них был Христос Господь»¹¹.

По мысли Августина, и Авраам, и Лот признавали в этих странниках Господа, но это присутствие было такого же характера, как явление или откровение Его в пророках. В подтверждение своего взгляда Августин ссылается также на новозаветный текст – «некоторые чрез страннолюбие оказали гостеприимство ангелам». Однако Святые Гости изображены в нимбах, хотя и без крыльев, тогда как Ангелы с крестом в небесной сфере наверху – уже с крыльями, что было почерпнуто в античном искусстве. Сюжет понимается евхаристически: три круглых хлеба, надрезанных крестообразно, напоминают просфоры. Так что трактовка странников и как Лиц Пр. Троицы также возможна. Мастер мог намеренно допустить двоякую трактовку сюжета, учитывая шедшие в те времена тринитарные и христологические споры. Вскоре идея о том, что Гостями Авраама являются обычные Ангелы, будет забыта. Это видно уже в не менее интересной мозаике римской базилики Санта Мария Маджоре, сделанной почти на век раньше (432). Однако и здесь, как и на дверях в церкви Санта Сабина, хоть и в пределах одной композиции, но все же даны два варианта трактовки сюжета.

В верхней части Авраам встречает Гостей. Средний муж выделен мандорлой, указывающей, что Он не от мира сего. Это восточное толкование события. Ниже показана сцена угощения Авраамом небесных Гостей. Здесь Муж уже ничем не отличается от своих спутников, т.е. представлена другая трактовка события – явление Самого Бога в Трех Лицах. И так на протяжении веков сцена «Гостеприимства Авраама» и будет изображаться – в соответствии то с первым толкованием, то со вторым. Или совмещая оба толкования в одной

¹¹ Блаженный Августин. О Граде Божьем.

композиции. И еще интересная деталь, которая будет появляться потом на протяжении многих веков: шатер Авраама показан в виде домика с занавесками, и Сарра обычно стоит за занавесками, хотя здесь она вышла и подает гостям хлебы. Эту деталь мы видим и на других иконографических сюжетах, там, где присутствует некая неизреченная тайна, – тайна рождения необычного, святого младенца. Здесь речь идет о рождении Исаака, который считается одним из прообразов Христа в Ветхом Завете. В этом смысле Сарру можно назвать прообразом Богородицы. Кроме того, этот домик в виде римского храма, с крестом над дверью и полуоткрытыми занавесками символизирует будущую Христову Церковь. Таким образом, уже в этом древнем христианском храме, дается символическое указание на Воплощение Сына Божия.

Далее в развитии иконографии «Гостеприимства Авраама», изображениях «Троицы» VII–VIII вв. мы наблюдаем провал – эпоха иконоборчества затормозила развитие византийского искусства. Возврат к изображению этого сюжета происходит уже после победы иконопочитателей.

Следующим сохранившимся изображением истории Авраама стали росписи XI в. собора Св. Софии в Охриде. В своей иконографической программе автор, Архиепископ Лев, поместил иллюстрации в самое сакрально значимое место храма – на южную стену, в виму. Здесь трапеза Трех Гостей Авраама приобретает евхаристический смысл. Но первое, что бросается в глаза при сравнении этой фрески с изображениями доиконоборческого периода, – это крылья за спинами «мужей». Несмотря на толкование Августина раньше эта деталь все же была, скорее, исключением. В V–VI вв. христиане как бы смотрели на Трех таинственных странников глазами Авраама, который видел в них «мужей». В XI в. – с подачи православного художника – мы уже увидим в них Небожителей.

Вообще, изображение «Гостеприимства Авраама» на стенах христианских храмов часто бывает разбито на две части: первое – Авраам встречает божественных гостей, кланяется им земным поклоном (три фигуры стоят плечом к плечу, и нимбы у них сливаются в одно общее сияние); второе – сама трапеза. Так, на второй фреске мы видим Сарру в шатре за занавесом, Авраама, который подает на блюде телятца, Сына Божьего в виде Ангела в центре, но в нимбе с крестом, и двух других, совершенно равновеликих и одинаково одетых. Из трех фигур можно составить треугольник, а можно вписать в круг. Авраам и Сарра не нарушают единства Трех Лиц, т.к. помещены сбоку. Небо – темно-синее, как будто действие происходит глубоким вечером, но освещения не требуется: сами гости светятся внутренним светом и освещают все вокруг. Таким образом, композиция совмещает обе традиции толкования, и как двоятся смыслы в тексте, так же двоятся они и на фреске. В самом центре фрески лагуна – не понятно, что же стоит на узорчатом столе, но похоже, что всего одна чаша или блюдо, и в ней должен быть этот телятенок (вернее, только его голова – как на иконе А. Рублёва), которого несет Авраам (дублирование или изображение последовательных событий на одной композиции свойственно иконописи). Важно, что сосуд один, как на иконе преп. Андрея Рублёва, и это не просто поставленная на стол еда, а жертвенная чаша. Композиция многозначная и многослойная, совмещающая в себе и жанровую сцену – иллюстрацию

эпизода из Ветхого Завета, и глубокий богословский смысл – первое явление людям Бога-Троицы и одновременно беседа о необычном рождении у престарелых родителей сына-наследника – символ наследника Царства, предназначенного в великую Жертву.

Последующие композиции «Гостеприимства Авраама», которые появлялись в различных частях Империи, называть «Троицей» в прямом смысле еще неправомерно. Что-то они от охридской композиции сохраняли, что-то утрачивали, что-то добавляли, но чаще это все же оказывается не Троицей, а трапезующий на травке Сын – с традиционным кресчатым нимбом – и два Ангела. Как видим, византийские художники в попытках совместить несовместимое – два варианта понимания ветхозаветного сюжета «Гостеприимства Авраама» сталкивались с одним и тем же непреодолимым препятствием, а именно – традицией размещения в центре композиции Сына, из-за чего два других Мужа неизбежно оказывались принижены как тварные существа, и, несмотря на надпись, если она есть, речи о равночестности Лиц уже идти не могло. Таким образом, византийские мастера вплотную подошли к максимально возможному изображению неизобразимого – Бога в Себе в Трех Лицах. Однако на каждой композиции неизменно появляется какая-то лишняя деталь, нарушающая смысл иконы. Лишь спустя столетия с поставленной задачей сумеет справиться великий русский иконописец Андрей Рублёв, который был не просто гениальным художником, сведущим в богословских вопросах, но святым, созерцавшим Дух Святой в молитве Бога.

Древняя Русь. Рассмотрим, какие изображения «Гостеприимства Авраамова» мог видеть А. Рублёв и на что он опирался при создании своего шедевра.

Исторически первым изображением библейского сюжета о явлении Аврааму на Руси считается фреска Софийского собора в Киеве. Здесь следует обратить внимание на правого Ангела, беседующего с прислуживающим ему Авраамом. Это редкий случай, где один из Трапезующих отвлекается на сторону. Обычно Центральный Ангел показан фронтально, а двое других обращены к центру стола, и все вместе составляют замкнутый круг. Нужно сказать, что на Русь из Византии привозилось множество икон, и местные мастера уже писали «Гостеприимство Авраамова», но всегда с Авраамом и Саррой.

Самым же главным автором, повлиявшим на становление Андрея Рублёва стал приезжий из Византии иконописец, исихаст Феофан Грек, самым грандиозным произведением которого стала фреска в церкви Преображения на Ильине улице в Новгороде. Конкретно эту фреску в Новгороде инок Андрей мог и не видеть, но с работами Феофана был знаком по совместным трудам в Московском Кремле, которые до нас не дошли.

Несмотря на неполную сохранность, Авраам слева отсутствует, композиция Феофана, действительно, впечатляет. Какой мощью дышит фигура среднего Ангела – он крупнее двух других и как будто обнимает их своими развернутыми крыльями. Центральный Ангел – с кресчатым нимбом. Это означает, что Феофан следовал первой традиции и изобразил в центре Сына Божия – Ангела Великого Совета, хотя сам Великий Совет здесь все же никак не просматривается

– все та же бытовая сцена угощения таинственных Путников и, помимо жертвенной чаши с головой тельца, на столе два хлебца-просфоры (очевидно, предназначенные сопровождающим лицам) и ножи как намек на проскомидию.

Таким образом, хотя символика Евхаристии как Жертвоприношения Сына Божия налицо, но смыслов единосущия и нераздельности Лиц Пресвятой Троицы здесь не просматривается.

Совершенно по-новому трактует свое произведение преп. Андрей Рублёв. Он не изображает «Гостеприимство Авраама» и не иллюстрирует догмат, но являет символическое приближение. На иконе Рублёва нет деталей, они лишние. От «Гостеприимства Авраама» на ней остался только дуб Мамврийский, переосмысленный как Древо Жизни. Авраама и Сарры нет. За столом – Три Ангела. На столе – единственная Чаша, наполненная чем-то красноватым – головой принесенного в жертву тельца. Чаша становится Чашей евхаристической, стол – Престолом Божиим, Телец указывает на Жертву – Предвечного Младенца и одновременно Агнца, закланного за грехи мира. Так заурядная бытовая сцена перерастает под кистью святого художника в космическую картину Предвечного Совета Божия.

Россия XVII в. Со 2-й половины XVII в. под влиянием западноевропейского искусства в России наблюдается спад духовной жизни в истории русской церкви, что тут же отражается на иконописи. Это время возникновения Фряжского письма – приемов иконописи и стенописи, отличающихся внешней достоверностью в передаче материального мира. К этому времени мало кто из иконописцев понимает, что такое канон и иконописный стиль, связь строгой формы канона с богословием становится неочевидной. Для сторонников фряжского письма подлинность становится верностью тому, что художник видит в окружающей его жизни. Меняются представления об истинности образа. Теперь это не иератический реализм древней иконописи с его святостью первообраза, богоприсутствия, а внешнее подобие. Иконописец апеллирует к эстетическому чувству, в нем утверждает подлинность изображаемого. Традиционная иконопись представляется несовершенным и грубым художеством, в пример ставится западное искусство.

Симон Ушаков, фаворит царя, главный иконописец первых лиц государства обозначил своим творчеством начало процесса «обмирщения» церковного искусства. Среди изменений в русской иконописи, логично совпавшими с реформой патриарха Никона, можно выделить следующие: очеловечение Божества и приближение его к человеку, что привносит тепло в суровый облик древнего Христа, однако лишает его монументальности. Симон Ушаков отошел от принятого в то время строгого следования древним образцам, стремился ввести новые композиции и активно использовать в своих работах достижения западного искусства. В сущности, нововведенный им жест подписи своих икон обозначил серьезнейший перелом в общественном сознании того времени. Если раньше считалось, что рукой иконописца водит сам Господь, то теперь религиозное искусство приобретает светские черты.

На иконе «Троица Ветхозаветная», принадлежащей руке мастера, мы отмечаем характерные черты его иконописного стиля – стремление к реалистичности изображения, динамичности фигур, точность письма одежд тщательной лепкой драпировок с их вихрящимися складками и обильным введением золота. В иконе найдена четкая ритмика.

Синодальный период. Синодальный период ознаменовал собой растворение иконы в религиозной живописи и вытеснение иконописного канона на обочину художественной жизни.

Так, лицо культуры и искусства на протяжении XVIII и XIX вв. определили два фактора, очень сильно изменившие искусство, характер и культуру русской церкви. Первым событием стало образование в 1703 г. Санкт-Петербурга, который становится новой столицей Российской Империи. Его господство длится на протяжении 300 лет не просто в качестве столицы, город задает новое видение культуры. Вторым – утверждение Петром I в 1721 г. Святейшего Правительственного Синода, который отныне должен был управлять церковью. Иконописцы Оружейной палаты, которые все-таки старались соединить эти новшества с каноном, постепенно сходят на нет, и в середине XVIII в. образуется Академия художеств, которая совмещает светское и церковное искусство, а в XIX в. между Святейшим Синодом и Академией заключен союз, в котором последняя вообще полностью возьмет под себя церковное искусство.

Так происходит расслоение культуры, и если светское искусство к елизаветинскому времени достигает величайшей высоты, то наполнение храмов все больше уходит в декоративный сентиментализм, икона вытесняется картиной, религиозная живопись выдается за иконы.

Образуются две культуры – дворянская и народная, и церковная архитектура, иконостасы, иконы, росписи теперь ориентируются в основном на западную традицию. Но если европейская картина имела огромную традицию, основанную не только на многовековом художественном пути, но и богословском движении, то мы совершили этот скачок буквально за один век, о чем дает знать нехватка глубины наших исканий этого периода.

Так, в связи с развитием барочной пышности иконостаса, растет его ярусность, что приводит к нарушению сложившейся в древнерусской традиции иконостасной системы с ее концепцией и цельностью, и если раньше икона была «Библией для неграмотных», то теперь эти высокие, семи-восемь-девятиярусные иконостасы становятся непригодны для рассматривания и чтения, а потому носят чисто декоративный характер. Качество самих икон также значительно падает, появляются странные лики. Если у Симона Ушакова стремления к анатомической правильности все-таки соединялось с пониманием света, канона, то теперь иконописцы уже заботятся не о красоте лиц, а об их живоподобности и декоративности. Сакральные изображения этого времени как бы стоят между иконой и картиной, на них трудно молиться. Появляется очень много пейзажных элементов, стремление к глубине, внимание к деталям, и это нарастание художественного содержания уводит людей от молитвенной стороны в декоративную.

Богородичный образ «Неувядаемый цвет» соответствует эстетике барокко: много цветов, Богоматерь коронована, сравнивается с неувядаемым цветком и в руке держит букет. На этой иконе мы видим, что Троица возлагает корону на голову Пресвятой Девы – увенчание Богородицы короной, да еще в лоне пресвятой Троицы – это, с точки зрения восточной церкви, богословский нонсенс. Это образ, который имеет непосредственное отношение к католической догматике. После семи Вселенских соборов, общей основы единой неразделенной Церкви, католическая догматика западной церкви продолжала развиваться. В ее пределах были новые догматы, новые вселенские соборы, которые рождали новую иконографию, соответствующее католическое богословие подобных икон с коронацией Богородицы как Царицы Небесной, однако в пределах православной догматики это невозможно: мало того, что здесь неканонический образ Троицы, с которым русская церковь еще в XVII в. смирилась, несмотря на решения двух соборов, но и коронация Богоматери, которая практически включается тем самым в образ Троицы, т.е. в данном случае Троица здесь визуально воспринимается как Бог-Отец, Бог-Сын и Богоматерь. Святой Дух лишь как голубь в сиянии – незаметен, он наверху.

Отдельная тема – это русская религиозная живопись. В XIX в. на фоне упадка церковного искусства, она перестает быть искусством в высоком смысле и превращается в ремесло. На этом фоне идут очень интересные поиски художников Иванова, Поленова, Ге, Васнецова и др. Но если изначально эти поиски были нецерковными, то со временем сближаются с русской религиозной линией, что приводит к формированию очень значительного, с точки зрения культуры, явления русской религиозной живописи. И хотя модерновые поиски Васнецова, Нестерова и отчасти Врубеля и выходили за рамки даже церковного модерна, это был очень интересный поиск, который, к сожалению, прервался после 1917 г. Отчасти будучи тупиковым, он, однако, имел в себе тенденции, которые могли бы развиваться в особый, интересный церковный стиль.

Но, несмотря на последующий государственный запрет религии, разрушение храмов и уничтожение икон, история церковного искусства продолжалась.

Современное церковное искусство. Выдающимся иконописцем, педагогом, художником-реставратором современности стала монахиня Иулиания, в миру Мария Николаевна Соколова. В ее творчестве и жизненном пути, совпавшем с одним из самых скорбных периодов в истории нашего Отечества, отобразились лучшие черты русского народа – труд, скромность и глубокая православная вера. На протяжении 60 лет она подвижнически занималась иконописанием, сохраняя и возрождая традиции древнерусской иконы в советские годы. По словам архим. Иоанна Крестьянкина, об Иулиании «должно вспоминать не как о иконописце только, но как о человеке-христианине, жившем Богом не только своей специальностью, но всеми своими проявлениями. А это в наше время становится исключительной редкостью, и это блестики Руси уходящей, Святой Руси»¹². Руководя иконописным кружком, монахиня Иулиания

¹² Архим. Иоанн Крестьянкин, письмо от 27 апр. 1998; частное собрание.

составила программу занятий по собственному методу обучения иконописи, основу изучения которой она видела в копировании древних икон. В отличие от распространенных тогда изображений в академическом стиле для нее было важным раскрыть красоту языка древних образов. Глубокое созерцание вершин русской иконописи в ее как чисто православно-богословском осмыслении, так и художественном выражении, помогло монахини Иулиании войти в молитвенный мир иконы и обрести творческий дар, позволивший ей столь правдиво и творчески взойти к Первообразу.

Заключение. Проводя четкую границу между профанным искусством, искажающим образ Бога, и творениями, которые к нему приближают, мы увидели, что искусство иконы не индивидуально, но сформировано как производство Церкви. Целью иконы является отражение первоначального замысла Бога о мире, пронизанном божественными энергиями и светом, и осуществленном преподобном человеке. Иконописец выступает здесь скорее не как художник, но как боговдохновенный проводник, который должен следовать установленным правилам. Так, перспектива иконы другая, в ее пространстве нет внутренней глубины, потому что оно строится светом. Тела в классической, византийской или древнерусской иконописи вытянуты и легки, не отбрасывают теней, но излучают свет. Икона не является портретом, т.к. лики в иконах не имеют никакой светотени, они пронизаны светом, что позволяет увидеть духовное состояние совершенного человека, его просветление и преображение. Икона и не символическая религиозная картина, потому что в ней нет повышенной телесности, напряжения нервов, кульминации. Физическое в ней всегда трансформируется, собираются разновременные и разнопространственные планы, происходит преображение. Смерть здесь – не последняя точка, вечность знаменуется золотом. В иконе всегда есть победа креста, радость и благая весть. Предвестие воскресения – это главное. В целом, каждая икона – это благая весть, которая разворачивается через символы, знаки, цветовые сочетания, именно через то, что называется канонem. Главным же ответом на вопрос, что такое каноничность, является соответствие иконы церковному канону, который определен постановлениями соборов. Так, изображение Бога-отца в виде старца в иконографии Новозаветной Троицы согласно постановлению собора, является неканоничным, с другой стороны, четырехчастная спорная композиция икон московского Кремля в свое время была утверждена Собором, а потому считается каноничной. Помимо установленных церковью правил, для иконописцев существуют и некие ориентиры, такие как грамотное расположение композиции в формате, передача характера и пропорций изображения, соблюдение цветовых и тональных отношений, но в целом, общую рецепцию, что канонично, а что нет, иконописцам выдать нельзя. Что касается категории современности, то для христианского искусства ее не существует, потому как искусство иконописи обращено к вечности. Главным остается именно понятие каноничности образа.

Если иконописец внимательно изучает Богословие, если он знаком с источниками и знает памятники древнего искусства, то его современной интерпре-

тации иконографического канона, пусть и с некоторыми индивидуальными особенностями, будет все равно каноничной. Так, в XX в. иконопись современного художника, матушки Иулиании, предельно канонична, а иконописные работы художников XIX в., Нестерова, Васнецова – нет, потому что они в большей степени выражали развитие особого изобразительного искусства, того большого стиля, который был актуален в то время. Или искусство XVIII в., которое само по себе древнее иконописи монахини Иулиании, но с точки зрения церковных установлений, каноничности в нем гораздо меньше, потому как это, в свою очередь, тоже было отдельной эпохой в истории русской культуры, где акцент делался на западноевропейскую традицию и реалистическую живопись.

Если мы сравним иконы «Троицы», то все они написаны по-разному, каждый иконописец вносил что-то свое. Но стержень, канон, или богословское содержание будет всегда одним и тем же. В этом смысле икона, с одной стороны, действительно очень консервативное, раз и навсегда сформированное искусство, развивающееся в определенном русле, а с другой, оно имеет очень интересное художественное развитие, потому что внутри этого канона иконописцами было создано множество разнообразных интерпретаций. Так, в каждой из сравниваемых икон «Ветхозаветной Троицы» будет благая весть, поданная абсолютно с разных сторон и сияющая своим светом. Этим нам так и интересна икона.

Литература

1. *Грабарь, И. Э.* О древнерусском искусстве: исследования, реставрация и охрана памятников / И. Э. Грабарь. М.: Наука, 1966. – 387 с.
2. *Иоанн Дамаскин*, преп. Три защитительные слова против порицающих святые иконы или изображения / преподобный Иоанн Дамаскин; пер. с греч. – Репринтное издание. М., 1993. – 215 с.
3. *Алексеев, С. В.* Энциклопедия православной иконы: основы богословия иконы / С. В. Алексеев. СПб.: Сатисъ, 2001. – 335 с.
4. *Бобров, Ю. Г.* Основы иконографии древнерусской живописи / Ю. Г. Бобров. СПб.: Мифрил, 1995. – 253 с.
5. *Бычков, В. В.* Феномен иконы: история. Богословие. Эстетика. Искусство / В. В. Бычков. М.: ВРС, 2008. – 634 с.
6. *Лазарев, В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. / В. Н. Лазарев. М.: Искусство, 1973. – 128 с.
7. *Лазарев, В. Н.* История Византийской живописи: в 2 т. / В. Н. Лазарев. М.: Искусство, 1986. – С. 1947–1948.
8. *Иулиания* (Соколова; монахиня). Труд иконописца / монахиня Иулиания Соколова. М.: Изд-во Свято-Троицкий Сергиевой Лавры, 1995. – 224 с.
9. *Успенский, Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви / Л. А. Успенский. М.: ДАРЪ, 2008. – 490 с.
10. *Языкова И. К.* Сотворение образа: богословие иконы / И. К. Языкова. М.: ББИ, 2012. – 357 с.

УДК 75.052:246

Е. В. Сергеева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Значение тиражируемого образца в церковной монументальной живописи середины XIX – начала XX вв.

Провинциальная монументальная религиозная живопись рубежа XIX–XX вв. использовала в качестве образца росписи Исаакиевского собора, храма Христа Спасителя и Владимирского собора в Киеве, а также произведения известных русских и немецких художников. В статье анализируется развитие церковного искусства в рамках массовой культуры, использующей тиражируемый образец, применение модульной системы и комбинаторики для создания оригинальной росписи из воспроизводимых составляющих.

Ключевые слова: церковное искусство, образец, модульная система, комбинаторика

Elena V. Sergeeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The signifiacnce of the replicated sample in church monumental painting of the mid XIX – early XX centuries

Provincial monumental religious paintings of the turn of the XIX-XX centuries used as a model painting of St. Isaac's Cathedral, the Cathedral of Christ the Savior and St. Vladimir's Cathedral in Kiev, as well as works by famous Russian and German artists. The article analyzes the development of Church art in the framework of mass culture that uses a replicated sample, the use of a modular system and combinatorics to create an original painting from reproducible components.

Key words: church art, sample, modular system, combinatorics

Монументальная живопись провинциальных храмов середины XIX – начала XX вв. часто ориентирована на западноевропейское религиозное искусство. При этом возникает сочетание приверженности канонам и традициям и почти полное копирование иноземного образца. В настоящий момент возникает необходимость атрибуции и воссоздания или хотя бы фиксации церковных росписей погибающих храмов. В исследуемый исторический период зарождается массовая культура, влияющая на все сферы жизни. Главный закон ее развития заключается в воспроизводимости образца.

Необходимо провести анализ использования известных произведений как тиражируемого образца для храмовых росписей, явления, родившегося в

рамках массового искусства. Для этого необходимо рассмотреть развитие отношения к иконографическому образцу на протяжении XVII – нач. XX столетий. Вместе с тем объем статьи не позволяет назвать и проанализировать все заимствования в церковном искусстве, поэтому ограничимся лишь некоторыми известными произведениями Бернарда Плокгорста.

Религиозная живопись Православной Церкви ориентируется на традицию, которая освящена временем. Известно, что с XVI в. в обиход иконописцев входят прориси и иконописные подлинники, которые предполагали ориентацию на образец [2, с. 258]. В XVII в. с развитием европейских контактов расширяется понятие «своего» в русской культуре. Московское Царство импортирует западноевропейские иллюстрированные Библии Пискатора, П. Борхта [6, с. 146, 147, 180] и Матиаса Мериана [17, с. 195], служившие образцами для многих икон и циклов монументальной живописи [6, с. 182]. В 1795 г. была впервые издана иллюстрированная Библия Кристофера Вейгеля, также ставшая иконографическим образцом. Некоторые композиции в русской иконописи, заимствованные еще в XVII столетии, продолжали использоваться вплоть до XIX в. [17, с. 195, 196].

В XIX столетии примером массового иконографического образца служит религиозная открытка. Ее предшественницей являются народные лубочные картинки. В России потешные листы немецкого производства, «Volksbilde», появляются еще в XVII в. Первые русские лубки религиозного содержания, представлявшие из себя бумажные копии икон, доступные по цене, висели в красном углу почти каждой избы [26, с. 8]. Их выпускали Александр-Невская Лавра, Синодальная типография и Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге, Киево-Печерская Лавра, Серафимо-Дивеевский, Почаевский, Соловецкий и многие другие монастыри [8, с. 17].

Кроме того, ввозились многочисленные бумажные религиозные картины и листовки [14, с. 77], в основном из Германии [26, с. 18, 19]. Комитет Попечительства о русской иконописи в начале XX столетия стремился запретить ввоз религиозных открыток из-за границы [14, с. 77]. Вместо них он рекомендовал образы Христа, Богородицы [4, Кат. № 20, 21, 22] [23, с. 23. ил.7, с. 26, ил.10] и святых из Владимирского собора в Киеве. Они были одобрены Синодом в качестве иконописных образцов. Помещенные даже в храмы государственного значения и императорские дворцовые церкви, эти образы были растиражированы по всей России [23, с. 19]. Можно считать, что принцип использования тиражной гравюры-иллюстрации, ставший первообразом для русских мастеров, был просто заменен таким же образцом, только отечественного производства.

В 1830–1840 гг. появилось понятие «официальной» народности – идеологии, поддерживаемой государством. В качестве главного архитектора русского официального стиля выступил Константин Тон. В 1838 г. он опубликовал проекты созданных им церквей. В его альбоме содержались и «образцовые проекты» для постройки храмов, а в 1841 г. вышел императорский указ, где они были рекомендованы в «качестве образца национальной архитектуры» [12, с. 76]. Подобно лицевым подлинникам в иконописи, они стали иконографиче-

ским шаблоном в зодчестве [11, с. 50, 55 прим. 2], вели к унификации и стандартизации национального строительства. И. Ю. Позднякова считает, что «Альбом образцовых проектов» 1824 г. был «конструктором, с помощью [которого – С.Е.] складывалось бесконечное разнообразие новых проектов» [20, с.12–16]. Он использовался вплоть до начала XX в. Особенно это обстоятельство повлияло на провинциальное храмостроительство, поскольку заказчиком росписей стал человек среднего социального слоя [18, с. 424], для которого готовый проект был легким решением, ведущим к удешевлению строительства. В конце XIX – начале XX вв. массовое строительство храмов [7, с. 36, 37, 66] сделало еще более актуальным такой подход.

Примером модульной системы, позволявшей создавать оригинальное решение при воспроизводимых элементах, являются фарфоровые иконостасы производства М. С. Кузнецова. Иконостас состоял из фрагментов-модулей с использованием принципа комбинаторики, выразившемся в уникальном подборе многократно повторяемых деталей. Причиной широкого распространения фарфоровых иконостасов стало массовое строительство храмов, долговечность и быстрый монтаж [7, с.36, 37, 38, 65, 66. 91, 92, 122, 123]. Иконы в таком иконостасе часто копировали популярный первообраз из храма Христа Спасителя, Владимирского собора в Киеве или произведения немецкого художника Б. Плокгорста.

Росписи Исаакиевского собора, как главного в Российской Империи, подчинялись подробно разработанной уникальной иконографической программе [1, с. 293]. Монументальная живопись и иконы храма Христа Спасителя, также созданные по программе святителя Филарета, стали образцом для живописи провинциальных церквей [16, с. 118, 119].

Как и названные храмы, Владимирский собор в Киеве, хотя и создававшийся на пожертвования, имел свою уникальную систему росписей. В отличие от знаменитых памятников, провинциальные храмы сооружались обычно на деньги купцов, мещан или крестьянских общин с ограниченными возможностями. Богословская мысль их стенописи визуализировалась иначе: за счет использования различных широко известных прототипов, почерпнутых из композиций столичных соборов [18, с. 420, 424], но в различных сочетаниях.

Система росписей в провинции состояла из сюжетных композиций – клейм. Появление отдельных, заключенных в раму, сцен была связана с деятельностью иностранных и столичных мастеров XVIII в., украшавших храмы так же, как и залы дворцов. При помощи орнаментации и ордерных элементов смягчался стилиевой конфликт отдельных частей росписей [10, с. 409, 410, 423].

Артель живописцев могла одновременно оформлять несколько храмов. Это способствовало увеличению числа художников и созданию системы росписей, состоявшей из взаимозаменяемых элементов и позволяющей воплощать различные варианты при ограниченном арсенале составляющих. При заключении подряда художник указывал на образец для росписей церкви. В данном случае он гарантировал заказчику предсказуемый в художественном и иконографическом плане результат [10, с. 411, 412]. В церкви Пимена Великого в Больших Воротниках староста и священник, а по другим данным – архитектор

Шехтель избрали в качестве образца росписи Васнецова во Владимирском соборе Киева. Эта монументальная живопись заменила более раннюю, копирующую храм Христа Спасителя [13, с. 73].

Одни и те же иконографические образцы, используемые на стенах церкви, служили для живописи иконостасов. В связи с этим можно утверждать то, что система росписей провинциальных храмов, четко разделенная на сюжетные и фигуральные клейма и орнамент, по сути, являлась модульной. Она позволяла быстро создавать проект, состоявший из модулей (библейских сцен и орнаментальных композиций), разрабатывать иконографическую программу и в случае необходимости заменять клейма [19, с. 254, 256].

Начиная с середины XIX в. до начала XX в. монументальная живопись многих ранее возведенных храмов подверглась стилевой модернизации [10, с. 413]. Эклектика, признающая равенство стилей, позволяла выбирать характер оформления храмового пространства. В монументальном искусстве сосуществовали разные стилевые направления: необарокко, классицизирующая эклектика, русско-византийский и византийский [18, с. 422, 425].

Разнообразие стилей поддерживалось множеством образцов. Провинциальные художники использовали несколько иконографических источников [18, с. 421]. Палехские иконописцы, трудившиеся на стенописи храмов по всей стране, сначала заимствовали образцы из иллюстрированной Библии Пискатора и Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда, впоследствии они писали «по репродукциям с картин Бруни, Нефа, Плокгорста, Семирадского, Сорокина, В. П. Верещагина, Шокорева и др. – а еще позднее В. М. Васнецова и Нестерова [9, с. 56]. Если в 1-й половине XIX в. в качестве примера преобладали Библии, иллюстрированные западными мастерами, то с середины века возрастает число русских картин, происходит их «воцерковление» [18, с. 425]. В монастырях иконописные мастерские копировали, а затем использовали в декорации храмов произведения мастеров немецкой религиозной живописи: Плокгорста, Гофманна и Циммерманна [5, с. 49 – 58].

Но кроме значения образца как готового художественного решения для заказчика и исполнителя, используемые прообразы, к примеру, принадлежащие немецким художникам, играли роль знакомой иллюстрации библейского текста. Самыми значимыми для русского церковного искусства из всех произведений Б. Плокгорста стали алтарные картины «Воскресение» 1867 и 1892 г. Немецкий мастер, подобно В. М. Васнецову, следовал нормам массового искусства и восприятия, адаптируя «высокие образцы в контексте массовой культуры» [23, с. 65, 66], используя театральные жесты героев для большей выразительности произведений.

В обоих полотнах «Воскресение» немецкий художник использует иконографический тип «Восстание от Гроба», который стал известен в Московской Руси еще в XVII в. Древние песнопения, воспринятые Русской православной Церковью от Византии, в целом, находят прекрасную визуализацию в его произведениях. Здесь и воспоминание о Голгофе, символизирующей Страсти Христовы [21, с. 34], что изображена у немецкого художника и на всех русских иконах и росписях, копирующих его работу; и скала Гроба [21, с. 22, 34], и свет, исходящий

от Христа – Света всему миру [21, с. 20, 28,33], белый синдон Спасителя, сравниваемый с пеленами Рождества [21, с. 24], орифламма как символ победы, омертвевшие воины, Ангел и шествующие мироносицы [21, с. 7, 22]. В словах богослужения сказано об «омертвлении» стражи, в то время как у Плокгорста на картине 1867 г. один из них убегает. Это противоречие нивелируется текстом Синаксаря, помещенного в книгу Пасхального богослужения, читавшегося во время Службы, как пояснение о сути праздника для неграмотных [22, с. 25].

Кроме того, благодаря стихам канона, становится известным, что отвалил камень от Гроба Архангел Гавриил, который и изображен на многих русских списках раннего «Воскресения» Плокгорста в голубом плаще [24, с. 132 об.], что доказывает ориентацию иконописцев именно на текст Синаксаря. Таким образом, благодаря словам Богослужения, реплики с картин Плокгорста могли быть восприняты широкими слоями населения в качестве прекрасной и яркой, а главное – буквальной иллюстрации богослужебных текстов. Их прямое соответствие импонировало массовому сознанию, склонному к прочтению первого плана и упрощению смысла.

В результате можно утверждать, что церковное искусство рубежа XIX–XX вв. в целом и монументальная живопись в частности существовали в русле массовой культуры и использовали ее приемы. Это было подготовлено использованием тиражируемого иконографического образца из гравированных Библий, начиная с XVII столетия. Позднее он был заменен немецкой религиозной открыткой, а также лубком, издаваемым известными монастырями. Подобным примером в архитектуре выступали типовые проекты для строительства церквей Константина Тона. Эта тенденция продолжилась в массовом строительстве храмов.

Промышленное производство фарфоровых иконостасов на фабрике М. С. Кузнецова способствовало образованию модульной системы и использования принципа комбинаторики для создания уникального произведения при воспроизводимых деталях.

Оригинальные иконографические программы главных храмов страны – Исаакиевского собора, храма Христа Спасителя и Владимирского собора в Киеве – стали тиражируемым образцом для провинциальных церквей. Заказчиком проекта и росписей оказались представитель среднего класса или крестьянская община, ориентированные на оптимизацию расходов. Система монументальной живописи, по сути, была модульной. Модули состояли из сюжетных клейм, заключенных в раму. Как взаимозаменяемые элементы, они позволяли в короткие сроки декорировать церковь согласно воле заказчика. Модернизация росписи церквей в разных стилистических направлениях отражала принцип эклектики – равенство всех стилей в сочетании с возможностью богатого выбора иконографических образцов, что, по сути, также являлось стилевой комбинаторикой. Произведения немецкого художника Плокгорста, в которых использованы театральные жесты героев, эмоционально воздействовали на простого зрителя. Они буквально иллюстрировали богослужебный текст, что соответствовало массовому сознанию, склонному к упрощению и прочтению первого смыслового плана произведения.

Литература

1. *Ананьев, В. Г.* К семиотике создания Исаакиевского собора / В. Г. Ананьев // Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории. М.: ИВИ РАН, 2011. – Вып. 35. – С. 289–295.
2. *Бабияк, В. В.* Этапы бытования учебного рисунка: Средневековье, Новое время, современность / В. В. Бабияк, О. А. Туминская // Научные труды. Вып. 46: Художественное образование. Сохранение культурного наследия. СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 2018. – С. 255–266.
3. *Бакушинский, А. В.* Искусство Палеха / А. В. Бакушинский. М.; Л.: Academia, 1934. – 266 с.
4. *Басова, М. В.* Васнецов и его последователи: живопись, графика, декоративно-прикладное искусство конца XIX – начала XX века из собрания ГМИР: каталог / ГМИР. СПб.: СПбГУТД, 2013. – 116 с.
5. *Большакова, С. Е.* Немецкие образы в росписях Спасо-Преображенского собора Валаамского монастыря / С. Е. Большакова // Проблемы развития зарубежного искусства Германия-Россия. Ч. II: мат. междунар. научн. конференции, посвященной памяти М. В. Доброклонского (24–26 апреля 2012 г.): сб. статей / науч. ред. В. А. Лентяшин, Н. С. Кутейникова; сост. С. Ю. Верба. СПб: Ин-т им. И. Е. Репина, 2015. – С. 49–58.
6. *Бусева-Давыдова, И. Л.* Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / И. Л. Бусева-Давыдова; НИИ изобразительных искусств РАХ. М., 2005. – 500 с.
7. *Винницкий, М. В.* Керамические иконостасы Товарищества М. С. Кузнецова в архитектуре православных храмов конца XIX – начала XX веков: дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01 / М. В. Винницкий; УрГАХУ. Екатеринбург, 2002. – 147 с.
8. *Воронина, Т. А.* Русский лубок 20–60 годов XIX века / Т. А. Воронина. М.: КМЦ ИЭА РАН, 1993. – 234 с.
9. *Зиновьев, Н. М.* Искусство Палеха / Н. М. Зиновьев; предисл. М. Тихомировой. – 2–е изд. Л.: Художник РСФСР, 1975. – 246 с.
10. *Исаева, Н. Н.* Церковные стенописи Т. А. Медведева и мастеров его круга / Н. Н. Исаева // Памятники русской архитектуры и монументального искусства XVI – XX вв. – 2010. – Вып. 8: XII–XX вв. – С. 409–438.
11. *Каптиков, А. Ю.* К вопросу о строительстве «по образцу» в российской провинции XVIII века / А. Ю. Каптиков // Академический вестник Урал НИИ проект РААСН. – 2013. – № 1. – С. 50–55.
12. *Кириченко, Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России / Е. И. Кириченко; Министерство культуры СССР; Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствоведения. М.: Искусство, 1986. – 344 с.
13. *Кириченко, Е. И.* Фёдор Шехтель / Е. И. Кириченко. М.: Издательский дом Руденцовых, 2011. – 509 с.
14. *Ковалева, М. Д.* Комитет попечительства о русской иконописи (1901 – 1918): история и деятельность / М. Д. Ковалева, М. В. Шипунова // Вестник РГГУ. Сер. «История. Филология. Культурология. Востоковедение». – 2014. – № 17 (139). – С. 70–80.

15. *Мирошина, Е. О.* Монументальная церковная живопись рубежа XIX–XX столетий. Национальное своеобразие и процессы стилиобразования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Е. О. Мирошина; МГХПА им. С. Г. Строганова. М., 2016. – 34 с.

16. *Мирошина, Е. О.* Эсхатологические сюжеты в монументальной церковной живописи рубежа XIX–XX столетий / Е. О. Мирошина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. – 2015. – № 5 (55); ч. 2. – С. 117–124.

17. *Новаковская-Бухман, С. М.* «Предивною работою зделаны...»: произведения иноземных мастеров в контексте развития русского искусства / С. М. Новаковская-Бухман, И. В. Сосновцева // Осень русского Средневековья: искусство XVII века в собрании Русского Музея. – СПб: Русский Музей: Palace Edition, 2018. – С. 195–208.

18. *Павлова, А. Л.* Церковные росписи XIX в. в России: отражение различных стилистических тенденций в многообразии направлений провинциальной монументальной живописи / А. Л. Павлова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / под ред. А. В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2012. – С. 420–428.

19. *Памятники архитектуры Костромской области.* Вып. XI: Нерехта. Нерехтский район: каталог / авт. Н. Н. Исаева, В. М. Рудченко, Г. К. Смирнов, Е. Г. Щеболева. Кострома, 2009. – 311 с.

20. *Позднякова, И. Ю.* Церковная архитектура Тамбовской епархии в синодальный период: традиция строительства по образцу: автореф. дис. ... канд. архитектуры: 05.23.20 / И. Ю. Позднякова; Моск. архитектур. ин-т. М., 2011. – 25 с.

21. *Последование во святую и великую Неделю Пасхи и во всю светлую седмицу* / Русская Православная Церковь Московского Патриархата. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1998. – 207 с.

22. *Синаксарь Никифора Каллиста* // Последование во святую и великую Неделю Пасхи и во всю светлую седмицу / Русская Православная Церковь Московского Патриархата. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1998.

23. *Тарасов, О. Ю.* Икона и благочестие: очерки иконного дела в императорской России / О. Ю. Тарасов. М.: Прогресс-культура: Традиция, 1995. – 495 с.

24. *Триодь цветная* / Русская Православная Церковь Московского Патриархата. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1999. – 336 с.

25. *Ушакова, И. В.* В истории – глубина всех событий / И. В. Ушакова // Московский журнал: история государства Российского. – 2008. – № 12 (216). – С. 72–78.

26. *Файнштейн, Э. Б.* В мире открытки / Э. Б. Файнштейн. М.: Планета, 1976. – 131 с.

27. *Хвостова, Г. А.* Материалы к биографии художника Иоганна Конрада Дорнера / Г. А. Хвостова. СПб.: МАЭ РАН, 2015. – 388 с. – URL: http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_05/978-5-88431-284-5/ (дата обращения: 13.12.2020).

УДК 730:739:246:281.93Клыков

Т. И. Долженкова

Курск, Россия

Курский государственный университет,

Советский социально-аграрный техникум имени В.М. Клыкова

**Вера, обращенная в металл: православная тематика
в творчестве народного художника России В. М. Клыкова (1939–2006)**

Возведение памятников святым всегда неоднозначно оценивалось в православии. В статье автор рассматривает произведения православной тематики в творчестве В. М. Клыкова, одного из инициаторов появления скульптуры в русской религиозной традиции. На основе открытых источников дается характеристика наиболее популярных образов святых в творчестве скульптора, анализируются причины обращения к ним. В. М. Клыков вызывает интерес и как скульптор, и как носитель мировоззрения, предлагающий зрителю свою собственную модель интерпретации мира.

Ключевые слова: В. М. Клыков, отечественная скульптура, православные святые, православное искусство

Tatyana I. Dolzhenkova

Kursk, Russia

Kursk State University,

Soviet socio-agricultural technical school named after V. M. Klykov

**Faith turned to metal: Orthodox themes in the works
of people's artist of Russia V. M. Klykov (1939-2006)**

The construction of monuments to saints has always been ambiguously evaluated in Orthodoxy. In the article, the author examines the works of Orthodox themes in the works of V. M. Klykov, who became one of the initiators of the appearance of sculpture in the Russian religious tradition. Based on open sources, the author characterizes the most popular images of saints in the work of the sculptor, analyzes the reasons for referring to them. V. M. Klykov is of interest both as a sculptor and as a carrier of the worldview, offering the viewer his own model of interpretation of the world.

Keywords: V. M. Klykov, Russian sculpture, Orthodox saints, Orthodox art

В современной России вслед за возрождением храмов и ростом количества верующих, активизируется и православное искусство: храмовая архитектура, православная литература и, вопреки сложившейся традиции, – скульптура. На протяжении многих веков она ассоциировалась с идолопоклонством [23] и осуждалась представителями русской православной церкви [2]. Так, первое каменное изваяние, посвященное князю Владимиру Крестителю и установленное

в 1853 г., даже не было освящено митрополитом киевским, сказавшим: «... Негоже устанавливать идола в память о том, кто сам низвергал идола» [23].

Интенсивность появления скульптур православной тематики в современной России с каждым годом растет в геометрической прогрессии. Так, если до революции было установлено всего 2 памятника (помимо уже указанного выше памятника Владимиру в Киеве, в 1911 году там же была установлена скульптурная композиция несколькими святым: княгине Ольге, апостолу Андрею, равноапостольным Кириллу и Мефодию), в перестроечный период – 3 (в 1985 г. – Андрею Рублёву и Александру Невскому, в 1988 – Сергию Радонежскому), в 1990-е гг. – более 15, в начале XXI в. (за 20 лет) – более 200... При этом скульптуры святых, созданные в советский период, позиционировались, прежде всего, как дань историческим деятелям (иконописцу и полководцу), тогда как скульптурное изображение Сергия Радонежского мыслилось не столько как памятник, сколько как образ для почитания. И это было новым для позднего советского времени.

Автором памятника Сергию Радонежскому стал лауреат Государственной премии СССР Вячеслав Михайлович Клыков, которому принадлежит не последняя роль в распространении монументальной скульптуры, изображающей святых. Более того, православную тематику можно считать основной в его творчестве. Среди многочисленных работ, а это более чем 200 скульптур, созданных за 40 лет творческой деятельности, выделяются памятники духовно-символического значения, стоящие во многих городах нашей страны и за рубежом. Не беря в расчет храмы, часовни, колодцы, барельефы, кресты, а обращаясь только к персонифицированным изваяниям канонизированных святых, мы насчитали 25 памятников, созданных за 18 лет. Убежденный защитник всего русского и славянского, В. М. Клыков в своем искусстве оказался проводником западной католической традиции. Сам скульптор так отвечал на вопрос о несоответствии его работ православию: «... Мнение, что у святых должны быть лишь кресты – начетническое, догматическое. Воздвигнут же в Киеве памятник святому князю Владимиру – над Днепром. В нем воплощено живое чувство людей, не желающих порывать связи со своей историей. И мой Сергей Радонежский «рожден» тем же чувством» [19].

В. М. Клыков известен как человек с активной жизненной и гражданской позицией, патриот, глубоко верующий христианин. «Да, я верующий, посещаю церковь... Верующими были мои бабушка и мама. А то, что впитано в детстве, рано или поздно дает о себе знать. Жизнь без веры пуста, безыдеальна...», – говорил он [19]. Скульптор всегда чувствовал свою ответственность перед Богом, считая, что в каждом человеке заложена вся предшествующая история, которую возможно разбудить благодаря «счастливым, благодатным ориентирам». «В этом смысле мне как человеку и художнику очень повезло, – говорил он. – Благодаря бабушке Капитолине Матвеевне я уже с детства знал, кто такие Сергей Радонежский, Серафим Саровский, Николай Угодник» [12, с. 4]. Именно образы этих ключевых для православия святых стали самыми любимыми в творчестве Вячеслава Клыкова.

Первым его монументом православной тематики, как уже было сказано выше, стал памятник Сергию Радонежскому, духовному подвижнику Руси. Это произведение монументального искусства обрело всемирную славу. По мнению некоторых исследователей, этого памятника Клыкову «с лихвой хватило бы, чтобы навсегда войти в историю России» [11, с. 8].

Глубокое изучение русской истории и литературы, пропущенное через личное осмысление судеб народа, подтолкнуло мастера в год 1000-летия крещения Руси обратиться именно к личности Сергия Радонежского: «В тяжелый период ее истории... России нужен был подвижник, который мог дать народу духовную перспективу борьбы против татар... Я думал и о нашем времени, об утрате духовности в обществе, о подмене ценностей, росте потребительства и утрате корней и искал опоры в истории» [7, с. 47].

Простая по форме композиция, в которой трехметровая каменная фигура монаха словно содержит в себе фигурку мальчика – отрока Варфоломея (будущего Сергия Радонежского) с иконкой Святой Троицы в руках обрела двойной смысловой подтекст. Образ ярко демонстрирует тезис «два суть одно» (если говорить о персонах) и одновременно – «три суть одно» (если говорить о наличии также духовной составляющей, представленной визуально-предметно в виде иконы). Это скульптурное изображение как бы перекликается с известной картиной М. В. Нестерова «Видение отрока Варфоломея». Тот же символический стилистический ход, что и в радонежской работе, использует Клыков спустя полтора десятилетия в псковском бронзовом памятнике святой равноапостольной княгине Ольге (2003): маленький внук, княжич, словно покоится внутри высокой женской фигуры. Но если в случае с преподобным Сергием монах-холм стоит, как бы укрыв в себе свой исток – нестеровского отрока Варфоломея, который вырастет потом в столп земли русской, то псковская Ольга укрывает собой свое продолжение – в том числе и в первую очередь – духовное: внука, Владимира Красное Солнышко.

У памятника Сергию Радонежскому сложная судьба. Какое-то время скульптура стояла в мастерской, а затем Клыков подарил её Загорскому историко-археологическому музею-заповеднику, находящему в поселке Городок (ныне село Радонеж). Однако власти в последний момент запретили установку этого монумента. Лишь после вмешательства Советского фонда культуры, представители которого прибыли на место, открытие состоялось 29 мая 1988 г. Для того периода событие было особо духовное, символичное. Присутствовавшая на открытии Н. Колесникова написала в своей статье: «За право вспоминать тоже нужно бороться. Осмысляя все происшедшее, думаешь, что неплохо было бы и городку, обезличенному своим названием, вернуть его древнее и славное имя – Радонеж...» [7, с. 48]. В октябре 1989 г. указом Президиума Верховного Совета РСФСР село Городок было переименовано в село Радонеж.

Позднее В. М. Клыков вспоминал: «С этого памятника начался новый этап моей жизни и творчества. Открытие памятника – тоже своеобразный вернисаж, только присутствуют на нем не сотня, другая, а тысячи людей. Это гораздо более действенная работа по сплочиванию русских людей» [6, с. 5].

Именно за памятник Сергию Радонежскому В. М. Клыков был удостоен Золотой медали Академии художеств СССР. Автор назвал эту работу основной, «итоговой» [14, с. 96].

Другим образом, навеянным воспоминаниями о детстве, стал образ Серафима Саровского, родившегося на родной для скульптора курской земле. В 1991 г. памятник святого был установлен в городе Сарове, а спустя 7 лет авторское повторение памятника было поставлено в Коренной пустыни. Идентичные монументы как бы обеспечивают связь курской и дивеевской обителей. Интересно, что подобный памятник преподобному Серафиму Вячеслав Клыков поставил и у родника на берегу реки Тим в селе Покровское Черемисиновского района Курской области. Главным отличием этого монумента является сквозной образ Богородицы, расположенный за спиной молитвенника. Это место было выбрано не случайно – здесь было родовое гнездо помещика Н. Е. Маркова, политического деятеля XX в., монархиста, по мнению Клыкова, «оплота российской государственности» [3, с. 247].

Не оставил без внимания скульптор и образ святого Николая Чудотворца. Три памятника в его честь было поставлено в 1998 г. в Московской области (в городах Угреша, Дзержинский, Можайск).

Кроме этих популярных в нашем Отечестве святых, В. М. Клыков отразил в своем творчестве образы тех, кто, по его мнению, своим духовным наследием предопределил судьбу России. Наверное, самым известным из них можно считать памятник Кириллу и Мефодию, стоящий в Москве на Славянской площади. Он был открыт 24 мая 1992 г. и сегодня является архитектурной доминантой Славянской площади и Ильинского сквера. Несмотря на то, что этот монумент нередко подвергался критике, сам автор почитал его за одно из главных дел своей жизни [13, с. 14]. Тем более, что у подножия памятника установлена неугасимая лампада, где впервые после советского времени был зажжен Благодатный огонь, привезенный из Иерусалима делегацией, проехавшей по стопам просветителей через славянские страны. Второй памятник первоучителям, не повторяющий композицию монумента на Славянской площади, был открыт 23 мая 2004 г. перед входом в Собор равноапостольных Кирилла и Мефодия в Самаре. Он стал самым большим памятником этим святым в мире – его высота 5 м, а вес с постаментом составляет более 40 т [10]. Это одна из последних скульптур, выполненных мастером.

Два памятника были установлены святому Владимиру, крестителю Руси – один в Севастополе (Херсонес, 1993), второй – в Белгороде (1998). Трижды воплощал мастер образ Георгия Победоносца. Впервые – в виде барельефа на гербе Москвы (здание мэрии города, 1994). Второй монумент венчает 30-метровую стелу в Севастополе, в Парке Победы (1997). Третий и самый поздний монумент Георгию Победоносцу находится в Рязани (2005). Это авторское повторение севастопольского памятника.

Образ святого воина воплотился в скульптурах и Ильи Муромца (Муром, 1999), который, по мнению ряда исследователей, был реальным историческим персонажем, причисленным к лику святых [21], и Дмитрия Донского (Дзер-

жинск, 1997), установлен неподалеку от Николо-Угрешского монастыря, основанного им в Подмосковье. А памятник святому воину Александру Невскому (Курск, 2000) был установлен в ответ на просьбу ветеранов Великой Отечественной войны, кавалеров ордена Александра Невского, увековечить имя знаменитого полководца. В этом же году В. М. Клыков преподнес в дар землякам и памятник Феодосия Печерского, курянина, причисленного к лику святых.

Убежденный монархист, В. М. Клыков благоговейно относился к памяти последних Романовых. Интересно, что несколько памятников членам императорской фамилии скульптор создал еще до их канонизации, горячим сторонником которой он выступал. Первым из них был монумент Елизавете Федоровне Романовой, поставленный 17 августа 1990 г.¹ в Москве на территории Марфо-Мариинской обители сестер милосердия на Большой Ордынке, недалеко от мастерской скульптора. В этом творении В. М. Клыков ставил задачу максимально, насколько это позволяют законы искусства, приблизиться к оригиналу. И у него это получилось. Через 14 лет еще один клыковский памятник Великой княгине появился в Калининграде – в Свято-Елизаветинском женском монастыре, а его точная копия – на подворье обители [16].

Неоднократного повторения удостоился и образ Николая II. Пожалуй, это самый многострадальный монумент из всех произведений Клыкова. Впервые он был представлен в 1993 г. как модель на выставке «Россия Державная» в Международном славянском культурном центре. В материале монумент был возведен по благословию Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Первоначально планировалось установить памятник в центре Москвы, на Боровицком холме, но окончательного решения на правительственном уровне принято не было. В день 100-летия со дня коронации императора Николая Александровича Романова, 27 мая 1996 г., бронзовая скульптура была установлена в селе Тайнинское под Мытищами на территории церкви Благовещения Святой Богородицы, там, где раньше стояли царские путевые дворцы [4]. Высота памятника составляла около 10 м: 5-метровая фигура императора, изображенного в момент коронации, была помещена на основание в виде 4-метрового колокола, символизирующего покаяние, тревогу и надежду. Не случайна на нем и надпись: «Государю Императору Николаю II Русский народ с покаянием». На открытии присутствовало множество известных людей, положительно отзывавшихся на это событие [9, с. 7].

Спустя год, 1 апреля 1997 г., памятник был взорван. Тогда В. М. Клыков дал обет, что скульптура вновь будет стоять на прежнем месте. Для этого мастер пожертвовал свой гонорар за памятник Г. К. Жукову [5]. Повторную установку памятника собирались запретить, и лишь обращение В. М. Клыкова через Н. С. Михалкова к президенту определило судьбу изваяния. Через 3 года после взрыва восстановленный памятник был торжественно открыт молебном у храма Благовещения и Крестным ходом от храма к памятнику. Свое благословение прислал Алексей II, адресовав огромную благодарность В. М. Клыкову за мужество, стойкость и талант. В выступлении Н. С. Михалкова, президента Российского

¹ Великая княгиня Елизавета Федоровна была причислена к лику святых в 1992 году.

фонда культуры, также были отмечены заслуги скульптора: «Вячеслав Михайлович Клыков в течение многих лет держал и держит знамя православной веры в творчестве и в свой жизни. Прошедший через поругание, памятник великому ченику Николаю II совпадает с нашим общим движением к обретению веры, которое происходит в России» [4]. Символично, что одновременно с открытием памятника, 20 августа 2000 г., в восстановленном храме Христа Спасителя проходила канонизация царской семьи. Установление скульптуры в этот день многими было воспринято как символ возрождения Отечества.

Взорван был и памятник Николаю II в Подольске, установленный в июле 1998 г. Урон был небольшой, так как это были лишь гипсовая копия, однако автор памятника считал, что у этого поступка религиозные мотивы [18, с. 1]. В 1999 г. в городе был открыт новый бронзовый памятник императору, установленный В. М. Клыковым на территории Музея антибольшевистского сопротивления. Через 4 года бюст Николая II появился и в Курске на месте, где император в 1902 г. проводил военные маневры.

В. М. Клыков умел отстаивать собственную позицию, считая своим долгом будить историческую память, воспитывать национальные чувства, гордость за наше прошлое. Именно это, по словам самого скульптора и людей, хорошо его знавших, и стало основанием для постоянного обращения к православной тематике и убежденности в необходимости установки памятников святым [14, с. 4]. Кроме персонифицированных монументов праведников, Клыковым были созданы скульптуры и других значимых в православии фигур – митрополита Иоанна Санкт-Петербургского и Ладожского, архимандрита Ипполита Рыльского, протопопа Аввакума, греческих просветителей братьев Лихудов и т.д. Многочисленные работы великого скульптора можно увидеть не только в России, но и в Украине, Греции и Италии.

Как человек глубоко верующий, Вячеслав Михайлович стремился к патриотическому и культурному обновлению русского народа и его религиозных чувств, используя для решения этих задач доступные ему художественные средства и став одним из инициаторов появления скульптуры в православии. Удивительно, как в период 1990-х гг. ему удавалось найти средства на возведение своих монументов, ведь рынок требовал выгоды, а востребованность творческого работника измерялась его «продаваемостью».

Митрополит Курский и Рыльский Ювеналий высоко оценил роль В. М. Клыкова в возрождении русского православия: «Это был православный христианин, делом и жизнью засвидетельствовавший свою веру в Бога, до конца дней земной жизни служил православной России и был истинно русским художником» [22, с. 7]. Без благословения митрополита не возводилась ни одна работа мастера. Тепло отзывался о скульпторе и архимандрит Тихон (Шевкунов), наместник Сретенского монастыря: «Это необычайно честный, смелый и верный человек. Высокий профессионализм, жертвенная любовь к России и, несомненно, Божья помощь сопутствовали ему» [17, с. 5].

Спустя десятилетия памятники святым стали обычным делом, их можно встретить практически в любом городе. Наиболее многочисленны монументы Петру и Февронье, последним Романовым, Александру Невскому, Кириллу и

Мефодию [8] В начале июля 2016 г. Патриарх Московский и всея Руси Кирилл освятил памятник Пресвятой Богородице на острове Валаам, автором которого стал скульптор Андрей Клыков, сын Вячеслава Михайловича.



Ил. 1. В. М. Клыков



Ил. 2. Памятник С. Радонежскому, 1988 г.

Православный мир по-прежнему разделен на две противоположные стороны по отношению к изваяниям святых. Одни считают, что скульптура в православии не уместна, так как чужда ему по духу. Другие, среди которых немало высших церковных иерархов, положительно оценивают возведение памятников-статуй святым, считая это поиском современного образа веры. «Какое счастье, что я дожил до этого времени, когда Россия украшается куполами храмов и памятниками святым», – говорил Патриарх Алексей II, активно поддерживавший установку этих памятников. Такой же точки зрения придерживается и нынешний Патриарх Московский и всея Руси Кирилл [20].

Компромиссное мнение, на наш взгляд, высказал настоятель Князь-Владимирского собора Владимир Сорокин: «Это тенденция неплохая, но требует внимания, ответственности... Главное, чтобы у людей не пропало благоговение перед скульптурным образом» [1].

Атеисты же и вовсе проводят параллели этого скульптурного нововведения и активности по распространению православных памятников с «Планом монументальной пропаганды» большевиков.

Конечно, скульптура как наиболее осязаемый вид искусства всегда словно обозначает неизбежность принципов. Однако художникам, работающим с церковными темами и образами, нужно быть предельно осторожными: образ должен соответствовать месту и времени, своему назначению и раскрывать большую реальность, чем он сам.

Литература

1. *Авраменко, Е.* Православие застывает в металле: почему в России бум на памятники святым / Е. Авраменко // Федеральное агентство новостей. – 16.10.2015. URL: <https://riafan.ru/441260-pravoslavie-zastyivaet-v-metalle-rochemu-v-rossii-bum-na-pamyatniki-svyatyim> (дата обращения: 02.06.2019).
2. *Никон* (Рождественский Н. И.; архиепископ). Памятники-статуи святым угодникам / архиепископ Никон (Рождественский) // Благодатный огонь. – 15.08.2016. URL: <https://www.blagogon.ru/digest/253/> (дата обращения: 02.07.19).
3. *Вишневская, Т.* Волею творца творец / Т. Вишневская // Курский край. Курск, 2004. – Т. XVIII: Наши земляки. – С. 247.
4. *Вишневская, Т.* Победа творчества и духа / Т. Вишневская // Курская правда. – 2000. – 5 сентября.
5. *Воробьёва, М.* От российского народа с покаянием / М. Воробьёва // Неделя в округе. – 19.10.2016. URL: <https://nedelya-v-okruge.ru/index.php/17-mytyshchi-xx-vek/2526-ot-rossijskogo-naroda-s-okauniem> (дата обращения: 02.06.2019).
6. *Клыков, В. М.* Россия без временщиков / В. М. Клыков // Держава. – 2000. – № 1 (6). – С. 5.
7. *Колесникова, Н.* Сергей Радонежский / Н. Колесникова // Культурно-просветительная работа. – 1988. – № 8. – С. 47-49.
8. *Менделеева, Д.* 15 самых известных памятников русским святым / Д. Менделеева // Православие и мир. – 26.02.2015. URL: <https://www.pravmir.ru/pamyatniki-russkim-svyatyim-1/> (дата обращения: 09.07.2019).
9. *Открытие памятника Царю-Мученику Николаю II Александровичу* // Держава. – 1996. – № 3(6). – С. 7.
10. *Памятник Кириллу и Мефодию* // Путеводитель по Самарской области. URL: https://www.turportal63.ru/monument/monument_detail.php?ELEMENT_ID=6101 (дата обращения: 07.07.2020).
11. *Печерский, А.* Воин Христов / А. Печерский // Русь державная. – 1999. – № 10 (65). – С. 1; 8.
12. *Потапов, А.* Клыков: «Все мы – кровные дети России» / А. Потапов // Курская быль. – 1999. – Октябрь (№ 14 (330)). – С. 4–5.
13. *Ревнитель памяти* (некролог от редакции «Литературная газета») // Казаки: специальный выпуск: В. М. Клыков. – 2006. – Июнь. – С. 14.
14. *Русский альбом: литература, культура, общественная жизнь России конца XX – начала XXI века* / вступ. ст.: С. Ямщиков, В. Курбатов. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2010. – С. 96.
15. *Симонова, Г.* Болезнь под названием «теплохладность» / Г. Симонова // Дух христианина. – 2006. – № 11 (29). – С. 1; 4.
16. *Скульптура* // Свято-Елисаветинский женский монастырь: [сайт]. URL: <http://elisavetinskiy.ru/skulptura> (дата обращения: 09.07.2019).
17. *Слово о Клыкове: сб.* / сост. И. Г. Панова. – Курск, 2000. – С. 5.
18. *Стулов, О.* Взорвали памятник царю. Николая II взорвали во второй раз / О. Стулов // Коммерсант. – 1998. – № 205. – С. 1.
19. *Тараян, Н.* От Сергия к Елизавете / Н. Тараян // Труд. – 1990. – 21 сентября.

20. Федотов, А. Скульптура, прославляющая Бога / А. Федотов // Русская народная линия. – 29.12.2014. URL: https://ruskline.ru/special_opinion/2014/12/skulptura_proslavlyayuwaya_boga (дата обращения: 03.05.2019).

21. Хведченя, С. Страсти по Илье / С. Хведченя // Вокруг света. – 01.01.1994. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/1322/> (дата обращения: 20.07.2020).

22. Ювеналий (Тарасов, С. А.; митрополит Курский и Рыльский). Слово о Клыкове / митрополит Курский и Рыльский Ювеналий // Русский вестник. М., 2008. – С. 7.

23. Языкова, И. Нужны ли памятники святым? / И. Языкова // Азбука веры: [сайт]. URL: <https://azbyka.ru/nuzhny-li-pamyatniki-svyatym> (дата обращения: 08.06.2019).

УДК 75.052:378.4(571.13)

Е. Д. Дорохов

Омск, Россия

Омский государственный педагогический университет

Социальный заказ – возможность реализации творческого проекта

В статье рассказывается о воплощении курсовых и дипломных проектов студентами-монументалистами в интерьерах Омского государственного педагогического университета и других пространствах городской среды, благодаря социальным заказам. Приводятся примеры работ студентов монументально-декоративного направления, выполненных в материале: мозаика, витраж, роспись, в реальных пространствах под руководством преподавателей кафедры.

Ключевые слова: монументальное искусство, социальный заказ, роспись, мозаика, витраж

Evgeny D. Dorokhov

Omsk, Russia

Omsk State Pedagogical University

Social order is an opportunity to implement a creative project

The article tells about the implementation of the term papers and these projects by students – monumentalists in the interiors of Omsk State Pedagogical University and other spaces of the urban environment, thanks to social orders. The examples of the students' work of monumental and decorative school made in the material: mosaic, stained-glass window, painting – in real spaces, under the guidance of the instructors of the department are given.

Key words: monumental art, social order, painting, mosaic, stained-glass window

С развитием художественной специальности «Монументально-декоративное искусство (живопись)» на факультете искусств (ФИ) в Омском государственном педагогическом университете (ОмГПУ) с 2004 г. стали преобра-

жаться типовые университетские интерьеры постройки 1960–1970 гг. Уже после первого полугодия обучения работами студентов был оформлен читальный зал библиотеки 2-го корпуса. В дальнейшем монументальные панно студентов украсили интерьеры столовой главного корпуса, педагогического лицея и колледжа при ОмГПУ. Главной особенностью системы преподавания на кафедре монументально-декоративной живописи стала ориентация на конечный результат – на создание произведений монументально-декоративного искусства в материале и в реальном пространстве. Самым доступным и решаемым для этого являются интерьеры родного вуза. В результате прохождения студентами производственной практики и выполнении дипломных проектов на стенах рекреаций, коридоров и аудиторий появились произведения монументальной стенописи во всех пяти корпусах университета, в мозаику облачились стены вестибюля 2-го и 4-го корпусов, столовой корпуса № 2, лестничного марша главного корпуса, в оконных проемах 1-го и 4-го корпусов засверкали витражи. Так из года в год во всех корпусах университета стали появляться все новые и новые работы, преобразуя пространство и демонстрируя уровень подготовки художников-монументалистов, в то же время, оказывая эстетическое воздействие на сотрудников, студентов и преподавателей всех факультетов.

Монументальные произведения выполнялись под руководством заведующего кафедрой Е.Д. Дорохова, преподавателей: Т.У. Колточихиной, С.Н. Патрахина, Н.В. Решетникова, А.В. Соколкова, В.Ф. Ярчука. Основным заказчиком и финансистом выступала администрация вуза в лице ректора, беря на себя затраты на материалы, что само по себе немаловажно.



Ил. 1. «Сакральная геометрия». 2008.
Мозаика. Гл. корпус ОмГПУ. Курсовая работа:
Бондаренко Е., Рук.: Соколков А.В.



Ил. 2. «Путь жизни». 2010.
Витраж. ОмГПУ. Диплом:
Родзевич А., Киреева М.,
Борцов А., Рук.: Решетников Н.В.

Кафедра набирала обороты, в целях популяризации в 2012 г. в стенах выставочного зала Омского отделения Союза художников России была проведена выставка «Дебюты», на которой кафедра демонстрировала городу монументально-декоративные произведения студентов.

ментально-декоративные проекты, идеи для реализации в городском пространстве, свидетельствующие о возможностях ее преподавателей и студентов. Организован круглый стол с привлечением ведущих художников, архитекторов, искусствоведов, общественных деятелей. Ряд проектов был высоко оценен Градостроительным Советом Омска.

Кафедра стала сотрудничать с различными учреждениями и организациями города. По взаимной договоренности, в рамках учебного процесса, разрабатываются проекты в городскую среду с дальнейшей реализацией.



Ил. 3. «Цветение». 2010. Мозаика в столовые корпуса № 2 ОмГПУ.
Диплом: Тимофеева Л., Потёмкин Д., Самойлова И., Рук.: Дорохов Е.Д.

Одним из первых с просьбой в оказании помощи обратился отец Александр, настоятель храма Святой Татианы Великомученицы, преподаватель теологии Омского государственного университета. Работа в храме продолжалась в течение нескольких лет, в мозаику облачились стены крестильни, появились мозаичная композиция на фасаде, росписи – на потолке и стенах в прихожей и главном помещении храма. В дальнейшем, благодаря сотрудничеству с архитектором Омскгражданпроекта Т. Ставпивской, выполнены росписи в холле и рекреации строящейся научной сельскохозяйственной библиотеке Омского государственного аграрного университета им. П. Столыпина. Комбинированная роспись с использованием декоративных штукатурок и витраж в технике «Тиффани» преобразили лестничный пролет шестого корпуса Омского государственного технического университета, иллюзорно расширив пространство, сделав его более ритмичным.

По эскизам студентов, победителей Всероссийского конкурса «Красота города», был расписан торец 9-этажного дома, фасады детского сада и общеобразовательной школы в Левобережном районе Омска. К нам стали обращаться руководители системы дополнительного образования. Витраж и роспись украсили Городской дворец детского и юношеского творчества. Радуют детей и преподавателей росписи и мозаики в вестибюлях и холлах ДХШ № 1 и ДШИ № 18.

Студенты и преподаватели направления монументально-декоративного искусства (живопись) ФИ ОмГПУ – активные участники городского социального проекта «Давай раскрасим этот мир!» (Омск, 2020). В отделениях Областной детской клинической больницы появились росписи, выполненные в нежно пастельных тонах, эстетически преобразующие интерьеры, делая их привлекательными, уютными для больных детей и медицинского персонала.



Ил. 4. Храм Св.Татианы Великомученицы. 2006-2008. Мозаика. Коллективная работа. Рук.: Ярчук В. Ф.



Ил. 5. «Точка сборки». 2017. Рельеф, комбинированная роспись. Корпус № 4 ОмГПУ. Диплом: Полтавская М., Рук.: Дорохов Е.Д.

С уверенностью можно сказать, что студенты комплексно используют доступные художественные средства, которые придают большую выразительность, эмоциональную глубину произведения и усиливают его художественно-организационную роль в окружающей человека среде. Художественное обновление пространств путем введения оригинальных монументальных произведений преобразует однообразные интерьеры. Дипломные и курсовые работы студентов органично вписываются в пространство и становятся их неотъемлемой частью.

Литература

1. Смагин, В. Г. Пространство творчества: от замысла к созданию произведения монументально-декоративного искусства: учеб. пособие / В. Г. Смагин. Иркутск: Репроцентр А1, 2008. – 178 с.: ил.
2. Творческий проект: учеб. пособие / А. И. Сухарев, Г. А. Ланщикова, В. Б. Криса, Е. Д. Дорохов. Омск: ОмГПУ, 2020. – 84 с.: ил.

УДК 316.752.4:75.052

С. П. Воронина

Санкт-Петербург, Россия

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

Улыбка авгура. Роль идеологии в монументальном искусстве

2020 год. Мир находится в процессе глобального переосмысления ценностей. Испокон веков – с самого зарождения культуры, именно монументальное искусство брало на себя роль зеркала и одновременно плавильного котла таких тектонических процессов. В чем проблемы современной русской школы монументального искусства и сможет ли она создать художников, способных справиться с вызовами новейшего времени?

Ключевые слова: монументальная живопись, современное монументальное искусство, храмовые росписи

Svetlana P. Voronina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Augur smile. The role of ideology in monumental art

2020 year. The world is in the process of a global rethinking values. From time immemorial – from the very inception of culture, it was monumental art that assumed the role of a mirror and at the same time a melting pot of such tectonic processes. What are the problems of the modern Russian school of monumental art and will it be able to create artists capable of coping with the challenges of modern times?

Keywords: monumental painting, contemporary monumental art, temple paintings

2020 год. Мы живём в сложное кризисное время поляризованных взглядов, в картинке с выкрученным до предела значением контраста. Во время, когда и в обществе, и в философии одновременно существуют левый разворот и правый уклон. И, может быть, впервые в истории у России тут совсем не «особый путь» – этот процесс поляризации и одновременного натягивания пружины и в левую, и в правую сторону – общемировой. То чувство напряжения и тревоги, которое мы испытываем, пролистывая утренние новости, полностью вписано в глобальную ситуацию. И если раньше под глобализацией подразумевался транснациональный бизнес, сегодня глобальный мир вышел на новый уровень своей эволюции – на уровень транснациональной тревоги, захватывающей каждого в отдельности и всех нас вместе. Из этого можно делать большие культурологические выводы. Но поговорим о камерной, почти ювелирной, теме – монументальном искусстве. И, возможно, к концу нашего размышления мы поймем, каким оно будет в нашем недалеком будущем, куда «катится» монументальное искусство в мире, скатившемся к транснациональному неврозу.

Термин «идеология» как учение об идеях был введен конце XVIII в. Де-стиютом де Траси, понимавшим его как учение об общих закономерностях происхождения идей из содержания чувственного опыта. Мы же привыкли употреблять этот термин в его марксистском перерождении. В значении ложного сознания, искаженного мировоззрения, навязанного некоторой группой лиц в своих целях. Однако всякое искусство тем более тенденциозно, чем более оно отрешивается от этого. Так, если в период глобальных мировых потрясений поэт пишет деполитизированный сонет о красоте осеннего сада, он, полагая, что делает чистое искусство, искусство ради искусства, создает принципиальный идеологический жест, жест отказа. «Жизнь (политика) коротка – искусство вечно», – такая же идеологема, как «общество потребления» или «последняя диктатура Европы».

Применять термин «идеология» в его марксистском смысле – значит описывать с помощью, казалось бы, анахронизма явление, которое на самом деле было известно всегда. И разговор не о том, что всякая стройная концепция, философская ли, религиозная ли, или мифологическая, строится по схеме: вы думали – это так, а на самом-то деле все совсем иначе. Такое понимание слишком расширяет понятие, размывает его границы. Нам следует обратиться к более узкому словосочетанию – «улыбка авгура», выражению, применяющемуся к людям, сознательно и хитро вводящим в заблуждение других и узнающим друг в друге обманщиков. Но стоит избавиться от негативных коннотаций этого крылатого выражения. «Улыбка авгура» – это перемигивание двух людей, транслирующих идеологию некоторой аудитории. Слово «аудитория» в его современном интернет-значении очень подходит, потому что хорошо отделяет нечто созданное для себя, пусть даже из позиции ложного мировоззрения (например, домашний алтарь), от того, что создается для трансляции другим, как, например, храм.

Говоря об истоках монументального искусства, мы говорим именно об искусстве религиозном, культовом. Это связано с простым и интуитивно понятным для практикующего художника положением. На бытовом уровне, в обычной жизни человека монументальное искусство не нужно. Если ты хочешь изображать, ваять, писать красками – вот тебе удобная и легко переставляемая с места на место поверхность. Если хочешь создать уют в своем доме – достаточно декораторства, т.е. со вкусом и грамотно расположенных таких же немонументальных и удобных в перемещении предметов. Если ты хочешь наслаждаться искусством, как зритель – то и тут необходимости в монументальном нет. Именно взаимоотношения человека с инстанцией божественного, трансцендентного диктуют форму неутилитарного, максимально неудобного в эксплуатации и максимально сильного в эффекте – монументального искусства. А уже вторым шагом человек присваивает себе эту божественность именно через искусство. Сначала через Господина, который желает показать своему народу, что он богоподобен, и потому заказывает свою статую такого же размера и стиля, как статуя бога. Или более того, начинает воевать с богом. Вспомним войну фараона Эхнатона с самим богом Амоном в лице жречества того времени. А после эпохи Просвещения божественность присваивается социальным идеям,

т.е. формально как бы распределяется в равных долях между всем обществом, но де факто – в искусстве отдается аллегориям, т.е. сделав полный круг – все тем же мифологическим богам (вспомним статую Свободы).

Так божественная природа монументального начинает терять свою божественность, чтобы приобрести ее на новом витке. Следующим по важности шагом к переприсвоению монументального искусства является, бесспорно, институт авторства. Авторская подпись под фреской – это сильнейшая пощечина любой идее. По сути, восприятие монументального объекта не должно зависеть от того, знаем мы имя автора или нет. В нашей культуре институт авторства – это, прежде всего, система поименования и систематизации объектов. Когда мы классифицируем объект не через имя того, кому он возведен, а через имя того, кто его создал – аура трансцендентного теряется. Недаром храмы, даже если мы точно знаем имена архитекторов, идентифицируются через конкретное святое или канонический образ.

Казанский собор не имеет права называться собором Воронихина. Мы знаем это имя как бы в стороне от объекта, на странице учебника. А вот Церетелевский памятник Петру мы классифицируем наоборот – сначала через имя создателя, а потом уже только, чтобы отличить от прочих шедевров руки мастера, вспоминаем, кому он посвящен. И потому эффект монументальности здесь не работает. В этом смысле в новом храме вооруженных сил фрески с изображением Путина, Шойгу и других исторических деятелей (которых убрали с фрески после общественного возмущения) были хорошим примером, когда не важно, кто автор. Важен сюжет. Вспомним любую экскурсию по храмам Золотого Кольца. Вы входите в старинный храм, храм посвященный определенному святому, храм имеющий религиозную историю. А экскурсовод вам говорит: «Се фрески самого Рублёва». Эффект мистического катарсиса с православным символом веры потерян, потому что его выместил другой – культурно-музейный катарсис – «сам Рублёв».

Тут мы вплотную подходим к родству идеологии и монументального искусства. Потому что сонет или графическая миниатюра, хотя, как сказано выше, и является всегда тенденциозным искусством, даже не опознавая себя тенденциозным (искренне верящий авгур, если продолжать метафору), то искусство монументальное всегда строго выставляет эту дистанцию между тем, кто делает некоторое общественно важное высказывание, и аудиторией. Между условным заказчиком и исполнителем пробегает эта самая улыбка авгура – перемигивание. Заказчик знает, что он хочет транслировать (читай «навязать»), исполнитель знает, какими средствами сделать это наиболее эффективно, чтобы зритель «усвоил». И оба понимают, что цель этого, даже при самых лучших намерениях, всегда манипуляция. Монументальное искусство принципиально манипулятивно. Не потому, что его создают негодяи, но структурно – из-за наличия этой дистанции между «авгуром» и аудиторией. Это манипулятивность заложена в самой ситуации. Самый гуманно настроенный чиновник, подписывающий смету на памятник Человеколюбию – аллегии всего хорошего, негласно проговаривает: сделайте так, чтобы и самые отъявленные радикалы прониклись при виде этого объекта гуманностью к ближнему

своему. Заметьте, заказчик может сам полностью разделять эти идеалы – как человек. Но в момент распоряжения он структурно занимает метапозицию – над и вне этих ценностей, дает распоряжение их транслировать, как отделенный от своих убеждений объект.

Невозможно принудить человека испытать катарсис рядом с тем или иным произведением искусства. Можно заставить рекламой или розгами учить ту или иную дисциплину в школе, будь то марксизм-ленинизм, основы православия или принципы толерантности. Но заставить силой испытать религиозный трепет рядом с фресками невозможно. И хотя отдельные попытки существуют (вспомним золотой 15-метровый памятник собаке президента Туркменистана, поставленный в ноябре 2020 г.), мы понимаем, что в этом жесте авгур обманывает не аудиторию, а самого себя. Люди будут плясать на открытии и улыбаться, перемигиваясь друг с другом, все понимая. Улыбка авгура переприсвоена, экспроприирована у жреца и отдана народу, потешающемуся над золотым алабаем.

Из этого есть два важнейших следствия. Первое: монументальное искусство есть область, где идеологические аппараты выказывают себя в чистейшем виде, без репрессивных – любые идеологические аппараты, вне зависимости от тоталитарности или демократичности. Напомним, что вне тоталитарных систем божественность всего лишь возвращается новым богам-аллегориям. И второе – самое важное: у непосредственного заказчика трансляции идеологии нет в наличии инструментов его производства. «Я, – говорит заказчик, – не умею, умеешь только ты, художник. Но учти – не ставь свою подпись. Сделай одновременно так, чтобы это обладало сильным эффектом и вместе с тем никак не прославляло тебя лично, иначе исчезнет и первый эффект. Либо два, либо ни одного».

Чаще всего это второе следствие становится причиной постоянного воспроизводства средств производства. То есть, создав некоторый работающий объект (храм с фресками, вызывающий у паствы священный трепет от созданной атмосферы и плотности изобразительных сигналов), идеологический аппарат, наш авгур, пытается снова и снова повторить эту модель, повторить буквально шаг за шагом. Отчасти поэтому именно в монументальном искусстве, как ни в каком другом, работает быстрая канонизация приема. Художник как бы минимизирует собственные риски. Это уже сработало – почему бы не повторить то же самое сотню раз. А заодно и анонимизируется. Работая в рамках канона сложнее остаться выделенным автором – именем.

В какой-то момент, воспроизводя канон, художник превращает его в штамп, и прием перестает работать. И тут уже художник пытается перемигиваться с аудиторией: мол, давайте все вместе сделаем вид, что канон работает и нам всем будет легче жить, не тронь Господина и спи спокойно. Еще одна улыбка.

В монументальном искусстве правильный зритель – это зритель, искренне восхищенный тем, что данный набор ценностей, данная идеология способна породить – такое искусство. Такая задача по своей логике не предполагает использование канона предыдущей идеологической системы, но настоятельно требует разработки нового. Канон, даже если он работал и в тысячный, и в миллионный раз – при одном наборе ценностей, уже не будет работать при другом. Просто потому, что он не только не оправдывает данную идеологию,

но и хоронит ее. В чем ценность нового мирового порядка, если продавать его способны только приемы ушедшей, отброшенной и изжитой идеологии? Если новая идеологема не способна родить новое искусство – она громогласно заявляет о своем бессилии. Достаточно сравнить искренний революционный восторг периода авангардного искусства и тотальное кухонное диссидентство эпохи аллюзий и копирования старых мастеров в соцреалистическом искусстве. Улыбки на кухнях. Но при этом тогда, когда монументальное искусство рождало действительно новые приемы и средства выражения – кто бы посмеялся? Разве не вызывает восторг Рабочий и Колхозница? Разве не вызывает кривую усмешку псевдоримские «бирюльки» в архитектуре метрополитена? Кстати, о скульптуре Мухиной. Ведь и тут мы, в первую очередь, вспоминаем, кому этот памятник – кто герой – простой и одновременно обобщенный рабочий и такая же – каждая и все одновременно – колхозница. И только вторым шагом вспоминается имя автора. Монументальное искусство – вначале идеологичное, а уже потом и не обязательно – авторское. Даже самый харизматичный монументалист, вроде Сикейроса – это, прежде всего, попытка говорить от имени идеи и затушевать за этим высказыванием себя. И в той мере, в какой второй жест – затушевывание – не срабатывает, ровно в той мере объект не воспринимается как монументальное искусство.

Снова вернемся к православным храмам. Невозможно спорить с фактом того, что канон, сложившийся в одних условиях, в Византии, на славянской почве – оказался в совершенно иных. И остался в основных чертах неизменным именно из-за пресловутой логики – там это, вроде как, эффективно работает, можем повторить и здесь. В то время, как католический канон менялся, новые религиозные образы использовали современную для художников форму одежд для изображения сцен библейских времен. Но работает ли фреска Микеланджело на поставленную – религиозную задачу? Или воспринимается как работа «Самого Микеланджело», а не как гимн христианскому Творцу? И так же сейчас в католическом мире мы видим современные церкви, церкви своего времени, такие как Нотр-дам-дю-о. А в России снова и снова воспроизводят канон. Даже, если лики на стенах более чем злободневно-узнаваемые. Хорошо ли это? Мы уже сказали, что с точки зрения института авторства – скорее, плохо: потеря в эффекте. Потому что Нотр-дам-дю-о мало кто знает под именем «Дева Мария на высотах». Все помнят, что это – церковь Ле Корбюзье. Как если бы Казанский назывался Воронихинским. А вот с точки зрения приема, скорее – провал. Потому что канон не соответствует времени. Но возможно ли, чтобы в современном мире некий большой архитектор или художник спроектировал неканоническую церковь или церковь нового приема воздействия, и при этом устранился бы в сторону? Не маркировал бы этот объект своим именем? Вопрос этот ключевой. И не такой однозначный.

Новая идеология должна вырабатывать новый канон. Но, как мы выяснили, это невозможно делать исключительно – авторской волей и именем. Потому что тогда возникнут церкви ле Корбюзье и соборы Воронихина. Необходима низовая работа. То есть новый язык может быть в основе своей создан каким-нибудь новым гением, но далее его необходимо – разрабатывать на

уровне школы. Как, собственно, и было в Баухаузе, где преподавали именно – Авторы с большой буквы, авторы нового изобразительного языка. И как следствие, этот язык отрывался от имени и становился общим местом. И только на таком, оторванном от имени, языке и можно было проговорить новый канон – то, что мы теперь называем современным промышленным дизайном. Те же процессы необходимы в современной монументальной школе.

Нормой давно стала отсылка в методических работах русской художественной школы к опыту Баухауса. Но отсылка эта в подавляющем большинстве случаев – поверхностная. Мы копируем идеи, приемы, упражнения, иногда – задания на развитие концептуального креативного мышления. Но упускаем самое важное. Потому что и приемы устаревают, и упражнения оказываются неподходящими к новым проблемам, и сам концептуальный ракурс может показывать уже не актуальные грани эстетики. Самое важное в Баухаузе – это принципиальная сцепка теоретической практики (т.е. работы с теорией) и практики художественной. Мы же занимаемся лишь иллюстрацией теорий, а не работой с ними. Как пример – школьный учитель физики, показывая опыт в классе, иллюстрирует теорию, физик в НИИ – строит на базе теории новый эксперимент, развивая и углубляя ее. Баухаус был «НИИ». Русская художественная школа в ее современном состоянии – это класс средней школы. Нам, преподавательскому составу высших учебных заведений, следует начать глубокую практическую работу в сфере новой эстетики. Создать «НИИ» современного искусства.

2020 год стал годом глобальной переоценки ценностей и переосмысления всех современных идеологем. Процесс еще не завершен. Но, когда он закончится, мы выйдем, с тем или иным уклоном, с обязательным набором некоторых перегибов, но к новому, более подходящему к современной ситуации композиту современных ценностей. А вот насколько он утвердится, не в малой степени зависит от коллективного художника-монументалиста. Никто не станет молиться золотому алабаю. И если мы в наших вузах в процессе возрожденной теоретической практики не разработаем новые монументальные приемы, не привлечем к педагогической работе именно – создателей своего языка, а не штатных живописцев, не дадим им возможность раздать миру все свои авторские наработки, то новый глобальный мир превратится на наших глазах в глобальное посмешище.

Литература

1. *Баллаев, А. Б.* Маркс, Карл / А. Б. Баллаев // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; науч.-ред. совет.: акад. РАН В. С. Степин [и др.]. – 2-е изд., испр. и дополн. М.: Мысль, 2010. – Т. 2: Е–М.
2. *Беньямин, В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / под. ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. – 240 с.
3. *Голованов, Б. Д.* Идеология как феномен французского Просвещения и ее философские истоки / Б. Д. Голованов // Актуальні проблеми духовності. Кривий Ріг: КНУ, 2006. – Вип. 7. – С. 104–113.
4. *Альтюссер, П.* Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования) / П. Альтюссер // НЗ. – 2011. – № 3 (77).

Технические и стилистические особенности монументальной живописи Мезоамерики

Монументальная живопись Мезоамерики доколумбовой эпохи в рамках истории изобразительного искусства Нового света рассматривается нечасто. Учитывая мощную традицию монументального искусства, проявившуюся в развитии мурализма XX–XXI вв., феномен настенной живописи Мезоамерики заслуживает тщательного рассмотрения со стороны не только стилистических особенностей разных регионов, но и технических, для создания более цельной картины традиции настенных росписей древней Мексики и прилегающих регионов.

Ключевые слова: техника живописи, монументальная живопись, изобразительное искусство, доколумбова Америка, Мезоамерика

Olga A. Isaeva

Saint Petersburg, Russia

Saint-Petersburg State Institute of Culture

Technical and stylistic features of Mesoamerican murals

Monumental painting of pre-Columbian Mesoamerica is not often considered within the framework of the history of the visual arts of the New World. Given the powerful tradition of monumental art, manifested in the development of muralism of the XX-XXI centuries, the phenomenon of wall painting in Mesoamerica deserves careful consideration, not only from the stylistic features of different regions but also technical ones in order to create a more complete picture of the tradition of wall paintings of ancient Mexico and the surrounding regions.

Keywords: painting technique, murals, monumental painting, fine arts, pre-Columbian America, Mesoamerica

Монументальная живопись Старого Света изучена без преувеличений всесторонне. Достаточно обратиться к любому изданию, посвященному техническим сторонам стенных росписей, начиная с Древнего Египта или античных государств, через монументальное искусство Византии, Древней Руси, ренессансной Италии и далее, – мы увидим фактически исчерпывающие сведения. Это могут быть публикации, более ориентированные на техническую сторону вопроса, могут быть более искусствоведческие, без приведения точных рецептов приготовления штукатурных и красочных составов, проиллюстрированные выдающимися произведениями монументальной живописи. Безусловно, не все из них в наше время могут похвастаться безошибочностью сведений благодаря

новым открытиям, так, например, опубликованное Н. М. Чернышевым описание технологии древнерусской фрески, в частности, работ Дионисия в Ферапонтовом монастыре [2], [3] было подвергнуто серьезному пересмотру благодаря лабораторным исследованиям красок Дионисия в начале XXI в. [1] Это говорит, в первую очередь, о том, что, несмотря на изученность вопроса, часть проблем остается нерешенной, и это касается отечественного искусства и отечественного искусствознания. Если вести речь о техниках мастеров зарубежного искусства, вопросов будет больше; если обратиться к материалам и техникам стран, например, Юго-Восточной Азии, тихоокеанского бассейна и, тем более, Центральной и Южной Америки, белых пятен будет больше на порядок.

Искусство Мезоамерики – т.е. области Южной Мексики и прилегающих районов Центральной Америки, где развивалась художественная культура доколумбовых цивилизаций, объединенная определенными общими чертами, несчастливым образом дошло до нас достаточно сильно разрушенным конкистадорами; население сократилось более чем в 11 раз, некоторые племена были уничтожены полностью, как и многие объекты, связанные с гражданскими и культовыми структурами. Достаточно взглянуть, например, на датировку предметов декоративно-прикладного искусства, в частности, индейской керамики, чтобы увидеть колоссальный «разлёт» в сотни лет, – не сохранилось достаточного количества эталонных образцов для более точной датировки.

Такие же пробелы в отечественном искусствоведении связаны и с монументальной живописью Мезоамерики. Говорить о том, что это забытая художественная практика, интересная лишь горстке специалистов, категорически нельзя. Напротив, росписи древней Мексики оказали мощное влияние на рождение феномена мексиканского мурализма, до сих пор не сдающего свои позиции. Об интересе к искусству доиспанской Мексики в самой Мексике, конечно, говорить не приходится – достаточно вспомнить о знаменитых семинарах под эгидой Национального университета Мехико, посвященных художественным практикам Мезоамерики – «*Seminario de la Pintura Mural Prehispanica*», выходят исследования, среди которых выделяются труды Беатрис де ла Фуэнте, Сони Ломбардо де Руис, Хорхе Ангуло, Марии Тересы Уриарте, Фелипе Солиса, Татьяны Фалькон Альварес и др.

Сохранился достаточно обширный комплекс памятников монументальной живописи, рассредоточенной по территории побережья Мексиканского залива от Тамуина до Митлы, включая знаменитые Теотиуакан, Чолулу и Какаштлу и полуостров Юкатан, где наиболее важными являются росписи Бонампака, Паленке и, конечно, Чичен-Ицы.

В основном мезоамериканские росписи носят сакральный характер. Здесь представлены, в первую очередь, божества, ведутся родословные записи, воспроизводятся священные ритуалы и, конечно, важнейшие календарные события. Однако при достаточной общности культур Мезоамерики у каждой был собственный способ самовыражения в зависимости от верований, мировосприятия и пределов воображения. Иногда ощутимая разница заключалась и в использовании материалов стенописи, доступной в тех или иных областях южного побережья Залива.

Большая часть дошедших до нас доколумбовых фресок написана, подобно европейским образцам, на оштукатуренных стенах – штукатурка на основе известки – материал, известный прочностью, кроме того, белый цвет легко использовать в цветовом строе живописи. Да, в доколумбовых монументальных росписях сохранились примеры, где изображения наносились не на штукатурку, а на глиняную обмазку, однако известка все же была наиболее типичным связующим материалом в древние времена, и Мезоамерика не стала исключением. Здесь известковые и песчано-известковые растворы использовались для оштукатуривания фасадов, чтобы защищать стены и полы, создавать лепнину. В землях майя те же песчано-известковые растворы использовали как цемент для соединения каменной кладки, для моделировки рельефов и круглой скульптуры.

Известка использовалась не только в строительстве и грунтах. Ее щелочные свойства жители Мезоамерики применяли для изготовления бумаги, поскольку она смягчала древесные волокна. Известку использовали для удаления жесткой кожицы кукурузных зерен и, что важнее – для получения различных тонов пигмента за счет изменения кислотности исходных растворов. На конец XX в. подобные методы, по сведениям Татьяны Альварес, еще применялись в нескольких индейских общинах [4, р. 33].

Исторически известку получали пережиганием известняка или морских раковин, которыми побережье Залива было богато. Процесс пережигания широко известен и хорошо описан в специальной литературе, как и процесс гашения. Однако, чтобы штукатурка обрела необходимую консистенцию и твердость, требуются наполнители. Наиболее доступным материалом, безусловно, является песок, структурирующий известковую пасту. Однако в случае с доиспанскими грунтами для монументальной живописи можно видеть заметные различия в типах используемых наполнителей и в нанесении собственно штукатурки – в текстуре, цвете, толщине, плотности.

Известно, что две основные техники монументальной живописи – аль фреско и аль секко. Для выполнения живописных работ основа была известковой, пигменты связывались с поверхностью, захваченные кристаллической структурой, образованной карбонатом кальция при сушке. На подготовленную основу – свежую или сухую – наносятся краски в виде суспензии в чистой или известковой воде. Соответственно техники по сырому или по сухому имеют такие пределы и возможности, которые и определяют художественные и выразительные качества этих двух видов монументальной живописи; мезоамериканские древние живописцы вполне владели обеими, создавая впечатляющие монументально-декоративные композиции в оригинальном соединении с архитектурными сооружениями.

Среди перечисленных выше основных памятников доиспанской стенной живописи наиболее выдающимися образцами располагает Теотиуакан, город с глубокими традициями живописного монументализма, один из крупнейших городов мира 1-го тысячелетия. Монументальные росписи развивались в Теотиуакане на протяжении почти семи столетий, украшая наружные стены и интерьеры не только храмов, но и жилых домов. Наиболее характерными являются фрески на идеально гладкой поверхности, заполненные участками

чрезвычайно насыщенных цветов – как пример, можно привести росписи из Течинантитлы, Ла Вентийи и в особенности портика № 19 из Пирамиды Солнца (все – Национальный музей Антропологии, Мехико), расписанного пылающими красными красками.

Эволюция как техники, так и стиля росписей Теотиуакана продолжалась на протяжении нескольких периодов: первые свидетельства относятся к эпохе Тцакуалли-Миккаотли (1–250 гг. н.э.), ранние традиции сохраняются на протяжении последующих эпох – Тламимилольпа, отмеченного широким строительством во всех частях города, и Шолальпана, фактически до начала 7 в. Период Метепек (650–750 гг.) отмечен упадком почти во всех областях жизни Теотиуакана; на росписи этого времени события эпохи повлияли не столько ухудшением художественных качеств, сколько изменением сюжетов и технических приемов.

Живопись Теотиуакана отличают технические характеристики, впоследствии утраченные. Диана Магалони в своих исследованиях авторитетно доказала, что росписи сохранились таковыми благодаря особенностям штукатурных грунтов и способам нанесения красок [8, р. 190–191]. Первое изменение наполнителей грунта наблюдается между периодами Тцакуалли-Миккаотли и ранним Тламимилольпа (250–300 гг.): мастера Теотиуакана экспериментировали с соотношением извести, песка и различными наполнителями. Процесс создания основы под роспись включал нанесение первого, грубого слоя толщиной в несколько сантиметров из дробленого камня «тезонтле» (красной пористой вулканической породы) и глины. Верхний слой, наподобие интонако, состоял из известки и вулканического кварцевого песка. Интересно, что следом верхний слой располировывали твердым каменным шпателем и глиной с большим количеством слюды, чтобы шпатель скользил, не повреждая известковую поверхность и при этом не позволял штукатурке сохнуть слишком быстро. После этого наносились контуры изображения разбавленной красной краской (аналог синопии); позднее очерченные элементы заполнялись цветом. Пигменты приготавливались и наносились в соответствии с присущими им свойствами и характером взаимодействия со штукатуркой – так, зеленый пигмент на основе гидрокарбоната меди (малахита) наносился в последнюю очередь, поскольку вступал в реакцию со свежей штукатуркой. Известны подложки из охристых пигментов, служившие чем-то вроде древнерусской рефтяной подложки для красок, которые не выдерживали соприкосновения с влажным грунтом [8, р. 192]. Использование этого зеленого пигмента может являться наследием периода Миккаотли, когда под роспись стены обмазывали не известковой штукатуркой, а чисто глиняной [4, р. 35]. Заканчивали живопись, заново очерчивая контуры красной или черной краской.

Важнейшим отличием стенных росписей Теотиуакана от иных областей является их полная неразрывность с архитектурными решениями культовых и жилых сооружений города, они представляют собой совокупность живописно-архитектурной среды, формируя особого рода пространство, наделенное порядком как на конструктивном уровне, так и в отношении внешнего вида и формальной организации изображений. Концепции переводятся в полихромные формы и фигуры, которые при помещении их на стены жилых или общественных зданий формируют

визуальный мир, включающий в себя людей. Настенная живопись является создателем живописных пространств и, следовательно, инструментом коммуникации, способным сплотить сообщество, которое ее создает. Уникальность Теотиуакана еще и в том, что оно отлично от господствовавших до того времени мезоамериканских пластических традиций. Ольмекская традиция, а затем искусство майя направляют свои художественные усилия на прославление высших властных структур, используя природные формы. Монументальное искусство Теотиуакана порождает абстрактную и безличную форму выражения как социальную потребность в объединении различных сообществ в большом городе. Росписи двумерны, насыщены яркими цветами – так, красные пигменты содержат чешуйки слюды, поэтому под ярким светом переливаются радужными отсветами (в составе гематит и мусковит). Полировка позволяет создавать чрезвычайно насыщенные и однородные поверхности темно-красного цвета, а частицы слюды, беспорядочно распределенные по всей цветовой области, благодаря своей переливающейся природе, реагируют на свет тонким металлическим блеском. Более светлые цвета – розовый, оранжевый и желтый – в основе смешаны с белой глиной, идентифицированной как галлуазит, которая тоже блестит, но не имеет радужного отражения [6, p. 12].

В отличие от своеобразной монументальной живописи Теотиуакана майянские росписи весьма натуралистичны, отличаются и в технических своих характеристиках, пример – росписи в первом храме Бонампака, называемом «Храмом фресок», Комнаты 1, 2, 3, широко представляющие мирную и военную жизнь майянского общества. Художники точно следуют природе в рисунке и в использовании красок, при этом в использовании материала разнообразия нет, юго-восток Мексики и полуостров Юкатан богаты известняками, разница лишь в примесях, которые позволяют довольно точно локализовать каждый регион. Так, Петен и Усумасинта использовали извести доломитового типа с высоким содержанием карбоната магния. В северных областях Юкатана и Кампече штукатурка содержала кальцит, на восточном побережье Мексиканского залива – арагонит (из морских отложений). Соответственно, различными были толщина, твердость и текстура штукатурных грунтов [7, p. 45].

Материал, используемый в качестве заполнителя в известковой пасте в районе майя, представляет собой кальциевый песок – на юкатекском языке майя «саскаб» (белая земля). Еще один материал, имеющий большое значение для настенной росписи, – глина вида палыгорскитов, называемая майянами «сакалум» [4, p. 44]. Эти глины белого цвета имеют слоистую структуру и имеют специфические трещины на поверхности. В том числе художники майя использовали эти качества глин для создания искусственных пигментов. Недостаток пигментов минерального происхождения и при этом изобилие растительных обусловили характерные особенности в технике монументальной живописи майянского региона. Крашение тканей было уже изученным с технической точки зрения ремеслом. Использование растительных пигментов в живописи сложнее, не все выдерживают соседство с известью, особенно свежей. Майянские мастера методом проб и ошибок выделили те растительные вещества – смолы, камеди, соки, которые можно было растворять в воде и щелочных растворах (к ним относится и известковая вода), хотя все эти пигменты

требовали осаждения на какое-либо основание – на белые глины, в первую очередь – палыгорскит, и в результате появился знаменитый пигмент «синий майянский», с использованием местного индиго. Другие растительные пигменты зеленого, желтого и красного цветов пока не идентифицированы.

Если проблему сохранения цвета решили при помощи связующего в виде камеди в растворе известковой воды, то другую – быстрое высыхание штукатурки – в очень жарком климате решить было сложнее. Преодолеть затруднение удалось после добавления вытяжек из древесной коры и слизистых соков в воду для гашения извести, что, помимо замедления высыхания, придавало штукатурке пластичность, близкую к пластичности глины, и позволило художникам майянского региона сочетать живопись с рельефной и круглой скульптурой. Имея собственную, самобытную технику монументальной живописи с использованием ярких растительных пигментов, осажденных на основание, художественная культура майя все же к концу классической эпохи (около 750 г.) постепенно ассимилирует с достижениями соседей, и живописные техники демонстрируют сочетание местных и привнесенных традиций в применении материалов и приемов монументального искусства.

В этом смысле росписи Какаштлы с самого начала являют собой уникальное смешение традиций Мексиканского нагорья, побережья Мексиканского залива и юго-восточных областей, поскольку Какаштла, город классического периода (550–850 гг.), находился на торговом пути, соединявшем все указанные регионы. Неудивительно, что в контексте такой восприимчивой художественной культуры монументальная живопись демонстрирует достижения всех областей, граничивших с землями Какаштлы. Строительство в городе в основном применялось в глинобитной (саманной) технике, рельефы также создавались из глины, с последующим покрытием тонкими слоями извести с применением различных текстур. Так, некоторые стены и колонны оставались белыми, однако нижние и верхние части несли текстурированные элементы, другие были отмечены параллельной полукрасной полосой, третьи – богато и тщательно заполнялись полихромными росписями, как, например, стены помещений и лестниц «Красного Храма», раскрытые незадолго до начала XXI в. и выполненные в самых ярких и насыщенных цветах с преобладанием глубокого красного и сияющего бирюзово-голубого цветов. Исследования росписей показали, что мастера Какаштлы перед нанесением штукатурки смешивали известь с камедью и густым соком нопаля (опунции). Липкая смесь хорошо наносилась на саманную основу, однако после высыхания становилась хрупкой, как и сами глинобитные стены. Кроме того, чаще всего штукатурка была очень тонкой, до 2 мм толщиной [9, p. 41].

Яркие краски Какаштлы, как уже упоминалось выше, – это сочетание местных пигментов с привозными, такими, как, например, «майянский синий». Пигменты для росписей смешивали в том числе и с вязким соком нопаля, что технически исключало живопись по сырой штукатурке. Напоминая по технике майянскую живопись, какаштланские краски наносились чаще путем наложения слоев или по подложке белого либо черного цвета для осветления или затемнения тона [Ibid., p. 42].

Схождение торговых путей, которые сформировали уникальную художественную культуру Какаштлы, продолжается на побережье залива, где следующим крупнейшим центром является Эль-Тахин. Рассматривая его росписи, можно видеть, что нанесение штукатурки под живопись здесь представляет собой разновидность техники Теотиуакана: в известковый раствор добавляют кварцевые наполнители, которые затем полируют твердыми каменными мастиками и глиной. Тем не менее, в грунтах Эль-Тахина используются и органические добавки в известии, вероятно, для создания влагостойкой штукатурки, по образцу Какаштлы и майяских сооружений.

Особенный звонкий синий и здесь является наиболее любимым цветом, его не только использовали в росписях, но и иной раз покрывали целиком наружные стены зданий. Однако в монументальной живописи Эль-Тахина можно найти куда больше разнообразие красок: от сливово-красного цвета, являющегося визитной карточкой Теотиуакана, до темно-зеленого (редкого в мезоамериканских фресках), а также желтые охристые, розовые, все оттенки синего. Таким образом, одна из отличительных черт росписей Эль Тахина – хроматическое богатство и использование линий разной толщины и цвета в сложных орнаментальных композициях.

Небольшое количество росписей сохранилось в Митле – в основном монохромные, исполненные красными красками. Намного лучше сохранность росписей в гробницах Оахаки при том, что живопись достаточно хрупкая – штукатурка наносилась неравномерно и быстро, а росписи не являются чистой фреской – в качестве связки использовались камеди. При этом палитра поражает разнообразием: использованы желтые и красные охры, синие, зеленые краски и редкий киноварный пигменты. Тем не менее влияние Теотиуакана и здесь ощутимо: в нескольких гробницах Монте-Альбана была применена полированная штукатурка (например, в гробницах 72 и 112; при общности технических приемов они заметно отличаются в стилистике – гробница 72 украшена глифами и простейшими орнаментами, гробница 112 в декоре несет веяния различных культур – фигуры стариков трактованы натуралистично, по образцам юго-восточных земель Мезоамерики, а палитра напоминает росписи сапотекских гробниц – два оттенка красного, зеленые, голубые, охристые тона – и знаменует собой приближение нового стиля, соответствующего близящейся классической эпохе) [5, p. 145].

Безусловно, даже учитывая небольшое количество дошедших до нас произведений монументальной живописи Мезоамерики, рассмотрены они далеко не все. Более того, они еще далеко не все изучены, поскольку большая часть памятников мезоамериканской художественной культуры была раскрыта в течение XX в. Один из любопытнейших комплексов древней доиспанской культуры – Какаштла – попал в поле внимания ученых в 1975 г. и до сих пор находится в стадии изучения. Тем не менее на основании уже состоявшихся исследований можно сделать определенные выводы. Техника монументальных росписей Мезоамерики не просто отличается от европейской средневековой традиции (если сравнивать с хронологическими рамками доклассического и классического периодов развития мезоамериканской культуры), а имеет региональные особенности, продиктованные природными условиями. Так, в разных областях различным был состав штукатурных масс, различными были наполнители. Еще

более специфичным, характерным для отдельных регионов, было приготовление красок – если в Теотиуакане использовали неорганические природные пигменты, то в майянских землях преобладали краски растительного происхождения, осажденные на глинистые основания. Интересным является использование слюдяных включений в красочные составы, обеспечивавших радужный или деликатный металлический блеск окрашенным поверхностям.

Стилистически росписи также являют нам широкое многообразие при явной сюжетной общности. Если живопись Теотиуакана показывает тяготение к плоскостной, едва ли не абстрактной трактовке, близкой к орнаментальному декору, то монументальные росписи майянцев, Какаштлы, Оахаки более натуралистичны. Часть регионов показывала стилистическое единство (Теотиуакан, Тикаль, Бонампак), часть – смешение влияний (Какаштла, Оахака, Лас-Игуэрас). В то же время легко видеть, что комплекс росписей Мезоамерики, его художественные и технические особенности требуют более глубокого исследования, а уже изученные аспекты нуждаются в уточнениях. Тем важнее видится изучение традиций мезоамериканского монументального искусства, что часть его легла в основу мексиканского мурализма, который, в свою очередь, будучи переосмысленным современными художниками, стал частью актуальных арт-практик.

Литература

1. Лелекова, О. Краски Дионисия / О. Лелекова // Холдин, Ю. И. Фрески Руси. Дионисий: золотой век иконописи XIV–XV вв. / Ю. И. Холдин. М.: Фонд «Фрески Руси», 2006. – С. 73–76.
2. Чернышев, Н. М. Искусство фрески в древней Руси: материалы к изучению древнерусских фресок / Н. М. Чернышев. М.: Искусство, 1954. – 104 с.
3. Чернышев, Н. М. Техника стенных росписей / Н. М. Чернышев. М.: Худ. изд. акц. общество АХР, 1930. – 114 с.
4. Alvarez Falcon, T. Prehispanic mural painting / T. Alvarez Falcon // The Pre-Colombian painting. Murals of Mesoamerica. Milan: Jaca Book, 1999. – P. 32–42.
5. De la Fuente, B. Pintura mural in Monte Alban / B. De la Fuente // Historia del arte Oaxaca. Arte pre-hispanico. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997. – P.131–149.
6. Lombardo de Ruiz, S. El estilo teotihuacano en la pintura mural. Vol. II. Teotihuacán / S. Lombardo de Ruiz. México: Universidad Nacional Autonoma de México, 1996. – P. 3–63.
7. Magaloni, D. El arte en el hacer: técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak / D. Magaloni // Pintura mural pre-hispanica en México: Área Maya. Vol. II. Bonampak. México: Universidad Nacional Autonoma de México, 1998. – P. 44–77.
8. Magaloni, D. El espacio pictorico Teotiuacano: tradicion y tecnica / D. Magaloni // La pintura mural prehispanica en México. Vol. I. Teotihuacán. México: Universidad Nacional Autonoma de México, 1996. – P. 190–191.
9. Magaloni, D. El Templo Rojo de Cacaxtla / D. Magaloni. Mexico: Escuela Nacional de Restauracion, 1990. – 78 p.

УДК 7.011.2:725.945

А. О. Котломанов

Санкт-Петербург, Россия

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

Т. В. Чикова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

**Историческая память и духовная пустота:
монументальное искусство в эпоху метамодернизма**

Анализируются примеры современного искусства (российского и зарубежного), обращенного к теме монументализации / мемориализации. Акцентируется проблема «духовной пустоты» в общественном сознании, а также проблема возможности ее решения художественными средствами. В сфере исследовательского внимания – степень соответствия избранных произведений заявленной теме, возможности терминологического определения актуальных тенденций новейшего монументального искусства.

Ключевые слова: монументальное искусство, монументы, мемориалы, современное искусство, Зураб Церетели, синтез искусств, метамодернизм

Alexander O. Kotlomanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Tatiana V. Chikova

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

**Historical memory and spiritual emptiness:
monumental art in the era of metamodernism**

Considered selected examples of contemporary art (Russian and foreign) addressed to the topic of monumentalization / memorialization. Emphasized the problem of “spiritual emptiness” in the public consciousness, as well as the possibility of its solution by artistic means. In the field of attention – the degree of correspondence of selected works to the declared topic, the possibility of terminological definition of current trends of the latest monumental art.

Keywords: monumental art, monuments, memorials, contemporary art, Zurab Tsereteli, synthesis of arts, metamodernism

В сегодняшней художественной среде можно столкнуться с представлением о том, что в монументальной живописи и в монументальной скульптуре последнего времени наблюдается явное усиление религиозного образа, как бы

возрождение традиционного церковного искусства [9, с. 143]. Это отчасти верно (если иметь в виду ситуацию в России), но в целом, конечно, ситуация здесь много сложнее, тем более что не вполне понятно, в каком же художественно-историческом периоде мы все-таки находимся. То ли в постмодерне, то ли все еще в модернизме, то ли в некоей альтернативной им обоим ситуации, именуемой «метамодернизмом». Этот термин, как показывает практика, зачастую оказывается удачным (хотя и ничего конкретно не обозначающим) вариантом определения неясностей и туманностей, бытующих в новейшем искусстве и в новейшей архитектуре, где, помимо модерна и постмодерна, встречаются также и примеры некоего нового ампира и прочих архаизмов, особенно в нашей таинственной стране.

По поводу трактовки взаимосвязи искусства и религии приведем в качестве характерного примера текст известного американского искусствоведа Д. Прециози «Память и амнезия: сущностная взаимосвязь искусства и религии», опубликованный на русском языке 5 лет назад: «...Взаимосвязь между тем, что мы называем религией, и искусством настолько фундаментальна, что ставит под сомнение автономное существование одного вне его связи с другим» [6, с. 21]. Концепция синтеза искусства и религии не нова, что подтверждается рядом противоречивых и оттого интересных примеров, приводимых Д. Прециози. В контексте нашей темы заслуживает внимание следующая его мысль: «Искусство и религия существуют прежде всего в их взаимосвязи, и по той же причине память поистине является как объектом, так и инструментом искусства» [6, с. 29].

В статье «Память как реальность исторического времени» (2012) доктор философских наук В. П. Шестаков, рассуждая о свойствах «исторической памяти» задается вопросом: «Что делает отдельный момент в художественном творчестве монументом, что превращает мемору (память) в мемориал (памятник), отдельное произведение искусства – в памятник, воплощающий не только историческое время, но и вечность, не только настоящее, но прошлое и будущее?» [11, с. 33]. Аналогичное размышление находим и в тексте известного исследователя архитектуры В. Г. Басса «Монумент: who controls the past? Об одном механизме архитектурной коммеморации» (2017): «Где тот остаток, тот минимум, в котором еще сохраняется и может быть опознано присутствие человеческого духа и который, таким образом, делает сооружение инструментом памяти?». И далее: «Ответ, который предлагает архитектурная традиция, недвусмыслен и очевиден: именно в геометрии. <...> Мемориальная традиция последнего столетия предлагает формулу монумента, в основе которого – каменный куб» [1, с. 134–135].

Примеры кубовидных структур были распространены в монументальной архитектуре первых лет советской власти, и, что характерно, о том же, но применительно к скульптуре, рассуждал в 1919 г. Н. Н. Пунин: «Прежде всего художник должен забыть о скульптуре в тесном смысле этого слова; форма человеческого тела не может отныне служить художественной формой, форма должна быть изобретена заново... она наверняка будет близка к простейшим

формам, добытым художниками-изобретателями за последнее время. Формы эти, очевидно, будут простейшими: кубы, цилиндры, шары...» [12].

Новейший пример радикальной геометризации архитектурной и художественной формы – «Мемориал убитым евреям Европы» (2005) архитектора П. Айзенмана в Берлине, где глухие бетонные блоки-параллелепипеды организуются рядами в своеобразный лабиринт, который, по сути, фиксирует пустоту внутри городской застройки и таким образом воплощает невозможность высказывания на тему Холокоста. В том же Берлине находится и Еврейский музей, построенный в 2001 г. по проекту Д. Либескинда, где формообразующей идеей стала, опять же, идея пустоты (или «пустот») в контексте «архитектуры памяти» [1, с. 145].

Приведенные примеры вовсе не означают, что обращение к теме Холокоста в принципе не может подразумевать что-то более художественное, чем нагромождение однообразных бетонных блоков или странное зигзагообразное здание, покрытое цинком. Доказательством тому служит памятник жертвам Холокоста в Иерусалиме (2005) работы одного из самых известных российских художников – З. К. Церетели.

Уточним: не надо думать, будто мы приводим его в качестве примера, чьи качественные характеристики выше, чем в вышеупомянутых произведениях П. Айзенмана и Д. Либескинда. Скорее, наоборот, хотя здесь не вполне очевидный случай... З. К. Церетели, так или иначе, – масштабная фигура современного искусства, но как раз в том его варианте, который может быть охарактеризован с позиции «метамодернизма», т.е. того альтернативного направления, которое как бы существует в параллельной реальности по отношению ко всему тому, о чем можно рассуждать в категориях более или менее объективного порядка. Здесь речь может идти также и о феномене некой новой эклектики, к которой неприменимы критерии эстетической оценки, художественного вкуса, и которая, тем не менее, представляет собой нечто вроде официального стиля, причем не только в России, но и в некоторых других странах. Здесь также не срабатывают нормальные принципы исторической и социальной логики, и, хотя подобные примеры уже были (вспомнить, хотя бы, масштабные монументальные проекты XIX в.), все же З. К. Церетели слишком отличается от них. Это пример колоссальной воли одного человека, который успешно и достаточно эффективно утверждает свое личное понимание стиля эпохи, причем с позиции «министра искусства», т.е. президента Российской Академии художеств.

Этот индивидуально-государственный стиль проявляет себя также и в специфическом варианте «арт-критики», процветающем в журнале «ДИ: диалог искусств», который (являясь формально изданием Московского музея современного искусства) не раз демонстрировал примеры столь вычурного, пафосного и невоздержанного славословия в адрес З. К. Церетели, что само по себе феноменально. Прочитаем хотя бы текст известного искусствоведа М. А. Чегодаевой под названием ««Холокост» Церетели» (2005), написанный по случаю открытия памятника в Иерусалиме: «Зураб Церетели обладает повышенной чувствительностью к боли душевной, ко всему, что волнует, трогает,

задевает людей в нашем беспощадном мире, и, будучи художником «милостью божьей», неукоснительно следует своему призванию. <...> Ваяет, пишет, воскрепшает в скульптуре и на холсте, в бронзе и эмали величественные образы Ветхого и Нового Завета и фигуры «маленьких», простых людей...» [8, с. 6–7]. Или – слова доктора искусствоведения Д. О. Швидковского о церетелевском монументе «Слеза скорби» (2005), который «обладает мощной эмоциональностью, подлинной художественной силой, ясностью понятных каждому человеку ярких и незабываемых образов» [10, с. 9].

В чем же секрет этой «мощной эмоциональности», этой «подлинности» и «понятности», и насколько все это объективно аргументировано? Вопрос, конечно, риторический.

Сравним эти высказывания с цитатой из статьи «Крошка Ц.» (2003), автор которой – известный петербургский публицист М. Н. Золотоносов: «Что же касается подарков Церетели к 300-летию Петербурга, то он в итоге решил ограничиться одним объектом – памятником И. И. Шувалову, открытым 29 мая 2003 г. во внутреннем круглом дворе здания Академии художеств. Высота фигуры – 300 см, высота круглого бронзового подиума – 70 см, диаметр подиума – 600 см; на памятник ушло 18 т (!) бронзы. <...> в художественных кругах установку этого непрофессионально сделанного уroda в цитадели академизма интерпретировали как намеренное святотатство, как реализацию патента на вседозволенность, которую памятник и увековечивает» [5, с. 31].

Впрочем, даже те авторы, кто восхваляет произведения З. К. Церетели на страницах журнала «ДИ», иногда позволяют себе делать, например, такие замечания: «Их политическая и общественная значимость несомненна, как бы ни относиться к их художественным достоинствам» [7, с. 13]; «Можно спорить о плодотворности такого художественного решения, но его обоснованность не вызывает сомнений» [2, с. 3]. Кстати сказать, это вполне согласуется с позицией классика современного искусствознания А. Ригля – автора книги «Современный культ памятников. Его сущность и возникновение» (1903), который художественную ценность того или иного памятника (монумента) «не считал единственным критерием его оценки» [3, с. 184].

В 2006 г. в журнале «ДИ» вышла статья доктора искусствоведения В. П. Толстого «Монументальные работы Зураба Церетели», где, в частности, сказано следующее: «Щедрость применения художественных средств вообще свойственна природе дарования Зураба Церетели и очевидно имеет глубинные, архаические корни. Это напоминает росписи средневековых мастеров, которые заполняли религиозными изображениями все пространство храма, не считаясь с тем, что некоторые иконные образы оказались в таких местах, где их невозможно увидеть. Нечто подобное видится в неумном стремлении Церетели оживить все свободные поверхности своих монументов обильными изображениями, порой недоступными глазу зрителя. Словно подчиняясь непреложному закону Природы, которая «не терпит пустоты», художник стремится подчинить и художественно освоить все «пустые места» своих творений». И дальше – «иначе как объяснить с рациональной точки зрения, что вся поверх-

ность высоченного обелиска на Поклонной горе покрыта снизу доверху множеством плоскорельефных изображений, посвященных каждому дню четырехлетней войны 1941–1945 гг.» [7, с. 12–13].

Помимо «высоченного обелиска», о котором упомянул в своей статье В. П. Толстой, в Парке Победы на Поклонной горе в Москве З. К. Церетели воздвиг также комплекс памятных стел – памятник-ансамбль (2005), увековечивающий заслуги воинов, партизан и тружеников тыла в победе над фашизмом. Прочитруем его описание в журнале «ДИ»: «Эмблематический пафос ансамбля отразился и на его пластической форме. Необычный ордер стел связан с архитектурой послевоенной поры, с ее пышностью и реминисценциями классического искусства. Этот своеобразный ретроспективизм отсылает к светлой и радостной атмосфере, ощущению Победы, которые господствовали тогда в Советском Союзе, несмотря на все трудности, лишения и репрессии» [2, с. 3].

Конечно, метод художественной и архитектурной эклектики может быть вполне соотнесен со «щедростью применения художественных средств», а также – со следованием идее синтеза искусств: «Поистине ренессансный размах его личности, тяготение к грандиозным проектам и свершениям, осуществляемый им синтез искусств, свободный полет фантазии, помноженный на невероятную трудоспособность, – словом, все, что характеризует незаурядную личность и творчество Зураба Церетели, ставит его в один ряд с выдающимися деятелями нашей эпохи» [7, с. 13]. Впрочем, стоит отвлечься от бравадной риторики синтетизма художественного мышления и обратить внимание на прозвучавшие в приведенном выше тексте В. П. Толстого слова о том, что З. К. Церетели стремится подчинить и художественно освоить все «пустые места» своих творений.

Стремление подчинить и освоить «пустые места» соотносит творчество З. К. Церетели с объективной тенденцией, которую можно определить, как образ «компенсированной пустоты». О чем-то подобном, например, говорит доктор архитектуры М. В. Дущев в статье «Архитектурно-художественная среда как актуальная история человека» (2019): «Создание промежуточных «полупространств», «серых зон» [термин архитектора Кисе Курокавы] – это древняя традиция японской архитектуры и философии, не предполагающей ничего явного, легко доступного – суть должна оставаться в тени» [4, с. 49].

Транслированные в сознании западного человека идеи восточной философии – «полупространства» и «серые зоны» – в большей степени, конечно, напоминают версию монументализма, кульминация которой была утверждена в проекте П. Айзенмана для мемориала Холокоста в Берлине. З. К. Церетели в этом отношении (вспомним его памятник жертвам Холокоста в Иерусалиме с бронзовыми обнаженными фигурами на кубовидном постаменте), скорее, соотносится с общеевропейской традицией фигуративной скульптуры, для которой нет темы, невозможной для образного выражения.

Парадокс нашего времени в том, что творческие личности, мыслящие масштабными категориями вневременной истории искусства, оказываются в положении, близком к категориям традиционализма, архаизма и китча, всего того, что мы определили в субъективной трактовке термина «метамодернизм».

Сложность еще и в том, что наша эпоха, если ее начинать с 1990-х или 2000-х гг., сама по себе может определяться этим неясным понятием. Особенно – если рассуждать о появлении сегодня художественных форм и образов, стремящихся, в условиях духовной пустоты сознания современного человека, взывать к его исторической памяти.

Литература

1. *Басс, В. Г.* Монумент: who controls the past? Об одном механизме архитектурной коммеморации / В. Г. Басс // Социология власти. – 2017. – № 1. – С. 122–155.
2. *Гамлицкий, А. В.* Комплекс памятных стел на Поклонной горе / А. В. Гамлицкий // ДИ: диалог искусств. – 2005. – № 3. – С. 2–3.
3. *Горлова, И. И.* О некоторых подходах к созданию аксиологической теории памятников в современной западной гуманитаристике / И. И. Горлова, А. Л. Зорин // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 34. – С. 183–189.
4. *Дуцев, М. В.* Архитектурно-художественная среда как актуальная история человека / М. В. Дуцев // Художественная культура. – 2019. – № 4. – С. 30–55.
5. *Золотонос, М. Н.* Крошка Ц. / М. Н. Золотонос // Новый мир искусства. – 2003. – № 4. – С. 29–31.
6. *Прециози, Д.* Память и амнезия: сущностная взаимосвязь искусства и религии / Д. Прециози // Память как объект и инструмент искусствознания: сб. ст. / сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф. М., 2016. – С. 20–29.
7. *Толстой, В. П.* Монументальные работы Зураба Церетели / В. П. Толстой // ДИ: диалог искусств. – 2006. – № 1. – С. 10–13.
8. *Чегодаева, М. А.* «Холокост» Зураба Церетели / М. А. Чегодаева // ДИ: диалог искусств. – 2005. – № 3. – С. 6–7.
9. *Чернорицкий, В. А.* Герои и сюжеты современной монументальной живописи в русском городе / В. А. Чернорицкий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 1. – С. 142–147.
10. *Швидковский, Д. О.* «Слеза скорби» и «Древо жизни»: работы и награды Зураба Церетели / Д. О. Швидковский // ДИ: диалог искусств. – 2005. – № 5. – С. 9.
11. *Шестаков, В. П.* Память как реальность исторического времени / В. П. Шестаков // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 1. – С. 29–33.
12. *Шклярская, Я. Г.* Народ и памятник / Я. Г. Шклярская // Искусство. – № 3. – С. 33–47.

«Золотая река» из Милана в Тарусу. К истории создания скульптурной композиции «Золотая река», худ. Марко Бравура, арх. бюро Speech Сергей Чобан и Сергей Кузнецов

Статья посвящена истории создания скульптурной композиции «Золотая река». В рамках подготовки к параллельной программе итальянской выставки iSaloni-2013 художникам и архитекторам было предложено поразмышлять на тему гибридного искусства. Архитектурное бюро Speech предложило создать скульптурную композицию в технике мозаики. В качестве соавтора в проект был приглашен Марко Бравура. Результатом сотрудничества стала 14-метровая скульптура «Золотая река», которая была презентована в Милане в 2013 г., потом выставлялась в Казани в 2013, в Санкт-Петербурге в 2015. В 2016 г. «Золотая река» была установлена в Тарусе и стала одной из главных достопримечательностей города.

Ключевые слова: монументальное искусство, современная скульптура, итальянская мозаика

Anna D. Mapolis

Moscow, Russia

Association of Art Historians and Art Critics

“Golden River” from Milano to Tarusa. Aspects of Creation of the Sculptural Composition “Golden River”, Marco Bravura and SPEECH Sergey Tchoban and Sergey Kouznetsov architectural buro

The article is dedicated to the history of creation of “Golden River” sculptural composition conceived by the artist Marco Bravura and the architectural buro SPEECH, Sergey Tchoban and Sergey Kouznetsov, in 2012–2013. Created within the framework of iSaloni – Fuori Saloni, Hybrid Art and Architecture, the sculpture was presented in Milano in 2013. Later it was exhibited in Kazan (2013), Saint-Petersburg (2015), and finally installed in Tarusa in 2016. Today the sculpture “Golden River” is one of the most popular places of interest in Tarusa, and in Kaluga Region.

Keywords: monumental art, contemporary sculpture, Italian mosaics

С 8 по 14 марта 2013 г. в Милане проходила неделя дизайна и архитектуры iSaloni, которую традиционно сопровождает обширная параллельная программа. Эта программа включает выставочные, образовательные и интерактивные проекты, к проведению которых привлечены ведущие мировые архитекторы, дизайнеры, художники и специалисты смежных профессий. Темой

культурной программы в 2013 г. стала ГИБРИДНАЯ АРХИТЕКТУРА И ДИЗАЙН / HYBRID/METISSAGE ARCHITECTURE & DESIGN. Выставка на тему объединения архитектуры и дизайна ввела в обиход понятие «гибрида» культуры и высоких технологий как единственного способа ответить на вызовы сегодняшнего дня. Задачей организаторов выставки было предложить путь, который стал бы альтернативой концепции «плавильного котла», когда соединяются и смешиваются культуры и традиции всех стран и народов; а также попытаться противостоять лингвистической и культурной унификации как следствию процесса глобализации. «Проектом «Гибридная Архитектура и Дизайн» журнал «Интерни» предлагает наладить диалог между дизайнерами и компаниями и создать новые произведения специально для этого проекта как новую форму межкультурной коммуникации, которая в перспективе преодолет этноцентризм, выдвигая на первый план вклад и разнообразие каждого народа»¹, – отмечали организаторы параллельной программы.

Ежегодно к участию в параллельной культурной программе приглашают ведущих архитекторов, дизайнеров и художников со всего света, и в 2013 г. архитектурное бюро SPEECH Сергея Чобана и Сергея Кузнецова стало первым гостем из России. Обязательным условием участия была разработка и реализация проекта, придуманного специально для выставочного пространства – территории Миланского государственного университета. «Для меня «гибрид» в современном мире – это вопрос соединения и разъединения. Часто, когда в нашей жизни происходят какие-то ситуации, нам кажется, что они связаны между собой: одно идет вслед за другим. Но потом мы понимаем, что связи на самом деле нет: связи между людьми, связи природы и людей, связи между природой и урбанизмом. И фактически мы видим разъединение, большое непонимание между двумя частями»², – говорит один из основателей бюро SPEECH Сергей Чобан. Для выставки на территории Миланского государственного университета архитекторы SPEECH предложили скульптуру «Золотая река» и пригласили итальянского художника Марко Бравуру стать соавтором в этом проекте.

Марко Бравура (род.1949) – автор множества скульптурных композиций и фонтанов на Адриатическом побережье, в Ливане, в России. Его панно и мелкая пластика входит в значительные музейные, корпоративные и частные коллекции. Последние 10 лет Бравура живет в России и Италии, сотрудничает с дизайнерами и архитекторами со всех концов света. «То, что предложил <Бравура>, прекрасно сочеталось с формой, которую мы предложили, и с идеей движения большого золотого элемента, сделанного из небольших фрагментов»³, – вспоминает об этой коллаборации С. Чобан.

¹ Цит. по: Пресс-релиз главного проекта iSaloni – 2013 «HYBRID ARCHITECTURE & DESIGN» [Гибридная архитектура и дизайн].

² Цит. по: журнал Interni, видеовыпуск от 9 марта 2013 г. <https://www.youtube.com/watch?v=Nmd2jkCwGgw> (дата обращения: 18.01.2021).

³ Ibis.

Скульптура «Золотая река» весьма масштабна: 3,5 м высотой, 14 м длиной и 1,5 м шириной. Она представляет собой две дуги, взмывающие ввысь, которые почти касаются друг друга, стремясь перетечь одна в другую. Издалека скульптура похожа на гигантскую золотую арку или волну, которая несет в своем потоке драгоценные цветные вставки. По предложению Бравуры поверхность «Золотой реки» оформлена фрагментами золотого зеркального материала с вкраплением больших цветных элементов – так называемых *cotissi* – которые фактически являются отходом производства изделий из стекла на острове Мурано близ Венеции. Этот выбор не случаен: используя для своего произведения материал, фактически выброшенный на свалку, авторы проекта привлекают внимание к экологии и вопросам повторного использования материалов. Скульптуру установили под открытым небом во внутреннем дворике Миланского университета. Одна часть «Золотой реки» стояла на зеленом газоне, а вторая – на брусчатке. Золотая волна поднимала к небу красивые разноцветные стеклянные фрагменты, которые мерцали и днем, при свете палящего солнца, и ночью, подсвеченные изнутри светодиодами. Почти касаясь друг друга в верхней точке, дуги сообщали зрителю идеи соединения и одновременно разъединения, а будучи установленными на разных поверхностях, они подводили к размышлениям о столкновении противоположностей, о единстве всего существующего, ведь в золотой поверхности отражалось небо, объединяющее все элементы пространства, в том числе фрагменты окружающего пейзажа.

Выставка в Миланском университете продолжалась 7 дней, по окончании все проекты были демонтированы. Однако выставочная история произведения продолжилась, так как проект был приглашен к участию в выставке «Мозаики *Musivum* в Казанском Кремле» и с мая по сентябрь 2013 г. был выставлен на площади перед мечетью Кул Шариф. Выставка была приурочена к проведению Всемирной летней Универсиады–2013 в Казани, благодаря чему скульптуру «Золотая река» увидело огромное количество зрителей со всего мира⁴. За этим последовало экспонирование произведения в Санкт-Петербурге на Четвертой неделе дизайна *Saint-Peterburg Design Week* в 2015 г. «Главным местом проведения фестиваля стал Манеж Первого Кадетского корпуса на Университетской набережной, в двух шагах от Стрелки Васильевского острова. Во дворе старинного здания развернулась дополнительная экспозиция под открытым небом, одним из наиболее ярких и эффектных объектов которой стала инсталляция «Золотая река», созданная по проекту Сергея Чобана и Сергея Кузнецова для выставки *INTERNI Hybrid/Metissage Architecture & Design* в рамках Миланской Недели дизайна 2013 года. Эта практика показа инсталляций, пользовавшихся успехом в Милане, на самых статусных дизайнерских выставках в других городах мира, широко распространена.»⁵

⁴ Согласно публикации от 25 июля 2013 г. на сайте газеты «Комсомольская правда», «выступления 11 778 участников посмотрели 800 000 зрителей» // <https://www.kp.ru/daily/26111/3006686/> (дата обращения: 18.01.2021).

⁵ Цит. по: <https://www.speech.su/ru/news/zolotaya-reka-na-nedele-dizayna-v-sankt-peterburge> (дата обращения: 18.01.2021)

Последней и, на сегодняшний день, постоянной точкой экспонирования скульптуры «Золотая река» стал берег реки Оки в Тарусе – небольшом городке Калужской области. Это место с конца XIX в. полюбилось художникам В. Д. Поленову, В. Э. Борисову-Мусатову, В. А. Ватагину и многим другим, здесь жили Цветаевы; в XX в. Таруса стала излюбленным местом отдыха художников и музыкантов, которые проводили здесь весенние и летние месяцы. Марко Бравура живет в Тарусе с 2015 г. Здесь он обустроил мастерскую, регулярно проводит мастер-классы для детей и взрослых, принял участие в создании парка скульптур. Здесь же находится мастерская художника, окна которой выходят на Оку. На площадке перед мастерской сейчас установлена скульптура «Золотая река». Кажется, что она была придумана именно для этого места: изгиб реки повторяется и умножается в линиях скульптуры; в зеркальной поверхности отражаются фрагменты неба и облаков, где-то в отражение попадают деревья, растущие на берегу Оки. При яркости и исключительной изысканности декора, композиция смотрится органично и очень естественно.

Скульптура была спроектирована таким образом, что ее сборка и транспортировка, а также монтаж на новом месте укладывались в срок не более одной недели, благодаря чему география выставочной истории оказалась столь обширной. Универсальный характер композиции, ее продуманная сбалансированная форма, при этом, динамичность, стремительность и острая современность позволили произведению органично вписаться в совершенно разный архитектурный ландшафт: двор средневекового университета, открытую площадь перед мусульманской мечетью, классическую архитектуру Санкт-Петербурга и даже природный ландшафт средней полосы России. Эстетическая цельность, высочайшее качество технического проектирования и тонкость исполнения скульптуры стали залогом ее крайней востребованности на выставочных музейных и коммерческих площадках. Вневременной и вненациональный характер эстетики, при этом, доступность для понимания и богатая образность, максимально совпали с запросом сегодняшнего дня на публич-арт-проекты для современного города и самого широкого зрителя.

Литература

1. *Tchoban, S. Golden River / Serjei Tchoban, Marco Bravura // Interni: [видеожурнал]. – 2013. – 09 марта. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Nmd2jkCwGgw> (дата обращения: 18.01.2021).*

2. «Золотая река» на Неделе дизайна в Санкт-Петербурге // SPEECH: [электронная версия журнала]. URL: <https://www.speech.su/ru/news/zolo-taya-reka-na-nedele-dizayna-v-sankt-peterburge> (дата обращения: 18.01.2021).

**Монументальные черты живописных произведений
молдавской художницы Валентины Русу Чобану**

Живая легенда истории молдавского изобразительного искусства Валентина Русу Чобану 28 октября 2020 г. отметила небывалый юбилей – 100 лет со дня рождения. Ее творчество совместило в себе разные школы. В нем можно проследить черты, свойственные различным стилям и направлениям искусства XX в., а также разнообразные символы, которые можно трактовать как индивидуальное восприятие эпохи. Многие детали ее картин создают иллюзию трансцендентальной реальности, что ставит живопись Валентины Русу Чобану в ряд уникальных шедевров молдавской и мировой культуры.

Ключевые слова: живопись, монументальное искусство, синтез, направление, технический прием

Victoriya V. Rocaciuc

Chisinau, Moldova,

Institute of Cultural Heritage of Ministry of Education, Culture and Research

**The monumental lines of the painting works
of Moldavian artist Valentina Rusu Ciobanu**

The live legend of history of the Moldavian fine arts Valentina Rusu Ciobanu celebrated on October 28, 2020 unknown anniversary – 100 years since birth. Her creativity combined in itself different schools. In it is possible to track the lines peculiar to various styles and the directions of art of the 20th century and also various symbols which can be treated as individual perception of an era. Many details of her pictures create illusion of transcendental reality that Valentina Rusu Ciobanu's painting in a row unique masterpiece of the Moldavian and world culture puts.

Keywords: painting, monumental art, synthesis, direction, technical reception

Несмотря на довольно частые изменения исторических и духовных ценностей в развитии культуры и искусства Республики Молдова, смену идеологий, живописное наследие молдавской художницы Валентины Русу Чобану продолжает интересовать специалистов и зрителей, оставаясь актуальным и сегодня.

Наряду с именем художника Михаила Греку, имя Валентины Русу Чобану фигурирует у истоков становления молдавского современного изобразительного искусства [6]. Творчество этих художников неоднократно одновременно

анализировалось и даже нередко подвергалось серьезной критике со стороны молдавских искусствоведов. В своем поэтапном развитии молдавские мастера не всегда строго и безоглядно следовали принципам социалистического реализма. Отчасти этому способствовала сама их жизнь, ее ключевые события: образование в разных национальных традициях, влияние мастеров румынской и российской школ, стремление творчески осмыслить искусство модернизма.

Живая легенда в истории молдавского изобразительного искусства Валентина Русу Чобану 28 октября 2020 г. отметила небывалый юбилей – 100 лет со дня рождения. В Национальном художественном музее была открыта персональная выставка картин художницы. Во время вернисажа состоялась презентация художественного альбома, посвященного ее творчеству [7]. Выставка является частью серии мероприятий, организованных по случаю 100-летия художницы. Так, в Национальном литературном музее им. Михаила Когэлничану открылась выставка портретов писателей из собрания музея, созданных Валентиной Русу Чобану еще в советскую эпоху. Здесь были представлены портреты Иона Друцэ, Алеку Руссо, Константина Стамати, Аурелиу Бусуйок, Николая Ставостин и др. К каждому произведению прилагалась подборка авторских книг. Одновременно с выставками в Кишинёве проходили экспозиции произведений Валентины Русу Чобану в Румынии, и был разработан исследовательский проект по подробному документированию и каталогированию произведений Валентины Руссу Чобану в едином источнике с указанием места хранения ее работ. О работах художницы писали многие молдавские искусствоведы, большой вклад в данном контексте исследований принадлежит Константину И. Чобану [2]. 30 ноября 2020 г., Институт Культурного Наследия Министерства Образования Культуры и Науки провел конференцию, посвященную ее творчеству с изданием докладов молдавских исследователей.

О творчестве Валентины Русу Чобану отзывались многие советские [8] и постсоветские [5] искусствоведы как на страницах монографий, альбомов и статей в различных научных и научно-популярных изданиях [3], так и в архивных источниках, стенограммах собраний членов Союза художников [1] и др.

Как художник, Валентина Русу Чобану много и долго работала над развитием собственных творческих методов, изменяла подходы и отношение к цветовым и композиционным задачам. У нее интересная профессиональная эволюция, начиная с периода получения художественного образования. Творчество Валентины Русу Чобану совместило в себе традиции разных национальных школ. Она начала учебу в Кишиневской Школе Изыщных Искусств, в классе педагогов Александру Плэмэдялэ и Августа Балльера. Затем художница продолжила учебу в Академии Изыщных Искусств в Яссах (ныне Университет искусств «Джордже Энеску»), в мастерской художника Жана Космовича. А ассистировал ему Корнелиу Баба, будущий великий румынский мастер колорита и тематических композиций, в которых большое внимание уделялось портрету. Затем она вернулась в Кишинёв и окончила Республиканское художественное училище (ныне колледж «Александру Плэмэдялэ») у известного художника и педагога Ивана Хазова, представителя школы русского академизма,

последователя творческого метода педагога и художника Павла Чистякова, который преподавал Константину Коровину, учителю Хазова (можно сказать, что школу Чистякова Хазов воспринял благодаря Коровину).

Влияние школы Хазова особенно заметно в ранних работах художницы 1950-х гг. Уже тогда она по-разному решала тональные и цветовые задачи за счет передачи светотени, через живописное обобщение, путем передачи конструкции рисунка звонким и лаконичным цветовым пятном. Такой подход следует рассматривать и с точки зрения монументальных приемов в живописи.

Кроме чисто портретных, художница решала и тематические задачи путем создания многофигурных композиций. В них прослеживаются этапы ее различных стилистических предпочтений. Монументален и сам формат многих ее картин: одни по размерам превышают 1 м, а некоторые достигают 3 м, заставляя зрителя чувствовать себя соучастником изображаемых ситуаций.

Можно сравнить два ее портрета разных лет, изображающих писателя Аурелиу Бусйок. Первый (1958) отражает прекрасное умение художницы лаконично по цвету и тональности, точно по рисунку передавать непринужденность позиции фигуры портретируемого, его психологические черты, одновременно монументально, подчеркивая дух эпохи и не забывая про портретное сходство. Более поздний портрет несет в себе черты коллажного или синтезного подхода к композиции. Здесь незримо переплетаются цитаты из истории искусств: художница применяет принцип фронтальности, свойственный античной живописи, фаяумскому портрету и «намекает» на византийскую иконографию, используя аббревиатуру имени, портретируемого и символы бокала и бутылки вина, придает им более трансцендентальное значение. В поканонически скрещенных пальцах приподнятой вверх левой ладони писателя дымится сигарета. Совершенно неожиданно появляется образ рака или скорпиона рядом с инициалами писателя. Фактурный набор цвета воспринимается как отголосок импрессионизма в соединении с монументальной живописью.

В похожем живописном ключе написано монументальное полотно «Молодость» (1967). Фризообразная композиция картины включает принципы древнеегипетских рельефов со стилизованными фигурами молодых людей, изображенных полуфронтально и полупрофильно в антураже растений, которые напоминают Древа жизни из райского сада, в верхней части голубого фриза порхают три белых голубки, каждая своеобразно стилизована в стиле наивного искусства.

Декоративно и фронтально, в золотистой гамме, художница пишет и свой автопортрет со сложенными внизу руками (1967). Несмотря на размер (79,5 x 49,5 см), работа выглядит монументально. Также монументально выглядят и ее натюрморты периода 1960-х гг., в которых заметен стилистический синтез декоративности. В 1974 г. Валентина Руссу Чобану напишет уже совершенно другой свой автопортрет акриловыми красками (ил. 1). В нем уже присутствуют и элементы фотореализма, и оптические эффекты, и совершенно другой символизм труженика эпохи.

Если в начале творческой деятельности для художницы были характерно драматическое и лирическое восприятие реальности, то впоследствии она

обращается к таким способам выражения, как философская мысль, художественный символ, аллегория и метафора. Многим ее произведениям свойственна выразительность контурной линии, праздничная яркость колорита, восходящие к народному молдавскому искусству – и даже детскому творчеству, которое своей наивностью восхищало искусствоведов и художников советской эпохи. Так, традиционные советские выставки детских рисунков послужили источником вдохновения для многих художников, что стало отражаться на стилистике их произведений.

Валентине Русу Чобану выпало творить в сложную эпоху, когда новаторство и эксперименты в искусстве тесно переплетались с элементами идеологической догмы. И многих мастеров, кто пошел путем экспериментов, жестко критиковали. Валентине Русу Чобану, например, сильно досталось за ее вроде бы безобидное полотно «В парке» (1966). И художнице в дальнейшем было очень непросто творчески отстаивать свое мнение. Но она спокойно и аргументированно говорила о своем творчестве на собраниях Союза художников, выезжала на всесоюзные художественные мероприятия (первую декаду литературы и искусства в Москве (1960) и др.), ее работы экспонировались на всесоюзных и зарубежных выставках. Благодаря уникальному творческому трудолюбию, Валентина Русу Чобану часто не упускала возможности экспериментировать, многие ее живописные эксперименты вписывались и в общие тенденции советского искусства: суровый стиль и декоративизм. Эти два направления нашли своеобразное отражение в советском молдавском изобразительном искусстве. Декоративизм, основанный на традициях народного искусства и фольклора, монументальной живописи эпохи Возрождения и бессарабской иконы, наивного детского искусства нашел необычайно интересное отражение в творчестве многих молдавских советских и даже постсоветских художников. Условность сурового стиля по-своему прослеживается в предпочтении художницы коллажно решать композиционные задачи, мастерски подчеркивая обманную иллюзию Тромплёй (*trompe l'oeil*). Контурные отдельные композиционные цветовых пятен иногда несут графическую или чисто ахроматическую нагрузку. Но зачастую подобные детали, почти как в ренессансной технике сфумато или во фламандской технике, уводят зрителя в трансцендентальную, какую-то другую, кантовскую или иную, новую и необычную по своему содержанию эстетику.

Даже сама условность – это не совсем верная эстетическая категория произведений Валентины Русу Чобану, художница легко и математически верно решает пластическую линию своих композиционных решений. Завораживает «обратная» трансформация многих деталей ее работ, созданных в 1960-е гг. Например, белое пятно облака в картине «В парке» (1966) и белый парус в картине «Портрет Глебуса Саинчука» (1969–1970); или контурные линии рисунка мостовой и линии волн, изображенные в этих же полотнах. Пластика деталей выглядит то конструктивной, то графической, то монументально-живописной или декоративной, даже можно сказать «дизайнерской», в определенной степени.

К 1960-м гг. колористическая гамма художницы меняется, картины художницы становятся гораздо теплее по цвету. Весьма глубоко проникают в ее творчество отголоски модернизма. Можно провести параллели с творчеством Матисса, Пикассо или даже Ричарда Гамильтона с его коллажами. Кроме масла, она начинает работать в других материалах: темпере, а позднее – в акриле, к которому в те годы мало кто обращался. В 1978 г. пишет известное полотно «Цитаты из истории искусств» (темпера) (ил. 2), которое демонстрирует, в том числе, ассортимент эстетических предпочтений художницы и ее способность интерпретировать и трактовать мировое искусство. В 1970-е гг. в изобразительном искусстве Молдовы начал развиваться декоративизм, происходили процессы переплетения декоративизма и сурового стиля, что также нашло отражение в творчестве Валентины Русу Чобану.



Ил. 1. Валентина Русу Чобану. Автопортрет в очках, 1974. Бумага, акрил



Ил. 2. Валентина Русу Чобану. 68,5 x 113 см. Цитаты из истории искусств, 1978. Холст, акрил (темпера). Национальный Худ. Музей Молдовы

Во многих ее произведениях, связанных с влиянием декоративизма, восходящего к истокам примитивного искусства, народного творчества, искусства средневековой иконы, фотореализма следует отметить коллажный подход, свойственный как художникам абстракционистам, так и представителям стиля поп-арт и оп-арта (оптического искусства).

Сильное впечатление производит портрет кинорежиссера Эмиля Лотяну (1967) в оранжевых тонах на фоне бело-голубого шахматного пространства: почему-то к нему возвращаешься снова и снова. Похоже, что художница уловила момент творческого озарения Лотяну и гениально его передала через широко распахнутые глаза, сияющее лицо, лучистую щедрую детскую улыбку. По пластике и характеру письма лицо молдавского кинорежиссера, сценариста и педагога напоминает античную театральную маску.

Картины Валентины Русу Чобану требуют гораздо более глубокого

анализа с хронологической точки зрения. Дело в том, что, выстроенные в один ряд, они как бы складываются «по кадрам-полотнам» в целостный художественный «фильм». В этой «киноленте» зашифрована советская эпоха, отображенная в мироощущении автора, представлен ее личный взгляд на все процессы, происходящие вокруг искусства в те годы. Интересно, что в картинах присутствуют символы, которые, путешествуя из картины в картину, собирают эти «кадры» в единый подвижный ряд, как в хорошем французском кино 1960-х гг.

Например, лаконично написанное голубое небо, которое часто виднеется в окнах или является равноправной частью композиции: оно присутствует в портретах Иона Друцэ (1969) и Глебуса Саинчука, в работах «Посещение врача» (1971), «Завтрак» (1979) и других полотнах. Оконные рамы и рамы картин как бы подталкивают зрителя поразмышлять вообще на тему рамок. Другой символ – это шахматная доска, которая переходит из картины в картину: шахматная клетка на шарфах, рукавах одежды, на полу, или в качестве фона, шахматы на столе и т.д. Часы с маятником, движущимся в картине с портретом Глебуса Саинчука или с остановившимся маятником в картине «Посещение врача», наполненная кофейная чашка на блюде в картине «Цитаты из истории искусств» (1978) и уже пустая в портрете «Симиона Гимпу» (1975). Эти образы-символы словно перекликаются, наполняя картины художницы новыми смысловыми ассоциациями. Даже большие цветные пятна, кроме композиционной задачи, несут также серьезную смысловую и символическую нагрузку в картинах художницы.

Хочется отметить высокий уровень обобщения в творчестве художницы, основанный на режиссерском подходе к созданию картины. Кстати, не будем забывать, что Валентина Русу Чобану занималась и сценографией, она создала декорации к спектаклям «Раду Штефан. Первый и последний» (театр «Лучафэрул», Молдова) и «Птицы нашей молодости» по Иону Друцэ в Малом театре в Москве [4].

Символы-антогонисты присутствуют на многих картинах Валентины Русу Чобану: озеро-море и море-суша или земля; семья – одиночество, пустая или наполненная посуда, рама в стиле барокко и лаконичный и минималистический образ внутри нее; толстая веревка и тонкий узор бахромы на скатерти; черный и прозрачный или белый контур; фронтальные или профильные портреты, иногда будто растворяющиеся в пейзаже («Портрет Наны Плэмэдялэ»), заменяющие по цвету голубое небо, так часто почти условно трактованное художницей, отражение различных состояний одного и того же персонажа в виде нескольких портретов одного и того же человека на одном и том же холсте («Молодость», «Портрет Влада Йовицэ») и т.д.

Все эти детали создают иллюзию трансцендентальной реальности, что ставит живопись Валентины Русу Чобану в ряд уникальных шедевров национальной и мировой культуры. Она доставляет нам удовольствие своими визуальными гармониями, которые и сегодня смотрятся очень современно, хотя работы исполнены несколько десятков лет назад.

Литература

1. *Стенограмма обсуждения выставки «50 лет ВЛКСМ» 11.X.1968* // AOSPRM. F R-2906. Inv. 1. D. 331. F. 13. (Архив АСПОРМ).
2. *Ciobanu, C. Valentina Rusu-Ciobanu / C. Ciobanu. Chişinău: ARC, 2004. – 151 p.*
3. *Смотрим живопись как кино!:* [интервью Татьяны Мигулиной с Викторией Рокачук на тему творчества Валентины Русу Чобану] // Экономическое обозрение «Логос пресс». – 2020. – 06 ноября (№ 41 (1351)). URL: http://logos.press.md/1351_16_1/ (дата обращения: 20.11.2020).
4. *Rusu-Ciobanu Valentina* // Moldovenii.md : [сайт]. URL: <https://www.moldovenii.md/md/people/994> (дата обращения: 23.11.2020).
5. *Rocaciuc, V. Reflexii asupra epocii în creația pictoriței V. Valentina Rusu Ciobanu / V. Rocaciuc* // *Valentina Rusu-Ciobanu – 100 de ani de la naștere: conferință științifică națională, 30 noiembrie 2020, IPC, Chişinău / comitetul științific, comitetul de organizare: Victor Ghilaș [et al.]. Chişinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2020. – P. 14.*
6. *Rocaciuc, V. Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000 / V. Rocaciuc. Chişinău: Atelier, 2011. – 276 p.*
7. *Valentina Rusu-Ciobanu: album: pictură / autor concepție și coordonator T. Zbârnea; redactori L. Postica. Chişinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2020. – 64 p.*
8. *Искусство Молдавии: очерки истории изобразительных искусств Молдавии / Д. Д. Гольцов, А. М. Зевина, М. Я. Лившиц [и др.]. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1967. – С. 155; 165–166.*

УДК 769.2:7.035:75.052(=133.1)"16/17"

Е. В. Борщ

Екатеринбург, Россия

Уральский государственный

архитектурно-художественный университет

Плафон в проектной гравюре французских декораторов XVII–XVIII вв.: стили, формы, образы

По материалам французской проектной гравюры XVII–XVIII вв. рассматривается эволюция оформления плафонов дворцового интерьера. На примере творчества французских архитекторов и рисовальщиков прослеживается изменение стиля, формы и образности плафонов: от тяжеловесных скульптурно-живописных моделей барокко и «большого стиля» (Ж. Коттель, Ж. Лепотр, Н.-П. Луар, Ж. Маро) к легким пластичным и живописным моделям рококо (Н. Пино, Ж.-М. Оппенор, Б. Торо) и далее к строгим скульптурным моделям неоклассицизма (Р. Лалонд).

Ключевые слова: плафон; архитектурные увражи; французский дизайн интерьера; французские декораторы интерьера; XVII–XVIII вв.

Elena V. Borshch
Yekaterinburg, Russia.
Ural State University of Architecture and Art

Plafond in the French design engravings of the XVII-XVIII centuries: styles, forms, images

The decoration of the plafonds of a palace interior is studied on the materials of the French design engraving of the 17th – 18th centuries. Changes in the style, shapes and images of plafonds can be traced on the example of projects of French architects and draftsmen. Namely: from heavy sculptural and pictorial models of "grand style" (J. Cottet, J. Lepotre, N.-P. Loire, J. Marot) to the pictorial and sculptural models of Rococo (N. Pineau, J.-M. Oppenord, B. Toro) and, further, to the strict sculptural models of Neoclassicism (R. La Londe).

Keywords: plafond; pattern books of interior; French design of interior; French designers of interior; 17–18 centuries

Французское понятие «плафон» (plafond) хорошо знакомо художникам-монументалистам и дизайнерам интерьера как потолок или его центральная часть, украшенная живописью и скульптурой [2, с. 767]. Этот термин также означает монументально-живописное или скульптурное произведение, нанесенное на перекрытие или прикрепленное к нему [1, с. 451].

Представляет интерес рассмотрение художественно-стилевой эволюции плафона на материалах французской проектной гравюры XVII–XVIII вв. Возможность использования этого ценного источника по истории интерьера и монументально-декоративного искусства ныне позволяют электронные публикации сборников гравюр (увражей) – редких и не всегда доступных для личного просмотра. Предлагаемый обзор плафонов может быть полезен для проектирования современных и реставрации исторических произведений монументально-декоративного искусства.

Расцвет французского искусства оформления потолков пришелся на период доминирования «большого стиля» при Людовике XIV в 1660–1680-е гг. Во дворцовых интерьерах в то время бытовали плоские горизонтальные, сводчатые и купольные перекрытия. Потолочные балки почти не использовались для оформления дворцовых интерьеров. Преобладали плафоны, состоящие из накладного декора в виде регулярных секций («компартиментов»), которые опирались на карниз, отделенный от стенных панелей расписным фризом [8, р. 336, 339, 341].

По технике отделки плафоны были живописными, скульптурными или живописно-скульптурными. Центральная часть плафона обычно имела форму квадрата, прямоугольника, многоугольника, круга или овала. Иногда включала маленький купол. Центр окружали ромбы, трапеции и фигуры, заключенные в общую раму. Геометрические фигуры соединяли гирляндами и разделяли зооморфными или антропоморфными персонажами [8, р. 336, 339].

Своды, которые могли имитироваться с помощью подвесных деревянных конструкций, декорировали кессонами или живописными панно в рамках

из стукко. Именно так оформляли своды больших галерей, которые служили парадными помещениями для официальных приемов. Французские декораторы предпочитали фреске холст, приклеенный к основе. Тематика росписей была различной: использовали архитектурные мотивы, в частности, колонны или пилястры, устремленные к облакам [8, p. 339, 341, 342].

Проектированием оформления плафонов занимались рисовальщики и архитекторы-декораторы.

Живописец, рисовальщик орнаментов и гравёр Жан Котель-старший (Cotelle, 1607–1676) был автором разного рода декора интерьеров. Его проекты часто публиковали в виде гравюр в XVII–XVIII вв. Так, в сборнике образцов «Репертуар художников» Ш.-А. Жонбера находятся 22 листа с эскизами плафонов прямоугольной формы [11, 1].

«Книга различных орнаментов для плафонов» Котеля состоит из 7 листов, на которых даны варианты оформления рельефно моделированных плафонов, в том числе, один проект плафона с разверткой стены. Все плафоны имеют геометрические средники в виде круга, овала, восьмиугольника, розетки, не заполненные изображениями и орнаментами. Плафоны разделены на «компартименты» широкими бордюрами или гирляндами. Углы плафонов декорированы медальонами, вазонами, раковинами, вензелями и атрибутами мифологических персонажей. Бордюры заполнены античными фигурами, вазонами и орлами.

Сюита «Сборник различных греческих орнаментов для плафонов» Котеля включает 15 листов проектов, в которых заметно выделяются кессоны с розетками, кадуцей, треножник, листья аканфа, пальметты. Примерно треть плафонов имеет средник, заполненный изображениями-обманками по мотивам купола. Парные фигуры, гирлянды, связки из лавровых и дубовых листьев, раковины, розетки, маскароны, сюжетные мифологические сцены – все эти элементы дополняют образы плафонов «а-ля-грек».

Архитектор, рисовальщик орнаментов и гравёр Жан Лепотр (Jean le Pautre, 1618–1682) проектировал плафоны наряду с различными видами декора. Значительную часть его проектов опубликовал в виде гравюр Пьер II Мариетт в 1660-х гг. В XVIII в. их заново выпустил Ш.-А. Жонбер [14].

Лепотр часто использовал мотив сдвоенных колонн, пилястры, картуши, фризы, трофеи, статуи, ниши, аттики, аркады. Живописный центр плафона Лепотр обычно представляет с помощью приема перспективы, изображая купол или колоннаду [8, p. 320].

Разные модели плафонов находятся в сюите «Новые рисунки плафонов» Лепотра, состоящей из 12 листов [14, 1, pl. 221–232]. Заглавный лист представляет квадратный в плане плафон, который опирается на иллюзорные арки. Преобладают прямоугольные формы и живописно-скульптурные модели с росписями по сюжетам мифологии и рельефами с орнаментальными мотивами Античности: гирляндами, раковинами, розетками.

Каждый из 6 листов сюиты «Большие картоны «римских» плафонов», представляет 1/4 часть модели плафона с живописным средником мифологи-

ческой тематики и разными вариантами заполнения скульптурного фона и обрамления. Фигуративные изображения преобладают над орнаментальными [14, 1, pl. 255–260].

В сюите «Углы плафона галереи» из 6 листов Лепотр дает скульптурно-живописные фрагменты оформления плоскости падуго. Как правило, это живописное панно многоугольной или округлой формы в обрамлении гирлянд и парных фигур. Большая часть листов содержит два варианта оформления одного и того же участка плафона [14, 1, pl. 261–266].

Сюита «Современные плафоны» включает 11 листов проектов скульптурно-живописных плафонов. Практически все они прямоугольные, не считая одного квадратного, совмещенного с образцом панно для падуго. Периферию композиции плафонов обычно занимают парные аллегорические фигуры, которые поддерживают гирлянды и геральдические атрибуты.

В сюите «Четверти плафонов заново» из 6 листов преобладают модели плафонов с живописными обманками на тему архитектуры, мифологии и религии. Декоратор дает угловые «четверти» плафонов, выделяя рельефные розетку, трофей и парные фигуры с картушами [14, 1, pl. 267–272].

В сюите из 6 листов, озаглавленной «Поиск... орнаментов для... плафонов» Лепотр дает фрагменты скульптурно-живописных плафонов и падуг. Каждая гравюра содержит как минимум два варианта изображения плафона [14, 1, pl. 111–116].

Оценить грандиозность плафонов Лепотра позволяет сюита «Рисунки «итальянских» ламбри» из 5 листов – разверток стенного декора наряду с изображениями интерьеров в ракурсе и перспективе [14, 1, pl. 215–219]. На ее примере можно видеть, как своды и падуго украшали живописными панно сюжетно-аллегорической тематики, которые обрамляли и дополняли объемными гирляндами и парными фигурами.

Плафоны Лепотра занимали живописные панно в стиле барокко, как показывает знакомство с сюитой «Новые орнаменты, или Плафоны» из 6 листов [13, pl. 55–60]. Композиция каждого плафона построена на контрасте центрального панно и массивного обрамления из живописных и скульптурных элементов. Центральное панно – круглое, овальное или многоугольное – довольно обширно и имеет «сквозную» пространственную организацию: фигуры персонажей изображены на фоне облаков.

Наряду с различными видами декора плафоны проектировал Жан Маро-старший (Marot, 1619–1679), архитектор, рисовальщик орнаментов, гравер и составитель увражей, известных как «Малый Маро» (ок.1659) и «Большой Маро» (ок. 1686). В последнем находятся две гравюры с изображением плафонов Лувра [17]. Квадратные в плане скульптурно-живописные плафоны идентичны: центр занимает круглый незаполненный «резерв» для живописи. Его обрамляет широкий бордюр с рельефными орнаментами и фигурами, круглый в одном случае, восьмиугольный – в другом. По углам расположены небольшие круглые панно, фланкированные парными фигурами или декоративными элементами. По периметру – объемные маскароны, гирлянды, связки аканфа.

Проекты плафонов Ж. Маро на 11 листах можно найти в увраже «Репертуар художников» [11, 1, pl. 148–158]. Представлены изображения 1/2 и 1/4 поля плафона, а также фрагменты его бордюра с кессонами. Маро обычно не дает эскиз центральной части плафона (как правило, небольшой и круглой). Исключение составляет плафон с изображением колоннады в верхней перспективе. Декоратора больше интересует рельефное заполнение плафона: портреты в круглых медальонах, трофеи, парные фигуры и античные орнаменты. Один из плафонов, обозначенный как «греческий», наряду с античными орнаментами включает картуш барокко [11, 1, pl. 148].

Проектированием скульптурного оформления плафонов успешно занимался живописец и рисовальщик орнаментов Жорж Шарметон (Charmeton, 1623–1674). В сборнике «Рисунки плафонов» из 6 гравюр представлены проекты роскошного лепного декора плафонов и падуг [7, № 1–6]. Рисовальщик дает изображение угловых «четвертей» плафонов, за исключением одного листа с прорисовкой плафона, законченного наполовину. «Резервы» в центре и на падугах, предназначенные для живописных панно, оставлены незаполненными. В оформлении заметно выделяются картуши, волюты и вазоны с парными фигурами, а также – маскароны, медальоны и гирлянды.

Плафоны дворцовых интерьеров проектировал живописец и гравер Никола-Пьер Луар (Loir, 1624–1679). Его сюита «Современные плафоны», состоящая из 12 гравюр, неоднократно переиздавалась в составе тематических увражей [11, 1, pl. 159–170]. На гравюрах даны изображения 1/2 плафона, не считая одного полного вида и одной четверти. Каждая гравюра представляет рельефное обрамление «резерва» – как правило, прямоугольного в плане. Ни один из проектов не дает эскиза живописного панно. В оформлении бордюров акцентированы круглые медальоны, вазоны, маскароны и парные фигуры. По сравнению с плафонами других декораторов, плафоны Луара более сдержанны по оформлению: преобладают прямые линии, появляются гладкие ленточные обрамления, уменьшаются гирлянды. Похоже, эти гравюры максимально адаптированы к практике: они выполнены в сухой чертежной манере без декоративных эффектов, характерных для Лепотра.

Принцип оформления французских плафонов меняется на рубеже XVII–XVIII вв. от фигуративного к орнаментальному. В интерьерах стиля Регентства появились карнизы с причудливыми консолями, украшенные рельефными мотивами античной тематики. Декор плафона, сначала пышный, вскоре был заменен трельяжной сеткой и центральной розетой [8, 2, p. 668, 670].

Образцы оформления разных видов плафонов можно найти в увражах французского архитектора, рисовальщика орнаментов и гравера Даниэля Маро (Marot, 1663–1752), который работал в Голландии и в Англии [15; 16]. В его сюитах есть привычные модели живописных плафонов барокко, где доминирует принципы иллюзорности и пространственной безграничности [16, pl. 177–180]. Некоторые плафоны поделены на сегменты выступающими рамами для ряда живописных «окон» с сюжетом из античной мифологии, как например, на заглавном листе сюиты «Новая книга плафонов» [16, pl. 115].

Декоратор предлагает и переходные варианты оформления: традиционный живописно-скульптурный плафон с огромным панно в центре и малыми панно на бордюре неожиданно дополняют крупные угловые картуши с античными бюстами [16, pl. 117].

Наряду со старыми моделями, в увражах Д. Маро находятся новые. Например, плафон с незаполненным прямоугольным полем панно со скругленными углами. Его рельефный бордюр детально проработан: покрыт трельяжной сеткой с розетками и украшен крупными аллегорическими картушами по углам [16, pl. 182]. Сугубо скульптурные плафоны также меняются: центр моделируется в виде картуша с овальной розеткой на фоне трельяжной сетки. Бордюры заполняют гротески, углы – античные бюсты в картуше-раковине [16, pl. 119–120].

Эскизы плафонов рисовальщика орнаментов и гравера Жана Берена (Berain, 1640–1711) создавались как образцы для исполнения в технике живописи. Сюита «Орнаменты» включает 3 гравированных эскиза росписей, сходных по композиции [4, pl. 91–93]. Плафон не делится на секции, как раньше. Эскиз, представляющий четверть плафона, имеет центральный ромб с круглой розеткой и бордюр, которые складываются из арабесковых орнаментов. Легкие и ажурные орнаменты напоминают паутину, не имеют четких границ и оставляют большую часть поля свободной. Симметричные раппорты, помимо растительных элементов, включают мотивы «шинуазри», маскароны и грифонов [4, pl. 91].

Скульптор, рисовальщик орнаментов Бернар Торо (Turgreau, 1672–1731) декорировал интерьеры и создавал эскизы различных предметов прикладного искусства, опубликованных в увражах. Некоторые проекты плафонов Торо, судя по арабесковому орнаменту, маскаронам и трельяжной сетке, относятся к стилю Регентства. Так, каждая гравюра представляет четверть скульптурного плафона – угловой декор бордюра. В центре размещены фигуры путти, герма, факел или медальон [19, p. 31–35].

В период утверждения стиля рококо, во второй трети XVIII вв., французские плафоны принципиально не изменились, так как плафоны с «компарти-ментами» окончательно вышли из моды.

Потолочный фриз, как и ранее, был украшен причудливым орнаментом, который переходил на плафон. Падуги заполняли лепными или живописными растительными мотивами. Живопись занимала все меньше места на плафоне: она располагалась в центральном овале, круге или в медальонах, окруженных легкими орнаментами. На некоторых потолках сохранялся маленький купол, который в XVII в. было принято помещать между «компарти-ментами». Согласно новой моде, центр плафона стали украшать большой лепной розеткой с разбегающимися по сторонам растительными завитками, которые выполняли из гипса или стукко с последующим золочением. Иногда потолки просто расписывали арабесками [9, p. 282–284].

Оформление плафонов, как и прежде, проектировали архитекторы и рисовальщики орнаментов.

Плафоны с новыми орнаментальными мотивами – асимметричными рокайлями – проектировал скульптор и рисовальщик Никола Пино (Pineau, 1684–

1754). Один из гравированных проектов из сюиты «Новые рисунки плафонов» содержит 4 варианта оформления овального в плане потолка с бордюром (фризом), который предполагалось украсить или скульптурой, или живописью. В двух вариантах предусмотрена центральная розетка из рокайлей, в отличие от остальных. Все варианты декора бордюров похожи: их наполняют рокайли, растительные побеги и фигуры путти [3, кат. 9].

Архитектор-декоратор Жермен Боффран (Boffrand, 1667–1754) опубликовал свои проекты плафонов в стиле рококо, наряду с другими работами [6, р. 63, 68–70]. Речь идет о 4 плафонах знаменитого парижского Отеля Субиз. Два прямоугольных плафона были созданы для комнат принца и принцессы и два овальных – для салонов принца и принцессы. Те и другие оформлены по единому принципу: в центре свободного поля расположена ромбовидная или лепестковая розетка, а по контуру, в зоне падуго, располагаются картуши, увенчанные завитками или фигурами. Бордюры овальных плафонов, кроме того, включают по 8 живописных панно неправильной формы. На одном из плафонов малые картуши бордюра, вытягиваясь в направлении розетки как растительные побеги, соединяются с ней [6, р. 69].

Моделированию плафонов уделял внимание знаменитый архитектор и рисовальщик орнаментов Жиль-Мари Оппенор (Oppenord, 1672–1742). Судя по рисункам, опубликованным в увраже «Гран-Оппенор», он тщательно работал над скульптурными элементами, особенно угловыми рельефами, оживляя их рокайлями, маскаронами и растительными мотивами [18, № 87, 88]. Специфика графической подачи проектов заключается в том, что декоратор, показывая плафоны фрагментарно, дополняет их чертежами профилей. Гравюры, по-видимому, были предназначены для исполнителей, а не для заказчиков оформления.

Типичные модели французских плафонов в стиле рококо опубликованы в трактатах архитектора Жака-Франсуа Блонделя (Blondel, 1705–1774). Так, «Рисунки плафона в современном вкусе» представляет фрагмент рельефного бордюра свободной формы, состоящего из асимметричных картушей, рокайлей, растительных мотивов и фигур путти [5, 5, pl. 26]. Внимание, как правило, сосредоточено на рельефном угловом декоре, тогда как центр плафона остается без орнаментации. На листе «Рисунки плафонов» даны 4 варианта оформления угловых картушей рококо с различной конфигурацией и наполнением [5, 5, pl. 25].

В период распространения стиля неоклассицизма, в последней трети XVIII в., французское искусство оформления плафона снова возвращается к образцам «большого стиля» и отчасти – к античным истокам. Плафоны декорировали кессонами с солнечными лучами, лирами, треножниками и путти [10, р. 480]. Большинство плафонов теперь украшали живописные панно. Применяли хорошо знакомые техники живописи: росписи наносили на холст, который затем приклеивали, или писали маслом по штукатурке [10, р. 501]. Неудивительно то, что в середине столетия пользовались успехом проекты XVII в. [14; 11].

Модные проекты оформления плафонов были опубликованы в архитектурном трактате Ж.-Ф. Блонделя. На гравюре «Плафон в античном вкусе для салона», в оформлении которого преобладает скульптура, наряду с гирляндами, вазонами и медальонами появляются фигуры египетских сфинксов [5, 5,

pl. 27]. Скульптурно-живописные «плафон для галереи» и «большой плафон в античном жанре» не отличаются от аналогов XVII в., не считая более раскованную манеру исполнения панно [5, 5, pl. 228–229].

Проектированием плафонов в 1780-е гг. занимался рисовальщик орнаментов, гравёр Ришар де Лалонд (La Londe, 17...–1790). Две сюиты его гравюр посвящены оформлению плафонов, которые кажутся скромными из-за отсутствия живописного панно. Каждый лист сюиты «Плафоны различных форм» (всего 6 гравюр) дает изображение двух вариантов оформления плафонов. Преобладают правильные прямоугольные в плане модели с широкими бордюрами, заполненными ритмичными орнаментами [12, pl. 73–78]. Сюита «Розетки плафонов с их профилями» из 6 гравюр еще более однообразна: декоратор представляет практически одинаковые модели розеток круглой формы. Каждое изображение дополнено чертежом – прорисовкой профиля розетки [12, pl. 79–84].

Итак, изучение гравированных проектов XVII–XVIII вв. позволяет проследить изменение стиля, формы и образности французских плафонов от тяжеловесных скульптурно-живописных образцов «большого стиля» к легким кружевным моделям рококо и, далее, к строгим скульптурно-орнаментальным примерам неоклассицизма и констатировать преемственность творчества декораторов.

Литература

1. *Аполлон: изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь* / под общ. ред. А. М. Кантора. М.: Эллис-Лак, 1997. – 736 с.
2. *Всеобщая история интерьера* / Н. К. Соловьёв [и др.]. М.: Эксмо, 2013. – 784 с.
3. *Ракова, А. Л. XVIII век в зеркале орнаментальной гравюры: каталог выставки из собрания Эрмитажа* / А. Л. Ракова. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1997. – 60 с.
4. *Bérain, J. Oeuvres de Jean Bérain* / J. Bérain. Paris: Thuret, 1711. – 293 p.
5. *Blondel, J.-F. Cours d'architecture. 6 vol.* / J.-F. Blondel. Paris: Desaint, 1771–1777.
6. *Boffrand, G. Livre d'architecture* / G. Boffrand. Paris: G. Cavalier père, 1745. – 105 p., 70 pl.
7. *Charmeton, G. Dessesins de plafonds. Recueil d'estampes* / G. Charmeton. Paris: [Chez Audran], [Vers 1660–1676]. – 6 pl.
8. *Hautecoeur, L. Histoire de l'architecture classique en France. T. II. Le règne de Louis XIV* / L. Hautecoeur. Paris: A. et J. Picard, 1948. – IX, 939 p.
9. *Hautecoeur, L. Histoire de l'architecture classique en France. T. III. Première moitié du XVIIIe siècle, le style Louis XV* / L. Hautecoeur. Paris: A. et J. Picard, 1950. – IX, 673 p.
10. *Hautecoeur, L. Histoire de l'architecture classique en France. T. IV. Seconde moitié du XVIIIe siècle, le style Louis XVI* / L. Hautecoeur. Paris: A. et J. Picard, 1952. – 577 p.
11. *Jombert, Ch.-A. Répertoire des artistes. 2 vol.* / Ch.-A. Jombert. Paris: Ch.-A. Jombert, 1765. – 250 pl.: ill.; 443 pl.
12. *La Londe R., de. Œuvres diverses. Recueil d'estampes. Vol. 1.* / R. de La Londe. Paris: J.-F. Chéreau, [1776–1788]. – [132] pl.
13. *Le Pautre, J. Nouveaux desseins de plafons inventés et graves* / J. Le Pautre. Paris: Mariette, s.a. pl.

14. *Le Pautre, J. Oeuvres*. 3 vol. / J. Le Pautre. Paris: Ch.-A. Jombert, 1751. – 273 pl.; 268 pl.; 248 pl.
15. *Marot, D. Oeuvres* / D. Marot. – Amsterdam: D. Marot, 1712. – [240] pl.
16. *Marot, D. [Ornements divers]. Recueil d'estampe* / D. Marot. La Haye: [s. n.], [Vers 1710]. – 236 pl.
17. *Marot, J. L'architecture française* / J. Marot. [Paris]: [Laget], [ca. 1670]. – [196] pl.
18. *Oppenord, G.-M. Oeuvres* / G.-M. Oppenord. Paris: Huquier, [Vers 1749–1761]. – [83] pl.
19. *Turreau, J.-B. [Ornements divers]. Recueil d'estampes* / J.-B. Turreau. – Paris; Aix-en-Provence: Gautrot; B. Pavillon, [Vers 1716]. – [115] pl.

УДК 75.052:7.017.4:535-21

Л. Н. Дутов

Санкт-Петербург, Россия

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

Красный цвет в изобразительном искусстве и монументальной живописи

Цвет окружает нас повсюду. Хотелось бы рассмотреть вопрос, как влияют исторические и социальные факторы на роль цвета в искусстве, и остановиться на красном цвете в изобразительном искусстве и монументальной живописи. С развитием архитектуры монументальная живопись стала обязательным звеном художественной культуры. Современная действительность поднимает новые социальные вопросы в жизни. Появились общее информационное пространство, новая возможность в изобразительном искусстве использовать инновационные материалы и цифровые технологии. Остается неизблемым в искусстве значение цвета, его символика, эмоциональное отражение мироощущения.

Ключевые слова: монументальная живопись, красный цвет, символика цвета, тон, насыщенность, фактура, материальность, пространство

Lev N. Dutov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Red color in fine art and monumental painting

Color surrounds us everywhere. I would like to consider the question of how historical and social factors influence the role of color in art, and to focus on the color red in fine art and monumental painting. With the development of architecture, monumental painting has become an obligatory part of artistic culture. Modern reality raises new

social issues in life. There is a common information space, a new opportunity in the visual arts to use innovative materials and digital technologies. The meaning of color, its symbolism, and the emotional reflection of the worldview remain unshakable in art.

Keywords: monumental painting, red color, symbolism of color, tone, saturation, texture, materiality, space

Цвет – главное изобразительное и выразительное средство в живописи – обладает тоном и насыщенностью, объединяет в целое все характерное в предмете. Живопись, как и графика, пользуется светлыми и темными линиями, мазками и пятнами, но в отличие от нее, эти линии, мазки и пятна цветные. Они передают в цвете темные и ярко освещенные поверхности, лепят объемную форму цветом, устанавливают пространственные отношения и глубину, изображают фактуру и материальность предметов. Задача живописи – не только показать что-либо, но и раскрыть внутреннюю сущность изображаемого, и в тоже время цвет в разные эпохи и в разных культурах приобретал различную символику и значение [1, с. 23]. Естественно, это отразилось и в монументальной живописи. В самых ранних периодах истории появлялись изображения, которые украшали жилища или несли мистическое значение.

До XI в. во всех цивилизациях использовали три цвета – белый, черный и красный. Эстетической составляющей не было. Например, у древних народов Африки символически значимыми были именно красный, ассоциировавшийся с огнем и кровью, черный – с землей и белый – с молоком матери, как источником жизни.

С позднего средневековья (XII–XIII вв.) распространяется использование цветовой гаммы, которая подчеркивала символически ценность света и внутренней красоты, божественную сущность в соответствии с философией средневековья. Красный был символом потусторонних сил в легендах и народных верованиях, например, красная нить защищала от ведьм, ожерелье из красных кораллов предотвращало от болезней. Красный цвет платья Мадонны, цвет королей, символизировал достоинство и победу в войне.

Желтый в средние века во всей Европе имел только негативное значение. На средневековых фресках мы видим предателей, мусульман и евреев, одетых в этот цвет. Показательна фреска Джотто «Поцелуй Иуды», где он одет в желтые одежды. В позднее средневековье синий замещает красный, он появляется в мантии девы Марии и в символике гербов. Принцы и придворная знать надевала одежду синего цвета на торжественные церемонии и важные мероприятия.

В эпоху Возрождения, с распространением законов об ограничении роскоши на платья и дорогие ткани, черный цвет становится признаком элегантности и сдержанности сначала в Италии, затем во всей Европе. Многочисленные мужские портреты Тициана, Тинторетто, «голландцев» и других художников изображают синьоров в черном. Черный краситель дорогой, поэтому черные ткани для одежды могли себе позволить только богатые люди. Для Венеции черный стал символом достоинства, подтверждения мощи Венецианской Республики.

Символика из прошлого часто перекликается с современностью. В США и Европе черный – цвет траура, но и цвет элегантного платья для коктейля. Белый – цвет свадебного платья невесты, чистоты, в Китае, Японии – цвет траура.

Цвет окружает нас повсюду. Он такой же естественный компонент нашей жизни, как воздух, которым мы дышим. В повседневной жизни он определяет наше настроение и самочувствие, оказывает влияние на работоспособность и психологическое состояние. Хотелось бы рассмотреть вопрос, как влияют исторические и социальные факторы на роль цвета в искусстве, и остановиться на красном цвете в изобразительном искусстве и монументальной живописи.

Монументальная живопись – особый вид живописных произведений большого масштаба, украшающих стены и потолки архитектурных сооружений. Она раскрывает содержание крупных социальных явлений, оказавших влияние на развитие общества в различные эпохи. В пещере Альтамира в Испании есть изображение бизона, написанного красной охрой, которое было создано от 15 до 16,5 тыс. лет до н.э., вероятно, потому что естественные пигменты, такие, как красная охра и окись железа, были легко доступны в те времена и сохранились до наших дней.

В Древнем Египте красный был связан с жизнью, здоровьем и победой. Красная охра широко использовалась в качестве пигмента для настенных росписей, особенно в качестве изображения цвета кожи мужчин. Палитра из слоновой кости, найденная внутри гробницы Тутанхамона, имела небольшие отсеки с пигментом красной охры. В древней Греции красный широко использовался в фресковых росписях, украшавших храмы и дворцы.

В Византийской империи красный цвет играл важную роль в ритуалах католической церкви – он символизировал кровь Христа и христианских мучеников. В базилике Святого Дениса в начале XII в. установлены витражи с красным стеклом, тонированным медью, что придавало ей мистическое свечение. В средневековой живописи красный использовался для привлечения внимания к самым важным фигурам. Христос и Дева Мария были обычно одеты в красные мантии. Красный цвет был также в китайской императорской архитектуре. В династиях Тан и Сун ворота дворцов обычно окрашивались в красный цвет, а богатые жители окрашивали в красный весь свой дом.

Во время Французской революции якобинцы и другие более радикальные партии использовали красный флаг; он был взят из красных флагов, поднятых французским правительством, чтобы объявлять осадное положение или чрезвычайную ситуацию. Красный стал цветом нового политического и социального движения, социализма. Он стал самым распространённым знаменем рабочего движения социалистических партий по всей Европе.

В это время красный цвет также стал использоваться для создания особых эмоций. Винсент Ван Гог, описывая свою картину «Ночное кафе» писал в 1888 г.: «Я стремился выразить с красным и зеленым ужасные человеческие страсти...» [4, 102].

На Руси девушки выходили замуж в традиционном одеянии: длинная белая рубаха с широкими рукавами, поверх нее – алый сарафан, символизирую-

ший радость солнцу и красоте. Красный цвет новобрачной должен был защищать ее от сглаза и служить залогом благополучия. Андрею Петровичу Рябушкину «Свадебный поезд в Москве» (1901, Государственная Третьяковская галерея. Москва), Анри Матиссу, произведения которого пронизаны оптимизмом и излучают жизненную энергию, через интенсивность цвета удавалось передать и свои мироощущения, и эмоциональность сюжета. Картину «Красная комната» сам мастер называл декоративным панно «Гармония в красном» (А. Матисс «Красная комната», 1908, Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург).

Русский художник Борис Кустодиев не мог не использовать этот излюбленный народный цвет – символ красоты, праздника песни в своих картинах. Пышные, румяные матроны, важно сидящих на балконах перед чинной толпой, громкие, веселые народные гуляния и одиночные портреты-размышления...

Огненно-красный цвет применялся для выражения наиболее глубоких и ярких эмоций в древнерусских иконах. Именно, следуя этой традиции, Кузьма Петров-Водкин и создал картину «Купание красного коня». Есть основания утверждать, что изначально конь был гнедым (рыжим), и что цвет его мастер изменил, познакомившись с новгородскими иконами, которые произвели на него неизгладимое впечатление. Картина с самого начала вызвала многочисленные споры, в которых неизменно упоминалось, что таких коней не бывает. Однако художник утверждал, что этот цвет он перенял у древнерусских иконописцев (на иконе «Чудо Архангела Михаила» конь изображен совершенно красным).

И, если в иконописи красный символизирует высшие философско-религиозные ценности, то у Петрова-Водкина красный конь трактуется в значении Судьбы России, которую не в силах удержать юный всадник [6, с. 243] (К. Петров-Водкин «Купание красного коня», 1912, Государственная Третьяковская галерея. Москва). Петров-Водкин написал пророческую картину, ставшую образным символом сложного для России времени перемен. Большой красный конь, давящий своей монументальной мощью, бесконтрольно спущенные вожжи и отсутствующий взгляд наездника – оставляет ощущение безвыходности и тревоги.

В XX в. красный стал цветом большевистской революции в 1917 г. и китайской революции 1949 г., а затем и культурной революции. Красный был цветом коммунистических партий в Восточной Европе, на Кубе, во Вьетнаме.

Первый праздник Октября в Петрограде дал толчок развитию совершенно нового движения. Заявившее о себе революционное искусство активно стало «внедряться» в повседневную жизнь, в быт советских людей. Красный цвет на долгие десятилетия возобладал в оформлении праздников, а также музеев, театральных спектаклей; стал приоритетным в ткацком деле. В орнаменте главенствующее положение заняли красная звезда с серпом и молотом.

В 1930-е гг. монументальная живопись стала обязательным звеном всей художественной культуры. Она зависела от развития архитектуры и прочно была с ней связана. Александр Дейнека вносит большой вклад в монументальную живопись. Его мозаика на станции метро «Маяковская» (1938, Москва) создана с использованием новых композиционных решений и применением новых материалов [5, с. 68].

Владимир Фаворский, известный график, также внес вклад в монументальную живопись; он применил свою систему построения формы, выработанную в книжной иллюстрации, к новым задачам. Его росписи в Москве Музея охраны материнства и младенчества (1933) и Дома Моделей (1935) показывают понимание им роли плоскости, соединения фрески с архитектурой на опыте древнерусской живописи.

Монументальная живопись как жанр начинает широко распространяться в СССР благодаря развитию строительства и возможностям самой монументальной живописи. Художникам было интересно соединить живопись с архитектурой, выявляя образы зданий. Благодаря этому появляется много монументально-декоративных работ. Одной из первых построек нового типа стал Дворец пионеров на Воробьёвых горах (1959–1963, Москва). В комплекс были включены самые разнообразные элементы монументальной живописи и скульптуры. Это панно на торцах больших корпусов, росписи стен в фойе театров, рельефы на фасадах. Все это было объединено единым стилем, тяготеющим к знаковому выражению, к символическому. Во многих городах нашей страны появляются различные объекты монументально-декоративного искусства. В Москве выполняется много мозаик: Бородинская панорама, кинотеатр «Октябрь», Музей Вооруженных сил СССР. В Киеве работают такие мастера, как Владимир Мельниченко, Ада Рыбачук. В Вильнюсе – Альгимантас Стошкус выполняет витражи. В Тбилиси – Белла Бердзенишвили и Николай Игнатов. В Ленинграде с участием Андрея Мыльников на станции метро «Владимирская» создается мозаичное панно «Изобилие».

Интересно рассмотреть и новые тенденции в станковой живописи. В 1960–70-е гг. начинает проявляться такая тенденция в изобразительном искусстве, как синтез – слияние между собой различных художественных направлений и форм. Элементы монументально-декоративной живописи, ее композиционные решения, декоративно-плоскостное решение пространства проявилось в новых направлениях станковой живописи. Работы Алексея Талашука ярко отражают это явление: взаимопроникновение, развитие и обогащение станковой и монументальной живописи.

Если рассматривать значение красного цвета в текущем моменте, хочется обратить внимание на недавно прошедшую выставку «Из цвета соткано–IV» в музее Прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица и круглый стол «Роль цвета в современном искусстве». Красный цвет перестал быть политизированным, художники пользуются этим цветом для выражения своих творческих эмоций и впечатлений. Антон Леухин использует этот цвет для обозначения трагедии разрушения («Война»). И наоборот, в панно «Красные цветы» Веры Лихачёвой красный олицетворяет пробуждение к жизни, красоту, радость. Валерий Миронов с успехом использует красный цвет для воплощения своих творческих замыслов и самовыражения («Птица странствий»).

Современная действительность поднимает новые социальные вопросы жизни. Появилось общее информационное пространство, появилась новая воз-

можность в изобразительном искусстве использовать инновационные материалы и цифровые технологии. Остается неизблемым значение цвета в искусстве, его символика, эмоциональное отражение мироощущения.

Литература

1. *Алексеев, С. С.* О цвете и красках / С. С. Алексеев. М.: Искусство, 1973. – 242 с.
2. *Ватерман, Г.* Ваш неповторимый стиль / Г. Ватерман, Ф. Цингель. М.: Кристина, 2000. – 128 с.
3. *Ваш колорит* / сост. С. Кириллова. М.: АСТ: Астрель, 2002. – 191 с.
4. *Визер, В. В.* Система цвета в живописи: учеб. пособие / В. В. Визер. СПб.: Питер, 2004. – 192 с.
5. *Дейнека, А. А.* Живопись, графика, скульптура, мозаика / А. А. Дейнека. Л.: Аврора, 1982. – 311 с.
6. *Кеменов, В. С.* Проблемы идейно-творческого воспитания художников / В. С. Кеменов. Л., 1979. – 471 с.
7. *Кирцер, Ю. М.* Рисунок и живопись: практ. пособие / Ю. М. Кирцер. М.: Высш. школа, 1992. – 270 с.

УДК 72(460)"14/15"Siloe

Н. М. Сим

Москва, Россия

Школа живописи «Мир искусств»

Диего де Силоэ. Истоки формирования художественного языка архитектуры испанского Возрождения

В статье рассматривается творческий метод Диего де Силоэ (1495–1563), архитектора и скульптора 1-й половины XVI в., представителя поколения мастеров переходного этапа проторенессанса в Восточной Андалусии. Выявляются и анализируются классицизирующие тенденции пластического языка архитектурного декора и первый опыт создания идеального образа центрального храма. Равноправный синтез искусств в его творчестве, усвоенный наследием кастильской готики и итальянского Ренессанса, составил тонкую грань перехода форм, композиций, структуры от средневековой (мусульманской по духу) Гранады в новую эстетику Империи Карла V.

Ключевые слова: Восточная Андалусия, испанский Ренессанс, Диего де Силоэ, капелла, золотая лестница, Карл V

Nadezhda M. Sim

Moscow, Russia

Art School «World of Arts»

Diego de Siloé. Origins of forming of the artistic language of the Spanish Renaissance architecture

The article considers the creative method of Diego de Siloé (1495–1563), the architect and sculptor of the 1st half of the 16th century, a representative of the transition period the generation of masters in the proto-Renaissance in the Oriental Andalucía. The author discloses and analyses the classifying tendencies of the plastic language of the architectural decoration and the earliest experience of creating the ideal image of a centric temple. The adequate synthesis of arts in his creative works integrated in his synthesis of the Castillian Gothic and the Italian Renaissance has constituted the subtle frontier of the formal and structural transition from the medieval (spiritually Muslim) Granada to the new aesthetics of imperial style of Carlos V.

Keywords: Oriental Andalucía, Spanish Renaissance, Diego de Siloé, chapel, golden stairway, Carlos V

Для правильного представления особенностей процессов формирования испанского Возрождения 1-й четверти XVI в. необходимо помнить, что это было время кардинальных исторических перемен, повлекших за собой смену королевских династий и государственного устройства страны. Закончилось правление династии Трастамары Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского, олицетворявших поэтику средневекового рыцарства. Пришло время их внука, Карла V Габсбурга, воспитанного в далекой Фландрии на идеях германского гуманизма Эразма Роттердамского, с юных лет впитавшего дух европейской культуры Возрождения.

События политического характера неизменно влекут за собой смену художественных вкусов придворной культуры, распространяясь на самые отдаленные точки разрастающейся Империи объединенных королевств Габсбургов с их наследственными территориями за пределами Испании, включая Южную Италию, Португалию, Германию, колониальную Америку.

Если на рубеже XV–XVI вв. ренессансное мировоззрение одержало полную победу в Италии, стало достоянием всего образованного общества, в Испании, усложненной сплетением христианских и мусульманских художественных традиций, этот путь постижения классического искусства еще только предстояло усваивать и осваивать. Архитектура стала символом воплощения идей государства, как Священной римской Империи нового Цезаря Габсбургов. Достоинство и величие замыслов общеевропейского масштаба должны были продемонстрировать сооружения гражданского и культового назначения, выполненные в манере римской античности. Выбор места, знаменующего столь высокие идейные амбиции, пал на Гранаду, отвоеванную у мусульманских Насридов (1992). Именно здесь Католические короли Изабелла и Фердинанд желали создать свою будущую столицу. Арабский город стал стремительно вживаться в другую, несвойственную его духу, культуру. На протяжении всего XVI столетия Гранада играла роль своеобразного символа освобождения христианской веры и триумфа величайшей державы Европы и Нового света [1, с. 99–101].

Наибольший вклад в строительство внес Диего де Силоэ, архитектор,

скульптор, один из первых в Кастилии усвоивший азы итальянского зодчества. Он принадлежал к поколению первых мастеров, которые, пройдя серьезную школу ученичества в Италии, испытав влияние классического наследия, внесли свой вклад в развитие нового языка архитектуры. В этом контексте нам важно проследить путь профессионального роста Силоэ и его художественный метод как один из примеров формирования национальной школы Ренессанса, процесс переосмысления художественной формы и пластических решений архитектурного декора переходного периода от поздней готики в новую стилевую эстетику *Romano Grande* на «периферии» Европы.

Испанская историография имеет солидную научную базу исследований творчества Диего де Силоэ, единодушно закрепляя за ним роль первопроходца в новое искусство [2, 12, 14, 15]. Одной из первых стала монография, в том числе и о нем, авторитетного историка искусства Мануэля Гомеса Марено «Орлы испанского Ренессанса: Бартоломе Ордоньес, Диего Силоэ, Педро Мачука, Алонсо Берругете» [9]. Уже в самом названии заключалось неоспоримое значение мастеров, освоивших практические навыки ремесла в непосредственном контакте с архитекторами Италии. Последующие исследователи испанской научной школы изучали творчество Диего де Силоэ под разным углом зрения, в большей степени уделяя внимание архитектурным объектам, выполненным им в зрелые годы. Проблемы теоретического характера, рассматривающие специфику стилевой эволюции пространственных и композиционных решений на раннем этапе его деятельности, остаются за рамками исследовательской тематики.

Диего де Силоэ (1495–1563) был родом из Бургоса, сыном скульптора французского происхождения Гиля де Силоэ (1440–1501), признанного одной из ведущих фигур в искусстве Кастилии XV столетия. Он сформировал основы пластического языка стиля «исабелино» как смешение форм мавританского и фламандского искусства [20].

Мастерская Гиля де Силоэ стала самой востребованной в городе, о которой мог мечтать любой скульптор. Его ремесло было признано королевой Изабеллой, для которой он выполнял многочисленные заказы. Вполне правдоподобно, что первые профессиональные навыки юный Диего должен был получить в кругу ремесленной среды знаменитого отца. Если обратиться к истокам творческого пути Диего де Силоэ, то будет уместно отметить стилевую линию в архитектуре Картезианского монастыря Мирафлореса, расположенного в окрестностях Бургоса. Здание издавна принадлежало кастильским королям, где Изабелла Кастильская приказала устроить пантеон для своих родителей Хуана II, Изабеллы Португальской и брата Альфонсу [17]. Однонефное, вытянутое по продольной оси зальное пространство церкви перекрыто ребристым сводом. Портал, несмотря на готическую форму благодаря его перспективному решению и конусообразной арке, выходит за традиционные рамки готической композиции за счет нестандартного декоративного решения: пять арки портала одновременно преобразуются в консоли, поддерживающие тонкие столбы, венчающиеся фиалами, украшенными изящной ажурной резьбой. Столбы, в свою очередь, формируют своеобразную раму для рельефа геральдических щитов королевства Кастилии. Такой прием, включающий высокий живописный рельеф с

развернутым повествовательным содержанием в дальнейшем будет широко применяться на ренессансных фасадах. Таким образом, нам представляется сооружение, отражающее не только художественные тенденции уходящей эпохи, но и элементы декора, отклоняющиеся от стилевой линии готики [10].

Первый этап деятельности юного Диего, рано потерявшего отца, освящен слабо¹. В Бургосе юноша работал в мастерской Вигарни, числился подмастерьем как резчик по дереву в Кафедральном соборе. Благодаря дружескому общению с молодым скульптором Бартоломе Ордоньесом был приглашен сначала в его мастерскую в Барселоне и затем в Италию, где состоял в команде мастеров Ордоньеса, выполняющих первую серьезную работу в капелле Карачоло церкви Сан Джованни Карбоната в Неаполе (1514–1519) [3, р. 434–459].

Заказчиком был Галеаццо Карачоло ди Вико, принадлежащий к одной из самых могущественных семей испанского вице-королевства в Неаполе, отличившегося перед короной Арагона своими славными боевыми заслугами в битве при Отранто (ил. 1). Капелла Карачоло ди Вико считается одним из ранних примеров архитектуры Высокого Возрождения в испанском наместничестве Южной Италии [4, р. 47–50]. Центрический в плане интерьер увенчан круглым барабаном с кессонным куполом. Гармоничное сочетание архитектурных компонентов создает само пространство ротонды, во многом напоминающее прославленные древние и современные модели: от Пантеона и триумфальных арок до современных архитектурных созданий Джулиано да Сангалло, Браманте и Рафаэля в Риме.

Строительство проходило в два этапа. Алтарь Богоявления, расположенный по центру зального пространства, который выполняли Диего де Силоэ и Бартоломе Ордоньес, датируется 1516 г., скульптурные композиции и декоративное оформление на боковых стенах, где были представлены работы Джованни да Нола, Джироламо Д'Аурия, Джованни Доменико Д'Аурия и Аннибале Каккавелло относятся к 1540 г. [16].

Алтарь как доминирующий элемент капеллы выполнен из каррарского мрамора в пластическом решении скульптурного рельефа художественными методами, отработанными мастерами в кафедральном соборе Барселоны,² которые отличались благородной простотой, живописной выразительностью, гармонией и величием [18]. Иконография Капеллы строится на библейской и мифологической тематике. По центру представлен горельеф «Поклонения волхвов» работы Ордоньеса. Композиция отмечена богатством разнообразных пластических движений с тонким чувством ритма фигур, вписанных в прямоугольную раму. Такой прием в дальнейшем будет неоднократно повторяться в декоративных работах Диего в Андалусии. Рельефы на постаменте и фронтоне алтаря исполнены Силое. Все элементы композиции алтаря: скульптура Святого Георгия, поясные фигуры евангелистов Луки и Матфея, декоративный ор-

¹ Некоторые исследователи утверждают, что ремеслу скульптора Диего научил Гиль де Силоэ, что мало вероятно, так как ему было 6 лет, когда отец ушел из жизни.

² Две композиции в хоре Кафедрального собора Барселоны «Св. Евлалия перед римским императором» и «Мученичество св. Евлалии».

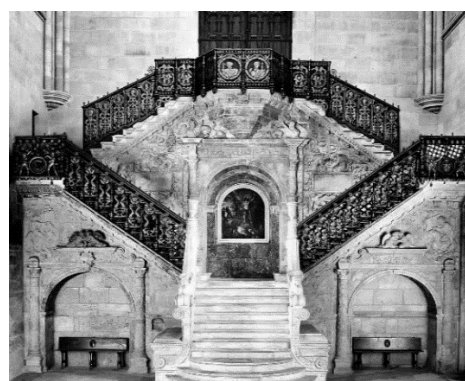
намент гротесков, пропорциональные соотношения ордера – строятся по законам классического искусства. И здесь не столько важно определить качество самостоятельной работы Диего де Силоэ, сколько отметить то влияние окружающей среды, наглядных примеров декоративных исполнений и опыт ремесла местных мастеров, которые не могли не повлиять на его будущую природу художественного творчества. Какие бы проекты в дальнейшем не проводил Силоэ, во всем будет сказываться проявившаяся в капелле трактовка организации объемно-пространственной среды. Например, купол с кессонами в перспективном направлении к центральной точке, за которой следует второй малый купол фонарика, ритмический ряд чередования оконных проемов и ниш, расположенных на барабане, инкрустация мраморного пола с геометрическими мотивами, которая отражает линии купола. За основу пространственных и композиционных приемов будущих своих проектов Диего де Силоэ возьмет на вооружение: центрическое пространство ротонды капеллы, триумфальную арку входного портала, ее декоративную форму, монументальный ордер и конструкцию трехпролетных ступеней входного портала церкви. Короткое, но плодотворное время, проведенное в Неаполе, принесет вскоре свои результаты. Некоторые исследователи, желая придать бóльшей значимости приобретенных навыков классического образования Диего в итальянском путешествии, приписывают ему связь с большими мастерами архитектуры, указывая на контакты с Микеланджело, Антонио да Сангалло Старшего Бальдасаре Перручи. Есть достоверные источники его пребывания в Неаполе, не исключено, что мастер был знаком и с другими городами (Генуя, Флоренция, Рим), в любом случае само путешествие до Неаполя могло состояться либо морским, либо сухопутным путем, пересекая эти города [2]. Три года работы в Неаполе – достаточно короткий срок, но он был безусловно насыщенным в усвоении пластического ремесла, чтоб полноценно вводить наработанные приемы морфологии классического языка в средневековом Бургосе и мусульманской Гранаде.

Следующий период развития Диего де Силоэ связан с возвращением в Кастилию состоявшегося мастера, которому доверяют самостоятельные проекты. Золотая лестница в кафедральном соборе Бургоса (1519–1523) и башня в Санта Мария дель Кампо – примеры наибольшего влияния пройденного итальянского опыта. Побудительные причины заказа лестницы были связаны с необходимостью встроить ее в узкое пространство, соединяя два уровня 8-метровой высоты с улицы в собор: северные входные ворота и уровень пола помещения [12, с. 56]. Оригинальную конструкцию с трехпролетными маршами и «стекающей» лестницей плавных округлых форм нередко соотносят с лестницей Микеланджело из библиотеки Лауренциана во Флоренции (ил. 2). С одной стороны, это глубокое заблуждение думать, что Диего мог видеть это творение, так как проект Диего был сделан до 1523 г., а начало работ в библиотеке относится к 1524 г., когда только создавалась концепция читального зала и вестибюля. Но, с другой стороны, центральная часть лестницы Силоэ по своему художественному выражению близка к образному решению Микеланджело, опережая его по времени, на основании чего можно отметить всплеск творческого порыва и навыки владения ренессансным чувством формы. Но именно формы,

а не целого ансамбля как гармоничного соотношения всех частей композиции лестницы. Расширенные арки первого яруса непропорциональны заниженному размеру ордера, фусты колонн второго яруса превращаются в канделябры, в точности повторяя рисунки из трактата Диего де Сагрето «Измерения римлян»³, консоль балкона в третьем ярусе отсылает к излюбленной форме «исабелино». Эта деталь уравнивает разноголосый ансамбль, вписывая его в готический стиль кафедрального собора. Равновесие между старым и новым поддерживают рельефы на мифологические и гротескные сюжеты, сопровождаемые набором декоративного растительного и геометрического орнамента. Весь арсенал освоенных приемов, которыми владеет мастер, представлен в композиции лестницы. Простенки пандусов переполнены фантастическими фигурами: антропоморфные существа, грифоны, птицы с длинными шеями, крылатые морские змеи, сатиры представляют полный набор «Бестиария». Пластика фигур выполнена умелой рукой скульптора, тогда как архитектоника еще не соответствует ясности конструктивных членений, отношений величин, верха и низа, центра и периферии. Именно в этой работе отрабатывается почерк мастера, особенности приемов использования декоративного искусства как составной части архитектуры, как единого равноправного синтеза. В отличие от «исабелино» Гиля де Силоэ, где декоративные элементы несли не связанную с конструкцией орнаментальную функцию украшения плоскости стены, Диего вводит декоративный ряд фигур в организованную архитектурную форму, требующую тектонической и пластической выразительности. Эстетические качества и композиционный баланс лестнице придает оригинальное решение позолоченных перил, линейным ритмом диагоналей обрамляющих парапеты ступеней, выполненных изысканным узором ювелирной техникой толедскойковки.



Ил. 1. Капелла Карачоло ди Вико.
Неаполь



Ил. 2. Диего де Силоэ. Золотая
лестница. Кафедральный собор. Бургос

Архитектурное мышление Силоэ набирает силу, когда он строит колокольню в Санта Мария дель Кампо (ил. 3). Сооружение типичное для Касти-

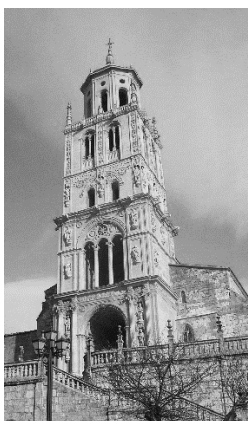
³ Есть основания предполагать, что именно мотивы лестницы, увиденные автором трактата, повлияли на рисунки Сагрето.

лии, но с ярко выраженной индивидуальной трактовкой ренессансных и готических мотивов [10]. Башня состоит из 3 квадратных в плане разновеликих ярусов, которые венчает 6-гранный фонарь. Первые 2 яруса выполнены Диего, 3-й, по его проекту, – учеником Хуаном де Саласом [5, 467–470]. Композиционное построение нижнего корпуса представлено типологией итальянской триумфальной арки, которая в то же время является парадным порталом храма. Высота арки соответствует высоте главного нефа церкви. Такое решение имеет прямую аналогию с Аркой Каstellь Нуово в Неаполе, конструктивно соединяющей две башни крепости, представляя собой парадные входные ворота во дворец. Иконография неаполитанской арки отражает исторические события военных действий испанцев в Южной Италии как триумф королевства Арагона. Композиционные и декоративные приемы арки Каstellь Нуово были творчески переосмыслены и применены в Санта Мария дель Кампо. Второй ярус башни – «гимн» готической архитектуре Бургоса, но в необычном решении за счет монументального трехчастного проема, украшенного изящной ажурной резьбой. Разнохарактерные композиции выражены как 2 отдельных здания, поставленные ярусами. Тем не менее их объединяет образная цельность материала (светлый песчаник), массив кубического объема каждого яруса башни, подчеркнутая орнаментальная графичность ее угловых сегментов, доминирующая вертикаль в ансамбле церкви. Отсюда начинаются путь в большую архитектуру и 3-й, основной, период деятельности Силоэ как признанного архитектора Восточной Андалусии.

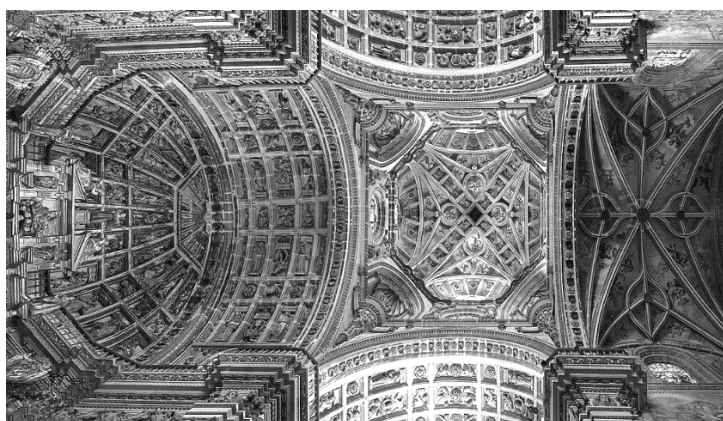
В 1527 г. Диего приглашают завершить недостроенную церковь монастыря Святого Иеронима, основанного Изабеллой Кастильской (1492). Концепция церкви монастыря, первого христианского сооружения в мусульманской Гранаде, отвечает условиям храмовой архитектуры ордена Иеронима: в плане латинский крест, высокие хоры, широкая лестница, соединяющая алтарь с нефом [13]. Проект и начало строительства осуществил мастер из Флоренции Якопо Флорентино. Его художественный метод строился на слиянии позднеготических и проторенессансных форм, утяжеленных, по воле заказчиков, избыточной пластикой «исабелино» [7, р. 229–240]. Затянувшийся темп работ был ускорен приездом императора Карла V и Изабеллы Португальской (1526) во время их свадебного путешествия, которые были вынуждены оставить непригодные к проживанию холодные дворцовые покои Альгамбры и поселиться в монастыре. Меценатом строительства стала Мария де Манрике, вдова Великого Капитана, добившаяся разрешения Карла сделать монастырь семейным пантеоном знаменитого полководца Католических королей. Иконографию архитектурного декора церкви – пантеона и ансамбля монастыря, включающего внутренние помещения и клаустро – составляют темы духовного, военного и политического содержания из истории ордена Иеронимов, государственных событий и героической патетики Капитана Гонсало Фернандеса де Кордова [7, р. 331].

Мария де Манрике желала видеть капеллу в новом художественном решении в стиле *Romano Grande*. Выбор исполнителя пал на Диего де Силоэ, надо полагать, по рекомендации Бартоломе Ордоньеса, который в это время

выполнял важный государственный заказ в королевской капелле кафедрального собора Гранады – гробницу родителей Карла V Филиппа Красивого и Хуаны Безумной. Диего продолжил строительные работы в церкви монастыря, не нарушая художественную линию Флорентино. Силоэ принадлежат композиции входных порталов в галерее, алтарь, кессонные своды (ил. 4). Несмотря на введение классических элементов, интерьер нельзя назвать ренессансным. Мастер словно сдерживает себя, приспособливаясь к готической концепции Якопо Флорентино. Следовательно, нет заметного разрыва, пространство едино, за исключением разностильных сводов, традиционных реберных и кессонных, богато декорированных сюжетами военных подвигов Капитана. Не исключено, что у Диего были связаны руки и полную свободу действий он получил, когда оформлял порталы галереи наработанными в Италии и Бургосе приемами ренессансной декоративной пластики [7, p. 241–253].



Ил. 3. Санта Мария дель Кампо. Вид на башню



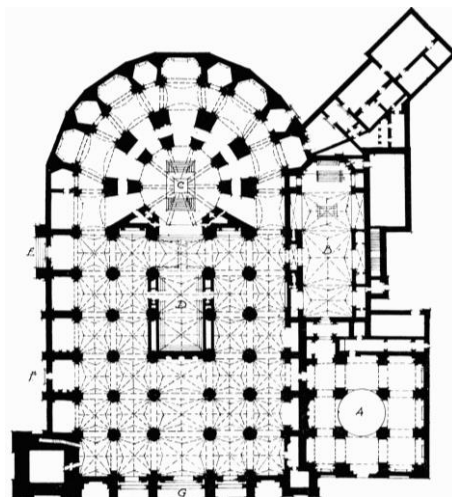
Ил. 4. Церковь монастыря Св. Иеронима. Фрагмент декора свода

Монастырь является частью грандиозной строительной программы Гранады, задуманной Карлом V. Но главным объектом оставался незаконченный кафедральный собор, в котором предполагалось устроить королевский пантеон. Готовое помещение Королевской капеллы не устраивало императора ни по масштабам, ни по устаревшему стилю. Требовалось новое достойное место усыпальницы Габсбургов. Диего де Силоэ успел зарекомендовать себя зрелым мастером, которому было под силу исполнить государственную идею такого уровня.

Первоначальный план собора, созданный по проекту архитектора Энрике де Эгаса, представлял собой пятинефный интерьер с трансептом и алтарем, окруженным двойным деамбулаторием [6]. Диего приспособил готическую постройку под новый ренессансный стиль, который в дальнейшем получит распространение в Малаге, Хаэне, Гуадиксе [8]. Он принципиально изменил архитектурное решение хор, увенчав десятигранник стен сомкнутым граненым сводом (ил. 5).

Внутреннее пространство организовано рядами опорных столбов, несущих высокие нервюры с полуциркульными арками. Стремясь максимально

смягчить готический вертикализм и придать бóльшую зальность и гармоническую ясность интерьеру, Силоэ вносит ордерные элементы в тело опор полуколоннами коринфского ордера, поставленными на пьедесталы и увенчанными капителями, поддерживающими раскрепованный антаблемент.



Ил. 5. Кафедральный собор. Гранада. План

Аналогичные «классические» профили получили все тектонические и конструктивные членения, принципиально изменив его характер. Силоэ удалось преодолеть изначально заложенный конфликт между готическим пятинефным планом и центрическим, увенчанным куполом пространством двойных хор. Высокая подпружная арка средокрестия открывает вид на центрический деамбулаторий, создавая эффект открытого и светлого сакрального пространства алтаря. Соединение ротонды с главным нефом представляло самую деликатную задачу, с блеском решенную Силоэ посредством двусторонней арки. Ротонда имеет сложную архитектурно-пространственную конфигурацию: в главный неф открывается глубокая, соединенная переходами аркада первого яруса, ведущая во вторую галерею деамбулатория; между мерным ритмом классического профиля арок, софиты которых украшены кессонами, полуколонны гигантского коринфского ордера поддерживают антаблемент с орнаментальным фризом и раскрепованным карнизом [1. с. 141–143]. Над ним Силоэ ввел аттиковый этаж с балюстрадой, подчеркнув тем самым ритмическую паузу между нижним и двумя верхними ярусами многогранника хора (ил. б). Второй ярус стен, также расчлененных полуколоннами коринфского ордера, украшен монументальными табернаклями [11, р. 10–15]. Два следующих яруса образованы рядом спаренных арочных окон хора и арочными окнами граненого барабана, на который опирается сомкнутый свод, 10 ребер которого соотносятся с 10 гранями стен деамбулатория. Общее торжественное впечатление от собора усилено тем, что он построен из белого камня, а все декоративные элементы и архитектурные профили живописно украшены позолотой.

Силоэ как состоявшегося архитектора, трансформирующего разностильные идеи, характеризует пример изящно исполненного дворика в королевской

канцелярии Чансилерии Гранады (ил. 7). Чистота архитектурных линий арочной галереи на тонких колоннах с ярко выраженным вертикализмом отсылает к прообразу Воспитательного дома Брунеллески. Но разница существенная в самой подаче соотношений формы и пространства. Аркада имеет высокую стрелу подъема и зауженный шаг колонн. Это новая идея. Ренессансная тема наложена на восточный принцип пространственной организации. Архитектор берет за основу композицию арочной колоннады дворика львов Альгамбры с его прозрачностью и воздушностью, легкостью и нематериальностью тонких высоких колонн, выявив таким образом свое оригинальное решение галереи как равноценный синтез традиций Востока и Запада.



Ил. 6. Деамбулаторий. Кафедральный собор. Гранада. Диего де Силоэ



Ил. 7. Гранада. Чансилерия. Патио

В заключение отметим, что, при рассмотрении основных периодов развития художественного метода Диего де Силоэ как архитектора и скульптора-декоратора первой половины XVI в. выявились классицизирующие тенденции пластического языка архитектуры и первый опыт создания центральных композиций храма, ставший образцом для дальнейшего развития культовых сооружений в Восточной Андалусии.

Диего де Силоэ стал одним из первых мастеров раннего Ренессанса, применив свой метод внедрения пластического языка как компромисс между классическими формами итальянского Возрождения и кастильского «исабелено», из чего складывается новый стиль «платереско» второй волны, который строится по законам архитектуры *Romano Grande*. Орнаментальная «пышность» поздней готики органично вписывается в классический ордерный строй. Три основных этапа творческого пути мастера в Бургосе, Неаполе, Гранаде сформировали эволюционную линию декоративной поэтики Силоэ – равноправный синтез искусств в его творчестве, составляющий тонкую грань перехода от стилевых тенденций средневековой Кастилии и мусульманской Гранады в новую эстетику андалузского проторенессанса.

Литература

1. Сим, Н. М. Архитектура Южной Испании эпохи барокко / Н. М. Сим. М.: Прогресс–Традиция, 2018. – 408 с.

2. *Ampliato Briones, A. L.* La idea del espacio arquitectónico en el renacimiento andaluz. Diego Siloe, Andrés de Vandelvira, Hernán Ruiz II: tesis doctoral inédita / A. L. Ampliato Briones. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991. URL: <https://idus.us.es/handle/11441/46384> (дата обращения: 20.01.21).
3. *Beyer, A.* Napoli – Architetture del Quattrocento / A. Beyer // Storia dell'architettura italiana. II Quattrocento / a cura di Francesco Paolo Fiore. Milano: Electa, 1998. – P. 434–459.
4. *Aceto, A.* La cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli e il problema della sua della sua attribuzione / A. Aceto // II Bollettino d'arte / a cura del Ministero per i beni e le attività culturali. Florence: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2010. – P. 47–80.
5. *Ayala López, M.* El Corpus y su octava en la villa castellana de Santa María del Campo / M. Ayala López // Etnología y tradiciones populares: II Congreso de Etnología y tradiciones populares. Zaragoza: Diputación Provincial, 1974. – P. 467–470.
6. *Bustamante García, A.* La catedral de Granada y la introducción de la cúpula de la España del Renacimiento / A. Bustamante García, F. Marías // Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar. Madrid, 1982. – P. 103–115.
7. *Callejón Peláez, A. L.* Los ciclos iconográficos del monasterio de San Jerónimo de Granada. Hypnerotomachia Ducissae: tesis Doctoral inédita dirigida por Rafael López Guzmán / A. L. Callejón Peláez. Granada: Universidad de Granada, 2006.
8. *Gómez-Moreno Calera, J. M.* La Catedral / J. M. Gómez-Moreno Calera, J. P. ruz Cabrera, R. A. Cantero // Centro esencial de la religiosidad y arte granadinos. Granada: Centro histórico (I), CMA, 2006. – P. 56–89.
9. *Gómez-Moreno, M.* Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloe, Pedro Machuca, Alonso Berruguete / M. Gómez-Moreno. Madrid: Gráficas Uguina, 1941. – 245 p.
10. *Ibáñez Pérez, A. C.* Del Gótico al Renacimiento. Artistas burgaleses entre 1450 y 1600 / A. C. Ibáñez Pérez, R. J. Payo Hernanz. Burgos: Cajacírculo, 2008. – 223 p.
11. *López Rodríguez, M.* Catedral de Granada / Miguel López Rodríguez. Madrid: Editorial Aldeasa, 2001. – 30 p.
12. *Redondo Cantera, M. J.* La obra burgalesa de Diego Siloe / M. J. Redondo Cantera // Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artista, la storiografia. Lecce: Università del Salento, 2017. – P. 45–74.
13. *Marín-López Árbol, R.* Origen y evolución del patrimonio del monasterio de San Jerónimo de Granada (siglos XVI–XVII) / R. Marín-López Árbol // Revista de historia moderna de la Universidad de Granada. – 1999. – № 26. – P. 215–242.
14. *Rodríguez, M. Á. Z.* Diego de Siloé y la torre de Santa María del Campo (Burgos) / M. Á. Z. Rodríguez // Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA. – 1990. – Tomo 56. – P. 404–414.
15. *Nieto, V.* Arquitectura del Renacimiento en España: 1488–1599 / V. Nieto, Fernando Checa Cremades, Alfredo J. Morales. Madrid: Catedra, 2009. – 426 p.: ill.
16. *Pirovine, E.* Napoli e i suoi castelli tra storia e leggende / E. Pirovino. Napoli: Edizioni del Delfino, 1974. – 264 p.
17. *Proske, B. G.* Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance / B. G. Proske. Nueva York, 1951. – 525 p.
18. *Triadó, J. R.* Segle XVI: de l'humanisme culte a l'humanisme reformat / J. R. Triadó // Art de Catalunya. Escultura moderna i contemporània. Barcelona: L'isard, 1998.

19. *Naldi, R. Magnificence of Marble: Bartolomé Ordóñez and Diego de Silóe / R. Naldi. München: Hirmer Publishers, 2019. – 328 p.*

20. *Wethey, H. E. Gil de Siloe and his school / H. E. Wethey. Massachusetts: Harvard University Press Cambridge (Mas.), 1936. – 154 p.*

УДК 730:73.04(470+571)

О. Н. Судакова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Скульптурные образы российского купечества в городской среде: монументальная пластика или арт-объект?

Сословная культура имеет различные формы художественного воплощения, включая монументальное искусство. Предметом настоящей работы стали пластические образы российского купечества. Целью статьи является искусствоведческий анализ пространственно-пластического воплощения образов российского купечества современными скульпторами.

Ключевые слова: монументальное искусство, городская скульптура, скульптурный образ, города России, российское купечество

Olga N. Sudakova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Sculptural images of Russian merchants in the urban environment: monumental art or art object?

Class culture has various forms of artistic embodiment, including monumental art. The subject of this work was the images of Russian merchants created by modern sculptors. The purpose of the arte is an art analysis of the spatial and plastic embodiment of the images of the Russian merchant class by modern sculptors.

Keywords: monumental art, urban sculpture, sculptural images, cities of Russia, Russia merchants

Современное искусство скульптуры исследователи характеризуют как «концептуальное», «новофигуративное», «мягкое», «номадическое», «псевдомонументальное». Человеческое тело, будучи основным изобразительным средством образа в скульптуре, трансформировалось в метафизический концепт или предмет, наделенный остаточными ассоциациями. Видовые особенности скульптуры – структурирование формы, пластичность, материальность,

образность – растворяются в других видах искусства, например, в дизайне. В общем, современная скульптура не столько пространственное, сколько пространственно-временное искусство, которое воспринимается визуально, тактильно и кинетически [3–5; 7; 9]. Российская монументальная скульптура четверть века существует в пространстве ценностных ориентиров мультикультурализма, пришедших на смену единой социалистической идеологии развития общества, культуры, искусства. Вследствие этого, исторические центры, районы массовой жилой застройки, парки больших и малых городов России наполняются произведениями монументального искусства, декоративной пластикой, занимающими промежуточное положение между скульптурным стрит-артом и монументальными произведениями, посвященными отдельным личностям [1; 6; 10–11]. Следовательно, тема пространственно-пластического решения городской скульптуры XXI в., которая визуализирует образы торгово-промышленного сословия России, становится актуальной, в силу ряда причин: наличия корпуса произведений и слабой изученности проблемы. Исходя из этого, предметом данной работы являются скульптурные образы российского купечества, а ее целью – искусствоведческий анализ их пространственно-пластического воплощения современными скульпторами. Материалом для подготовки статьи послужили научные публикации о монументальном искусстве и скульптуре, информационные сообщения интернет-газет об установке памятников купцам или купечеству в городах России, а также сами произведения пластики. Следует добавить, что автор статьи уже обращался к анализу скульптурных образов российского купечества, но в другом контексте [12].

Гуманитарии давно говорят об отсутствии и универсальной теории, и особого метода исследования того или иного предмета. Сегодня историк, культуролог, искусствовед выстраивает свою исследовательскую программу на основе междисциплинарных подходов. Атрибутирование и маркирование искусствоведами городской скульптуры в контексте постмодернистских идей позволило выстроить методологический конструкт для рассмотрения пластических образов российского купечества так, как заявлено в названии работы.

Исходным пунктом искусствоведческого анализа монументальности пластики, по мнению теоретиков искусства, является тезис о том, что определенное место говорит о монументальности скульптуры, ибо ее предназначение символическим языком рассказать о значении этого места. Функция репрезентации места требует фигуративных и вертикальных скульптурных образов. Отсюда важной частью образной структуры является пьедестал, создающий расстояние между скульптурой и зрителем [7]. При жанровой классификации монументальной скульптуры следует учитывать: предмет изображения, способ обобщения и отражения действительности, материал и техники исполнения, назначение (целевое или функциональное), местоположение в пространстве [5, с. 20]. Последнее положение необходимо рассматривать в системе «среда-скульптура-зритель», где среда – это место физического присутствия скульптуры, зритель – метафоричное присутствие скульптуры через восприятие, а от характера взаимоотношений этих факторов в системе зависит дальнейшая судьба и функция скульптуры.

Исследовательский взгляд на городскую скульптуру как арт-объект выстраивается на понимании того, что она создается специально для конкретных архитектурно-социальных пространств, отражает исторические вехи (официальные и неофициальные) развития города, эстетические предпочтения власти и горожан, городскую мифологию (неофициальные названия, местные истории о произведениях пластики) и вплетена в контекст городской повседневности. Отсюда структура искусствоведческого анализа может быть выстроена следующим образом: история возникновения идеи объекта, его изготовление и монтаж, анализ архитектоники окружающего пространства, символично-художественный и социальных контексты его бытования [13, с. 12–13; 21].

Для достижения цели настоящей работы необходимо остановиться на культурно-исторической общности, которая получило свое воплощение в современной пластике. Торгово-промышленная общность, именуемая как «гости», «купечество», «предприниматели», утверждают культурологи, внесла свою лепту в развитие российской культуры в целом, и городской культуры в частности. Разнообразную по своему социальному и конфессиональному составу общность объединял особый менталитет, с одной стороны – это примитивизм, паразитизм, хищничество и накопительство, а с другой – глубокая религиозность, монархистские общественно-политические взгляды, стремление к просветительству, благотворительности и меценатству. Наряду с этим российское купечество обладало тремя формами капитала (по П. Бурдьё), которые вкуче давали возможность навязывать свою шкалу ценностей всему городу. Историки-урбанисты называют подобный город «купеческим», указывая на тот факт, что он был типичным для России XVIII – начала XX в. Для исследователей архитектуры купеческий город в объективированном состоянии предстает в виде архитектурного наследия, выстроенный как в стилях барокко, классицизм, эклектика, модерн, так и собственного «купеческого стиля». Исторические, историко-бытовые и художественные музеи обладают отдельными произведениями или коллекциями живописных портретов, не просто визуализирующих российское купечество, а исследуемых искусствоведами в качестве особого жанра русской живописи XVIII – начала XX в. [8].

Для современного горожанина «купеческий город» – это метафора, маркетинговый ход представителей турбизнеса, «амбиции» предпринимателей новой формации и городской власти. Однако наличие архитектурного наследия в виде пассажей, магазинов, торгово-гостиных рядов, театров, музеев, библиотек, городских управ или Дум, публичных садов и парков, частных особняков, храмов и пр., построенных на деньги российского купечества, обуславливает «введение» его в повседневность горожан как культурного явления, как «места памяти», при этом не заменяется одна идеологема на другую, не преувеличивается, но и не преуменьшается значение созданного представителями данного сословия для России.

Каталог автора статьи на данный момент состоит трех десятков пластических произведений, установленных в текущем веке и посвященных как российскому купечеству в целом, так и его отдельным личностям. Самое раннее произведение было поставлено в 2002 г. (Городец), а последняя скульптура

была установлена осенью 2020 г. (Нерчинск). Весь корпус пластики, посвященной российскому купечеству, можно разделить по следующим параметрам: фигуративность – фигуры стоящие и сидящие, полная фигура или бюст; композиционное решение – однофигурное (исключение «Купец и купчиха», г. Дмитров) или с дополнением анималистических фигур (кот, собака), статичное и динамичное; композиционно-планировочное решение – городские площади, зоны бульваров и проспектов, замкнутое пространство общественной и жилой архитектуры, рекреационное пространство; жанр – портретный, тематический, бытовой; технология – литье; материал – бронза, бетон, чугун и стеклопластик; источник финансирования – пожертвования местных предпринимателей и горожан, государственные проекты, направленные на благоустройства городов; причина установки – день России или города, профессиональный праздник (День российского предпринимательства), юбилейная дата культурной институции, созданной на средства конкретного представителя купечества.

Исследователи скульптуры утверждают, что пьедестал, на котором она находится, формирует монументальность образа, ибо задача пьедестала – обозначать физическое «место» памятника [7]. Все скульптуры, посвященные российскому купечеству, находятся на постаментах, с той лишь разницей, что высота одних варьируется от 1,5 м и выше, а у других – пьедесталы низкие или отсутствуют. Среди первых: памятник купцу К. Г. Маркову работы Е. В. Мокроусова-Гульельми (Димитровград, 2003), памятник-бюст А. Г. Кольчугину – В. Федорина (Кольчугин, 2006), памятник-бюст Н. А. Бугрову – В. Пурихова (Н. Новгород, 2014), памятник П. Куранову – А. Деменьтьева (Богучары, 2019), памятник М. М. Булдакову – по проекту Д. Шинкевич (Великий Устюг, 2019), памятник-бюст Н. О. Кривошапкину – А. А. Романова (Якутск, 2015), памятники-бюсты А. А. Сапожникову и И. А. Варвацу – Д. А. Стритовича (Астрахань, 2017). В основном постаменты оформлены в стиле классицизма, с элементами барокко, очень редко – в стиле модерн.

Однако искусствоведы подчеркивают, что определяющим признаком монументальной скульптуры выступает не ее размер, а особое художественное решение [4, с. 3]. Примером монумента-символа можно назвать скульптуру «Купец» народного мастера Ю. Михайлова (Мариинск, 2016), посвященную создателям города, меценатам и добродетелям. Сидящая скульптура высотой 1,6 м расположена на низком пьедестале, статична, имеет гипертрофированные формы (широка грудь, огромный трудовые ладони и большого размера обувь), которые по замыслу ваятеля символизируют не только физическую силу купечества города, но и его внутреннюю мощь. Дополнением монументального образа служит материал скульптуры – это бетон, окрашенный под бронзу. Возможно, что при использовании высокого пьедестала не удалось бы выразить народную героичку образа, визуализировать связь между купцом XIX столетия и главой купеческого семейства, которое мы видим на картине А. П. Рябушкина «Семья купца в XVII в.» (1866, ГРМ). Другим примером образно-пластического решения монумента-символа русскому купечеству стал упомянутый выше памятник-бюст нижегородскому купцу и меценату Николаю Алексан-

дровичу Бугрову скульптора В. Пурихова (Н. Новгород, 2014). Композиция памятника представляет собой целостное произведение современного монументального искусства. Во-первых, наряду с идейным содержанием – создание положительного образа торгово-промышленного сословия Российской Империи, монумент на реконструированной площади (пл. Лядова) выполняет архитектурно-художественные функции. Перед зрителем встает выразительный образ купца на фоне фасада «Вдовьего дома», который был построен на его деньги для женщин с малолетними детьми, потерявших своих мужей. Тем самым «месту» в пространстве площади придается конкретный смысл. Во-вторых, портретное изображение купца – распахнутая шуба как символ широкой русской натуры, медальон на пьедестале с изображением зданий, построенных его работами, – создают внешнепластический внутренний мир героя города, делают понятным содержание монумента. И, в-третьих, памятник-бюст подталкивает современных предпринимателей и бизнесменов к делам благотворительности. Общая высота бронзового бюста купца и гранитного пьедестала составляет 3,8 м. Постамент не просто высоко возносит купца за его заслуги перед горожанами, но и с помощью текста на медальоне раскрывает историю его дел.

Искусствоведы отмечают, что в современных условиях монументальная скульптура как искусство предметное превращается в арт-объекты, предлагающие новый коммуникативный акт, приводящий к ее переориентировке в области жанровых границ, средств выразительности, взаимодействия художественных объектов со средой [9, с. 234]. Причина, по которой монументальная скульптура переходит в ранг арт-объекта, связана с «утратой» пьедестала, т.е. заменой его на плиту или означенное место. Это наблюдается в скульптурах Ю. Эрдынеева «Верхнеудинский купец» (Улан-Удэ, 2014); Д. Лындина «Памятник купцу-коробейнику» (Ростов-на-Дону, 2006) и «Памятник купцу – основателю города» (Ставрополье, 2017); В. Острикова «Тамбовский купец» (Тамбов, 2019); С. Пасухина «Череповецкий купец» (Череповец, 2019). Вследствие этого образная пластика, посвященная купечеству конкретного города, презентует зрителю собирательные образы-клише, которым свойственна определенная статичная или динамичная поза (одна нога выставлена вперед или поставлена на бочку, ящик), характерные для представителей торгово-промышленного сословия детали костюма (рубаха-косоворотка, жилет, заправленные в сапоги брюки, кафтан или длинный сюртук, на голове фуражка, на лице пышные усы или борода) и атрибутика (сундук с деньгами или кошелек-мешочек, лоток с товаром, часы, кольцо и пр.). Таким образом, отсутствие пьедестала не только приводит к игнорированию отношения «скульптура – среда», снимая коммуникативную дистанцию между скульптурой и зрителем, но и требует от скульптора наделяния произведения декоративными свойствами. Вследствие этого скульптура обрастает «народными» прозвищами, например, «купец с котом» («Памятник купцу-коробейнику»), поверьями: потерять часть одежды, сапог или определенные аксессуары (кольцо, часы, сундук), подержаться за палец или живот и загадать желание, которое обязательно сбудется. Подобное неприменимо к монументальной скульптуре.

Современное городское пространство по своей сути дискретно. Данный факт обуславливает создание более опосредованных коммуникативных связей между арт-объектом и городской средой, более тесные со зрителем. В свою очередь, это порождает выделение в пластической образности российского купечества корпуса «иронично-занимательных» образов, которые не претендуют ни на городские площади, ни на высокую символику образа. К подобным работам, по нашему мнению, следует отнести скульптуру «Купец, слушающий граммофон» (Орск, 2014). К сожалению, автора скульптуры определить не удалось. Скульптура поставлена прямо на тротуарную плитку. Перед зрителем предстает бытовая сцена из жизни купечества. Герой сидит на стуле, положив одну ногу на другую. Одна его руку спокойно лежит на колене, а другую купец поднес к уху. Рядом с купцом стоит небольшой стол с граммофоном. Костюм купца типичный, но здесь возникает вопрос: если купец слушает граммофон дома, то почему у него на голове картуз? А может, действие происходит на открытом пространстве, но тогда набор – стол, стул, граммофон, купец, расположенные на фоне фасада драматического театра и фонарного столба, – сложно вписывается в единую пространственную композицию. Ирония, по нашему мнению, заключается больше в идее, которую преследовали разработчики рекреационной зоны, располагающейся рядом с драматическим театром г. Орска – установить три скульптурные композиции: саксофониста с часами, на которых сидит ворон; А. С. Пушкина с записной книжкой и котом; и описанного выше купца, слушающего граммофон. По нашему мнению, такого рода арт-объекты предназначены не столько для музейной созерцательности, сколько для занимательного сотворчества и *Selfie*.

Еще одну особенность арт-объектов условно можно назвать «интимная композиция». Это когда скульптор создает образ купца, совершающего прогулку или просто отдыхающего на скамейке. Такие пластические образы появились в нескольких городах Сибири – «Кяхтинский купец» В. Хаталах (Кяхта, 2018), памятники купцу М. Д. Бутину работы И. Ставкого (Иркутск, 2019) и скульптора А. Пильникова (Нерчинск, 2020). Зрителю предложено два варианта скульптурного портрета купца Михаила Дмитриевича Бутина, приписанного к двум городам – Иркутску и Нерчинску. Пластическое и композиционное решение обоих скульптур разное. Первый портрет призван, по замыслу И. Ставкого, показать человека с внутренним стержнем и олицетворяющего «соль земли русской». Пластически и композиционно данная задача была решена следующим образом: купец сидит на краю скамейки, перед ним лежит саквояж, одной рукой он сжимает трость, а другой делает жест, который можно принять за приглашение к разговору. Перед скульптором А. Пильниковым заказчики поставили другую задачу – создать образ купца, в котором бы читалась его черта характера, а именно, он был равным со всеми людьми, не обращал внимание их на статус и происхождение. Отсюда пластическое решение скульптуры – не монументальное, не выше человеческого роста, к ней можно подойти как к живому человеку, приобнять и сфотографироваться. Городские власти г. Кяхта скульптуру купца заказали художнику из подмосковного г. Электросталь В. Хаталахову, который

создал собирательный образ кяхтинского купечества, вызывающий определенные вопросы у исследователей истории и культуры повседневности сибирского купечества. В частности, а кяхтинский ли это купец? Скульптурная композиция установлена в центральном парке города. Купец сидит в центре скамейки, правую руку он положил на спинку скамейки, а левую – перед собой. Спокойный, может, немного отстраненный взгляд кяхтинского купца направлен прямо. Если пластические иркутский и нерчинский образы М. Д. Бутина, размещенные по законам арт-объекта в непосредственной близости к зрителю, исподволь приобщают современников к истории города, то пластическое решение кяхтинского купца, в первую очередь, направлено на тактильный контакт зрителя со скульптурой, на фотографирование рядом с ней и, увы, не выполняет мемориальной функции. Общим для всех трех скульптурных арт-объектов является совершенно новый для образа купечества костюм: двубортные длинные пальто, застегнутое на все пуговицы, или визитка, туфли на ногах, на голове цилиндр, в качестве аксессуаров – трость и перчатки, но усы и борода остаются неизменными атрибутами. Возможно, что смена «платья» купцов связана с художественной тенденцией – внести в их образность некую городскую черту, а может, скульпторы просто идут на поводу вкуса заказчика, который уже не желает видеть купца в образе мелкого лавочника.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что современная монументальная скульптура обратилась к образам российского купечества, чего высокое искусство не делало ранее. Конечно, в большинстве своем арт-объекты носят кичливый характер, причины которого скрыты в проблемах интегрирования памятников в городскую среду. Например, скульптура «Тамбовский купец» располагается рядом со скульптурой «Тамбовский волк». Однако пластическое решение, оригинальное воплощение, определенная художественная ценность монумента может быть достигнута при условии включения его в соответствующую пространственную среду, как это произошло с бюстами А. А. Сапожникову и И. А. Варвациу, размещенными на «Аллее Славы земли Астраханской», наряду с другими памятниками известным людям, оставившим свой след в жизни края. В целом, увековечивание памяти о торгово-промышленном сословии в форме монументальной скульптуры или арт-объекта укрепляет место современника в историческом процессе и тем самым развивает его чувство ответственности перед будущим.

Литература

1. *Алфаких, И.* Жанры городской скульптуры в контексте мегаполиса, Москва, Цветной бульвар / И. Алфаких // Вестник СПбГУКИ. – 2017. – № 1 (30), март. – С. 165–168.
2. *Аркин, Д. Е.* Образы скульптуры / Д. Е. Аркин // [Он же]. Образы архитектуры и образы скульптуры. М.: Искусство, 1990. – С. 252–394.
3. *Гаврилов, В. А.* Пластические новации в скульптуре XX века / В. А. Гаврилов: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб., 2004. – 25 с.

4. *Касаткина, Е. Е.* Монументальная скульптура Москвы постсоветского периода: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Е. Е. Касаткина. М., 2004. – 22 с. – URL: <http://cheloveknauka.com/v/110761/a?#?page=22> (дата обращения: 16.11.2020).

5. *Комарова, О. С.* Монументальная пластика в городской среде Барнаула XIX–XX столетий: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / О. С. Комарова. Барнаул, 2004. – 24 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/monumentalnaya-plastika-v-gorodskoi-srede-barnaula-xix-xx-stoletii/read> (дата обращения: 08.11.2020).

6. *Котломанов, А. О.* Паблик-арт: страницы истории: современное русское искусство в общественном пространстве. Ч. I. Монументальная скульптура / А. О. Котломанов // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. – 2015. – Вып. 4. – С. 55–65.

7. *Краусс, Р.* Скульптура в расширенном поле / Р. Краусс; пер. с англ. К. Кистяковская // Художественный журнал. – 1997. – Вып. 16. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/59/article/1217> (дата обращения: 27.12.2020).

8. *Купеческий портрет XVIII – начала XX века: живопись.* Дагерротипия. Фотография: каталог / авт. ст. и кат. Н. А. Перевезенцева, Л. Ю. Руднева, Т. Г. Сабурова. М.: Государственный исторический музей, 2013. – 192 с.: ил.

9. *Лекус, Е. Ю.* Феномен «постмонументальности» в отечественной скульптуре рубежа XX–XXI веков / Е. Ф. Лекус // Философия хозяйства. – 2013. – № 2 (86). – С. 233–239.

10. *Подольская, К. Е.* Скульптура в энвайронмент-арте второй половины XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / К. Е. Подольская. СПб., 2020. – 23 с. URL: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Vlojenia/000000614_Avtoreferat.pdf (дата обращения: 16.11.2020).

11. *Поправко, Е. А.* Пространство города как музей скульптуры (на примере Владивостока) / Е. А. Поправко // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике: сб. ст. Междунар. научн.-практ. конф. Казань: КФУ, 2015. – С. 153–163. URL: https://kpfu.ru/portal/docs/F1779977431/Vizualnaya.kommunikaciya.v.sociokulturnoj.dinamike_МАКЕТ.pdf (дата обрац.: 30.12.20).

12. *Судакова, О. Н.* Образ Родины в купеческом стиле / О. Н. Судакова // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: мат. II Междунар. научн. конф., Москва 20 апреля, 2018 г. М.: МХПИ, 2018. – С. 367–371.

13. *Шугуров, П. Е.* Социокультурная динамика городского искусства в России на примере г. Владивосток: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / П. Е. Шугуров. Владивосток, 2019. – 24 с. URL: <http://ihaefe.org/files/dissertations/shugurov/shugurov-avtoreferat.pdf> (дата обращения: 19.12.2020).

Принципы сохранения монументальной скульптуры от века XIX к веку XXI

В архитектуре петербургских построек XVIII–XIX вв. важную роль играет скульптурно-декоративная пластика фасадов. Используемые при создании монументальной скульптуры материалы и техника ее исполнения не всегда были рассчитаны на долговечное существование в условиях петербургского климата. Проблемы сохранения монументальной скульптуры возникли еще во 2-й половине XIX в., и необходимость их решения сохраняется в настоящее время.

Ключевые слова: монументальная скульптура, Зимний дворец, Новый Эрмитаж, реставрация, воссоздание, музеефикация, пудостьский известняк, медь, шпиастр, бронза

Tatiana V. Prazdnikova
St. Petersburg, Russia
The State Hermitage Museum

Principles for the conservation of monumental sculpture from the XIX century to the XXI century

During the XVIII-XIX centuries, figurative and decorative sculpture of the facades played an essential part in the architecture of St. Petersburg. Both materials and techniques used in the creation of the monumental sculpture were not always designed to last in the conditions of St. Petersburg's climate. The problem of preserving the monumental sculpture first arose in the second half of the XIX century, and the need to resolve it remains to this day.

Keywords: monumental sculpture, Winter Palace, New Hermitage, restoration, recreation, museification, pudost limestone, copper, spiatrist, bronze

Проблема сохранения и экспонирования монументальной скульптуры XVIII–XIX вв. на открытом воздухе является сложной и многогранной. Скульптурные памятники не вечны, так как любые материалы, используемые при их создании, будь то камень или металл, с течением времени начинают разрушаться. На примере двух знаковых для Санкт-Петербурга построек – зданий Зимнего дворца и Нового Эрмитажа – мы рассмотрим различные принципы, подходы и методы, которые принимались для сохранения монументальной скульптуры с момента ее установки на фасадах до наших дней.

Скульптуры балюстрады Зимнего дворца – 177 монументальных изваяний – почти 260 лет украшают собой величественное барочное здание бывшей

императорской резиденции. Первоначальные каменные скульптуры были высечены из блоков пудостьского известняка по 28 эскизам, выполненным Бартоломео Франческо Растрелли. Одинаковые по композиции и сюжету фигуры и вазы повторялись на балюстраде по несколько раз. Вырубая вручную, по рисункам зодчего каменные изваяния, каждый из мастеров неизменно привносил в них свой индивидуальный почерк, свое видение образа. Именно благодаря этому каменные скульптуры Зимнего дворца на балюстраде создавали ощущение многообразия образов и неповторимости каждой фигуры [6, с. 369].

В 1762 г. скульптуры были установлены на постаменты балюстрады дворца, стены которого по замыслу архитектора были «окрашены песчаной краской с самой тонкой прожелтью, а орнаменты белой известью»¹. Каменные скульптуры тоже были выбелены.

Растреллиевские скульптуры просуществовала на кровле Зимнего дворца немногим более 130 лет. Пожар 1837 г. и суровый петербургский климат год за годом разрушали камень скульптур. Реставрации и побелки фигур не смогли остановить процесс дальнейшей деструкции камня: он продолжал расслаиваться, и нередко фрагменты скульптур падали у стен дворца.

В начале 1890-х гг. Главное Дворцовое Управление пришло к выводу о необходимости замены каменной скульптуры. Рассматриваются различные варианты материалов, которые могут быть использованы для изготовления новых фигур в качестве альтернативы пудостьскому камню, который, по мнению комиссии, использовать «было бы нежелательно, в виду доказанной опытом непрочности»².

Материалом для изготовления копий была выбрана медь, по аналогии с уже стоящими к этому времени медновыколотными скульптурами над колоннадой башни Адмиралтейства, которые заменили собой в 1860 г. обветшавшие каменные фигуры.

В 1892 г. Санкт-Петербургское Дворцовое Управление заключает два договора: один – с профессором скульптуры Императорской Академии художеств Михаилом Петровичем Поповым на изготовление 27 моделей фигур и ваз; второй – с Петербургским купцом Сергеем-Генрихом Гоне, представителем «художественной бронзо-литейной и гальванопластической»³ фабрики А. Моран, на изготовление по этим моделям из вальцованной листовой меди скульптур с последующей установкой их на балюстраде дворца.

При работе над моделями М. П. Попов не копировал растреллиевскую скульптуру. Он сохранял лишь «историческую» высоту фигур и ваз и их приблизительный облик.

Новые фигуры, созданные по моделям М. П. Попова, значительно отличаются от первоначальной растреллиевской скульптуры. Основное различие состоит не столько в применении другого материала и техники исполнения, сколько в ином художественном подходе, свойственном концу XIX в. Влияние

¹ РГИА, Ф. 470, оп. 5, д. 477, л. 147.

² РГИА, Ф. 468, оп. 15, д. 19, л. 7–7 об.

³ РГИА, Ф. 475, оп. 1, д. 275, л. 22.

другой эпохи, другого стиля и других вкусов превратили барочную скульптуру с ее гипертрофированными, сочными формами, в строгие, реалистичные фигуры, полные спокойствия, сдержанности жестов и чистоты линий (ил. 2).



Ил. 1. Скульптура Б. К. Растрелли



Ил. 2. Скульптура М. П. Попова

Произведенная «подмена» подлинной скульптуры на своего рода «новодел», с одной стороны, совершенно недопустима и является по сути достаточно варварским методом в отношении памятника, тем более что при этой замене была практически полностью уничтожена историческая, каменная скульптура. С другой стороны, такая замена позволила сохранить для будущих поколений общее восприятие архитектурной композиции Зимнего дворца.

В 1894 г., к началу правления императора Николая II, Зимний дворец увенчали новые, медные скульптуры. Цельность восприятия всего декора достигалась за счет окраски медновыколотых скульптур «масляною песочного цвета краскою за два раза»⁴, как ордерная система и декоративные элементы фасадов. Единство цвета всего декора нивелировало диссонанс между барочной пластикой фасадов и новой скульптурой, скрывая стилевые различия.

В первые годы советской власти никто не занимался реставрацией и окраской фасадов и декора Зимнего дворца. Красочное покрытие скульптур постепенно смывалось, обнажая медную поверхность. В 1927 г. при 1-й после-революционной окраске дворца скульптуру, как и весь лепной декор, окрасили масляной краской цвета темной, почти черной патинированной бронзы.

Эта окраска полностью не только исказила облик самих фигур, но и разрушила объемно-пространственную структуру здания, лишив вертикальные

⁴ РГИА, Ф. 475, оп. 1, д. 275, л. 273.

членения ордерной композиции, венчающих элементов, которыми, по замыслу Б. Ф. Растрелли, должны были быть скульптуры.

Во 2-й половине XX в. началась планомерная реставрация скульптур на балюстраде Зимнего дворца. Решался вопрос и о защите медной поверхности фигур от атмосферных влияний. На момент проведения работ считалось, что лучшей защитой медных поверхностей служит слой естественной патины.

После расчистки на скульптурах открылась чистая, частично окислившаяся медная поверхность черного цвета. На открытом воздухе процесс образования патины происходит неравномерно: на выступающих поверхностях значительно скорее появлялись более интенсивный светло-зеленый оттенок, в углублениях – долго сохранялся темный. Это, несомненно, придает скульптуре, вознесенной на 25-метровую высоту своеобразную живописность.

Современные исследователи соглашались с применением подобного метода, но только в том случае, если скульптура из медных сплавов хранится не в условиях большого промышленного города и, если это скульптура не из тонкого медновыколотного листа.

В начале XXI в. медные оболочки скульптур требовали проведения очередной реставрации. И опять встал вопрос о защите меди от воздействия окружающей среды. Параллельно с этим решалась и проблема восстановления растреллиевских принципов объединения ритмообразующих элементов декора за счет единого цвета.

За один реставрационный сезон, по опыту предыдущих лет, успевают пройти реставрацию не более 12–15 скульптур. Таким образом, реставрация всех 177 фигур растягивается приблизительно на 10–11 лет. Именно поэтому на 1-м этапе работ для защиты медных оболочек скульптур и одновременно их визуального объединения с остальным декором фасадов было принято решение об окраске фигур в светлый серо-зеленый оттенок. Такой цвет был выбран с целью объединения отреставрированной скульптуры с теми, чьи медные оболочки были еще покрыты слоем естественной патины.

В 2014 г. была завершена реставрация всех 177 скульптур, объединенных единым светлым тоном окраски.

В процессе реставрационных работ была сделана пробная окраска одной из скульптур балюстрады в белый цвет. Экспериментальная окраска показала, как за счет единого колористического решения всех декоративных деталей возможно восстановление вертикального членения фасадов, объединения скульптуры с четко прочерчивающими фасад линиями колонн и возвращение зданию завершающего элемента сложной барочной композиции.

На сегодняшний день нет возможности изменить цветовую гамму Зимнего дворца и вернуть ему «растреллиевский» цвет, так как это повлечет за собой пересмотр окраски ансамбля Дворцовой площади в целом. Но есть возможность сделать это в замкнутом пространстве Большого двора Зимнего дворца путем восстановления системы растреллиевской окраски. Восстановление первоначального колористического решения фасадов Большого двора Зимнего дворца в редакции конца XVIII – первой трети XIX в., даст возможность воссоздать исторические принципы цветового решения фасадов дворца

и максимально приблизиться к объемно-пространственной композиции, созданной Б. Ф. Растрелли, завершающим элементом которой служила монументальная скульптура [4, с. 275].

Другие принципы сохранения монументальной скульптуры были применены к фигурам, расположенным на фасадах здания Нового Эрмитажа. Здание Императорского музея построено в 1839–1852 гг. по проекту баварского архитектора Лео фон Кленце и стало первым в России зданием, созданным специально для размещения художественных коллекций. На его фасады, помимо разнообразного лепного декора, были установлены 28 скульптур, изображающих великих мастеров искусства античности и Возрождения [1, с. 85].

Материалом для исполнения скульптур был выбран цинк, или, как его принято было называть в XIX в., «шпиатр», использовавшийся в качестве более дешевого заменителя бронзы. Лео фон Кленце настаивал именно на этом материале, «потому что цвет этого металла больше всего подходит к цвету камня и гранита, употребляемого на фасаде...».⁵ Однако Строительная комиссия, возглавляемая Василием Петровичем Стасовым и Николаем Ефимовичем Ефимовым, всячески возражала против применения шпиатра: «Цинк, сколько по опытам известно, в здешнем климате для наружных украшений не удобен, ибо он подвергается не только перемене цвета и ржавчине, но и самому повреждению и поэтому требует частых починок и окраски. <...> Вследствие чего мы предлагаем: все назначенные для наружного фасада Музеума фигуры ... сделать вместо цинка, из выбивной меди...».⁶

К 1848 г., когда все модели скульптур были подготовлены к переводу в металл, оказалось, что средства, отведенные на строительство здания сильно перерасходованы. Отливка скульптур из цинка была значительно дешевле, чем выколотка их из меди, и вопрос о материале для изготовления скульптур был решен в пользу цинка. В 1850 г. все шпиатровые скульптуры были установлены в нишах и на гранитных консолях фасадов Нового Эрмитажа [3, с. 6].

Скульптуры, как и все декоративные элементы фасадов, первоначально были затонированы в серо-голубоватый цвет, который не только позволил скрыть многочисленные швы пайки, но и стать защитным покрытием поверхности металла. В таком виде скульптуры просуществовала до 1-й трети XX в.

В начале 1930-х гг. стало очевидно, что шпиатровая скульптура нуждается в проведении постоянных реставраций. В это время были зафиксированы не только сквозные трещины в металле, но и падения самих фигур [2, с. 127].

Изучение материала скульптур и технологии их изготовления, проводившиеся во 2-й половине XX в., подтвердили опасения архитекторов Строительной комиссии, возражавших против применения шпиатра для изготовления скульптур. В результате проведенных исследований был выделен целый комплекс задач, которые предстояло решить при реставрации шпиатровой скульп-

⁵ РГИА, Ф. 468, оп. 35, л. 11–14. Письмо Лео Фон Кленце от 24 сентября 1840 г.

⁶ РГИА, Ф. 468, оп. 35, д. 240, л. 21–24.

птуры. Но самое главное заключалось в том, что пока скульптура будет находиться на открытом воздухе, дальнейший процесс деструкции металла остановить невозможно. Из сложившейся ситуации был только один выход – замена подлинной скульптуры на фасадах Нового Эрмитажа копиями.

Первый опыт изготовления копии был успешно реализован в отношении скульптуры «Рубенс», которая в 1950 г. сорвалась с крепления и, упав с высоты 2-го этажа, разбилась на мельчайшие фрагменты. В процессе исследования фрагментов скульптуры стало понятно, что отреставрировать ее невозможно, так как множество мелких осколков шпиабра не поддавались атрибуции. Кроме того, в середине XX в. не было специалистов, которые имели бы опыт реставрации монументальной цинковой скульптуры. В 2000 г. было принято решение об установке на фасаде Нового Эрмитажа копии скульптуры «Рубенс» [5, с. 228–290].

В основу исполнения малой пластилиновой модели легла имеющаяся иконография и 58 разрозненных фрагментов разбитой подлинной скульптуры. Дальше встал вопрос, в какой технике и в каком материале выполнять скульптуру в натуральную величину. После проведенных натуральных испытаний различных материалов для копирования была выбрана бронза. В отличие от выколотной меди и гальванопластики, модель, отлитая из бронзы, обладала большей прочностью и коррозионной стойкостью, имела плотную и равномерную структуру, позволяла выполнить скульптуру из значительно меньшего количества фрагментов, а следовательно, уменьшить и количество шовных соединений, материал, полученный в результате литья, поддавался чеканке, шлифовке и полировке. Тонкостенное литье позволяло снизить вес каждой фигуры в среднем на 200–250 кг. Это решало еще одну конструктивную задачу, особенно для скульптур, расположенных на уровне 2-го и 3-го этажей здания – снижение нагрузки на гранитные консоли, заведенные в кирпичную кладку стен. И самое главное – скульптура, отлитая в бронзе, не требовала внутреннего каркаса. Кроме того, с точки зрения реставрационной этики, выбор метода литья позволял полностью повторить авторскую технику, лишь изменив материал на более прочный и долговечный.

Таким образом, для максимального сохранения авторского замысла при изготовлении копии скульптуры Рубенса было принято решение об изготовлении ее в традиционной авторской технике и технологии – литью по выплавляемым моделям, с заменой исторического литейного материала шпиабра на бронзу. Так на фасадах Нового Эрмитажа в 2003 г. появилась первая бронзовая копия.

Этот положительный опыт послужил тому, что в 2003 г., на Реставрационном Совете Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры и Государственного Эрмитажа, была принята «Программа замены шпиабровой скульптуры на фасадах Нового Эрмитажа бронзовыми копиями». Применение именно такого метода копирования дало возможность передать бронзовым копиям все нюансы авторской поверхности, включая дефекты литья и швы от сварки фрагментов, из которых

были смонтированы шпиатровые фигуры, и максимально повторить образ подлинных скульптур, созданных по рисункам Лео фон Кленце и выполненных лучшими петербургскими скульпторами XIX в.

Таким образом, в отличие от скульптур Зимнего дворца, где цельность восприятия архитектурной композиции и первоначальный авторский замысел были достигнуты за счет изменения тонального оттенка фигур, принцип подхода к сохранению монументальных скульптур фасадов Нового Эрмитажа позволил полностью воссоздать первоначальный облик Императорского музея на момент его создания. 28 подлинных скульптур, простоявшие 165 лет на фасадах Нового Эрмитажа, были максимально сохранены в том виде, в котором они дошли до нашего времени (за исключением проведенных мероприятий по устранению конструктивных дефектов в виде разошедшихся швов пайки, разрывов и трещин шпиатровых оболочек). Они размещены в Фондохранилище Государственного Эрмитажа, что не только позволяет обеспечить их сохранность, но и экспонировать в музейном пространстве.

Еще одним принципом сохранения монументальной скульптуры можно считать воссоздание разбившейся шпиатровой скульптуры «Рубенс». Сотрудниками Отдела истории и реставрации памятников архитектуры Государственного Эрмитажа было выполнено эскизное предложение по музеефикации сохранившихся фрагментов скульптуры, и на его основании разработан проект специального экспозиционного каркаса из жесткой металлической проволоки, воспроизводящий объемные очертания утраченных фрагментов. Сохранившиеся шпиатровые фрагменты были вмонтированы в «сетчатый» каркас, а утраты – остались «полупрозрачными» [5, с. 295–296]. Через 66 лет после падения выполненная таким образом музеефикация позволила реконструировать утраченные детали и дать «вторую жизнь» сохранившимся подлинным фрагментам скульптуры «Рубенс» (Ил. 3).



Ил. 3. Воссоздание разбившейся шпиатровой скульптуры «Рубенс»

Таким образом, начиная с конца XIX в., в подходах к сохранению монументальной скульптуры на примере фигур Зимнего дворца и Нового Эрмитажа можно выделить три различные тенденции. Первая – это подмена одних скульптур другими, без копирования первоначальных, но с сохранением принципа их роли в ритмообразующих декоративных элементах здания за счет единой тональной окраски. Вторая – полная замена скульптур на копии, выполненная методом точного копирования, с музеефикацией подлинных скульптур. И третья – реконструкция разрозненных фрагментов с имитацией утраченных деталей в завуалированной форме.

Литература

1. *Гервиц, М. В.* Лео фон Кленце и Новый Эрмитаж в контексте европейского музейного строительства / М. В. Гервиц. СПб.: АРС, 2003. – 160 с.
2. *Крестовский, И. В.* Монументально-декоративная скульптура: техника, технология, реставрация / И. В. Крестовский. Л.-М.: Искусство, 1949. – С. 126–134.
3. *Лебель, М. Н.* Шпиатровая скульптура XIX века: исследование, реставрация и реконструкция статуй на фасадах Нового Эрмитажа / М. Н. Лебель // Реликвия. – 2007. – № 16. – С. 5–14.
4. *Лукин, В. П.* Колористическое решение фасадов Большого двора Зимнего дворца: история и перспективы воссоздания / В. П. Лукин, Т. В. Праздникова // Новгород и новгородская земля: искусство и реставрация. Вып. 7: мат. VII научн.-практ. конф. – В. Новгород, 2017. – С. 266–276.
5. *Люлина, Р. Д.* Здание Нового Эрмитажа: историческая справка / Р. Д. Люлина // Архив ОИРПА ГЭ. – 1963–1964 гг.
6. *Праздникова, Т. В.* Шпиатровая скульптура фасадов Нового Эрмитажа: проблемы сохранения и экспонирования / Т. В. Праздникова // Новгород и новгородская земля: искусство и реставрация. Вып. 7: мат. VII научн.-практ. конф. – В. Новгород, 2017. – С. 284–296.
7. *Праздникова, Т. В.* От камня к металлу: скульптуры балюстрады Зимнего дворца в конце XIX века / Т. В. Праздникова // 250 Историй про Эрмитаж: «Собрание пестрых глав»: в 5 кн. Кн. 5. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2019. – С. 369–377.

УДК 73.03:378.225(470.23-25)

Э. Б. Тибилова

Санкт-Петербург, Россия,

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

**Основные тенденции развития монументальной скульптуры
Петербурга 2010-х годов в творчестве молодых выпускников
Института имени И. Е. Репина**

Статья посвящена изучению основных тенденций развития монументальной скульптуры Петербурга 2010-х гг. в творчестве выпускников Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. В статье приводятся примеры наиболее значительных памятников, установленных на территории Санкт-Петербурга и других городов России за последнее десятилетие, и анализируется характер их пластического решения и взаимосвязи с окружающим пространством. На примере произведений Я. Баркова, Н. Востриковой и М. Макушкина раскрывается проблема соотношения новаторства и традиции в творчестве молодых скульпторов, продолжающих традиции академической художественной школы.

Ключевые слова: скульптор, монументальная скульптура, статуя, памятник, традиция

Elvira B. Tibilova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

**Basic tendencies of development of Saint Petersburg monumental sculpture
in the 2010's in the works by the young graduates
of the Saint Petersburg Institute named after Ilya Repin**

The article is devoted to the investigation of the main tendencies in the evolution of monumental sculpture of Saint Petersburg in the 2010's in the works by the graduates of Saint Petersburg Academy of arts named after I.E. Repin. There are regarded the examples of the most significant monuments that were put up on the territory of Saint Petersburg and the other cities of Russia during the last decade, and analyzed the specific features of their plastic decision and their interrelation with surrounding space. On examples of concrete works by J. Barkov, N. Vostrikova and M. Makushkin there are revealed the problems of correlation of the tradition and innovation in the art of young sculptors who continues the traditions of academic art school.

Keywords: sculptor, monumental sculpture, statue, monument, tradition

Проблема развития монументальной скульптуры в творчестве молодых скульпторов – выпускников Санкт-Петербургского института живописи,

скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина – представляется весьма актуальной и важной. Это обусловлено общим состоянием монументального искусства в наше время, где глубокое осмысление традиций реалистической школы должно служить не механическому воспроизведению готовых решений, а творческому развитию достижений далекого и недавнего прошлого отечественного искусства. Речь идет о скульпторах, начавших самостоятельный путь в искусстве в конце 2000-х гг. и создавших первые свои значительные работы в следующее десятилетие (на данный момент возраст авторов, чьи работы рассматриваются в статье, – от 30 до 42 лет).

Важно подчеркнуть, что появление ряда произведений, выполненных выпускниками ИЖСА им. И. Е. Репина и стажерами Творческой мастерской Российской Академии художеств под руководством академика Г. Д. Ястребенецкого, в последние годы вызвало достаточно широкий общественный резонанс. Достаточно назвать памятники Даниилу Гранину и Виктору Цюю, установленные в 2019 и 2020 гг. и украсившие новые районы Санкт-Петербурга. Обращение к наиболее значительным произведениям, появившимся в Санкт-Петербурге и других городах России за истекшее десятилетие, позволит также на конкретных примерах обозначить те противоречия, с которыми сталкивается сейчас развитие российской пластики. Анализ отдельных работ в представленной статье нацелен, в том числе, на поиск возможных путей выхода из кризиса, обусловленного, как справедливо отмечают многие специалисты, объективными социальными и общекультурными процессами.

До сих пор одной из важнейших для монументального искусства остается тема Великой Отечественной войны. В мемориале «Подвигу метростроевцев в годы войны 1941–1945 гг.» (2015, скульптор – Ярослав Барков), доминирующая роль принадлежит скульптурному изображению метростроевца с маленькой девочкой на руках. Примечательно, что оно не имеет ярко выраженного героического звучания. В какой-то мере автор обыгрывает здесь иконографию знаменитого мемориала в берлинском Трептов-парке. Однако близкий сюжет побудил автора отказаться от целостного объема, выступающего доминантой в пространстве воинского кладбища. Выбран мотив едва намеченного движения ополченца навстречу зрителю, что усиливает трогательное ощущение теплоты духовного общения самых близких людей и подчеркивает гуманистический посыл памятника – подлинный героизм здесь не требует внешней аффектации и пафосного решения.

Другой успешной работой Я. Баркова следует признать памятник Даниилу Гранину, открытый в Санкт-Петербурге в ноябре 2019 г. Типологически он продолжает линию произведений, созданных начиная с середины XIX в. Сидящая фигура, для которой необходимым антуражем выступает пейзажный фон или участок городского пространства, обрамленный зданиями или архитектурными элементами, хорошо знакома нам благодаря памятникам Ломоносову у здания Университета, Ивану Крылову, композиторам Глинке и Римскому-Корсакову. В какой-то степени они сформировали стереотип монумента, где органично сочетаются камерное начало и необходимый масштаб образной задачи.

Внесение в композицию не торжественно-возвеличивающего начала, а ситуации размышления или погруженности в работу позволяет усилить роль жанрового начала. Это приближает героя к зрителю, в том числе, в буквальном смысле слова. Так, для памятника Гранину, установленного в недавно появившемся микрорайоне на окраине мегаполиса, выбран низкий постамент, позволяющий образу писателя органично интегрироваться в среде новостроек.

Однако порой в монументальных работах выпускников Академии художеств попытка авторов облечь свой замысел в форму метафоры или символа приводит к достаточно спорным решениям. В качестве примера можно назвать еще одну работу Я. Баркова – памятник жертвам политических репрессий, установленный в Новоуральске. В связи с открытием памятника отмечалось, что устремляющиеся в небо журавли стали (среди прочего) символом стремления к свободе. Однако образ журавлей благодаря бессмертным гамзатовским строкам уже прочно связан в коллективной памяти с Великой Отечественной войной и ее жертвами. Более того, практически идентичное иконографическое и пластическое решение – взлетающие журавли, движения которых как бы подхватывают друг друга – использовано в Ржевском мемориале советскому солдату (2018–2020, скульптор А. Коробцов, архитектор К. Фомин), где обращение к данному мотиву полностью оправдано историческим и этическим контекстом появления мемориала. К этому времени уже появился ряд произведений, осмысливших бессмертный поэтический образ, созданный Расулом Гамзатовым (к примеру, в Невском мемориале «Журавли», открытом в 1980 г. в Ленинграде на воинском кладбище), где образ летящих журавлей уже фактически утвердил себя как форму действенного воплощения мотива Памяти, скорби о павших воинах. Как представляется, в монументах, подобных новоуральскому памятнику, было бы уместнее использовать то, что И. Светлов определил как «символическое истолкование архитектурных форм» [3, с. 144], с возможным включением фигуративных скульптурных элементов, тем более, что такое удачное истолкование уже было найдено М. Третьяковой – еще одним молодым выпускником института им. И. Е. Репина – в памятнике малолетним узникам фашистских концлагерей, установленном в Красном Селе в 2009 г.

Еще одно спорное решение, связанное уже с формой пластического воплощения авторской концепции, мы наблюдаем в памятнике Фазу Алиевой, выполненном Я. Барковым в соавторстве со скульптором О. Зубковой, работавшей над портретом поэтессы. С точки зрения пропорций памятник воспринимается излишне приземистым, а целостная трактовка объема, призванная воплотить величие духа и достоинство женщины, представляющей культуру мусульманского Востока, оборачивается преувеличенной статичностью. Последняя оборачивается компромиссностью образной концепции в целом, когда замкнутость пластического объема и отсутствие выраженного движения как бы сами по себе призваны раскрыть в личности человека, которому установлен памятник, совокупность характерных примет мусульманского искусства и творчества его деятелей.

Общий характер развития монументальной пластики у Я. Баркова показывает, что выбор в пользу апробированных временем решений может давать

разный результат. Как уже упоминалось выше, в памятнике Гранину и в мемориале на Невской Дубровке прочная связь с традициями ленинградской и всей советской реалистической скульптуры дала возможность наполнить в целом хорошо знакомые композиционные схемы душевным содержанием, тонкими эмоциональными, психологическими нюансами. Однако наименее интересные результаты встречаются в тех случаях, когда Я. Барков прибегает к натуралистической трактовке формы в той разновидности современной скульптуры, которую Е. Ю. Лекус характеризует следующим образом: «Являясь, по своей сути, декоративной скульптурой, эти образцы активно завоевывают «свое место под солнцем» в наиболее общественно значимых местах мегаполисов и городов поменьше, тем самым формально претендуя на статус монументальных произведений. <...> Парадокс в данном случае заключается в том, что идейно-содержательная основа (а точнее, ее онтологическое отсутствие), вне-историчный характер и публичные места установки данных образцов противоречат их претензии на монументальность, которая является одним из наиболее эффективных и, в лучшем смысле этого слова, эффективных способов конструирования настоящего через связь прошлого и будущего» [3, с.220]. Иначе говоря, здесь наблюдается рассогласованность «заявки на монументальность» и окончательным результатом творческой работы, притом, что, исходя из наблюдения Е. Ю. Лекус, понятие монументальности сопряжено не только с категорией формы, но и с общественным контекстом создания именно таких декоративных композиций. В задачу автора статьи не входит подробная характеристика данной проблемы, которая сейчас активно исследуется специалистами-искусствоведами, культурологами и философами. Применительно к ситуации, охарактеризованной Е. Ю. Лекус, заметим: сам факт установки памятника в месте, подразумевающим наличие «нужного» произведения как своеобразной эмблемы некоего общественного пространства или целого города, во многом снимает проблему выраженности авторского начала.

В этом отношении более успешным представляется опыт творчества М. Макушкина, связанный с работой над памятниками Виктору Цою и маршалу Константину Рокоссовскому. О первом памятнике, открытом в Санкт-Петербурге в день 30-летия трагической гибели рок-музыканта, можно говорить как об удачном совмещении типического и индивидуального начала в созданном художником образе. Здесь необходимо принять во внимание тот факт, что в представлении многих поклонников творчества Цоя уже сформировалось определенное восприятие его песен и имиджа. Характер героя раскрывается пластически – жестом сомкнутых рук и горизонталью электрогитары как неотъемлемого атрибута образа рок-музыканта и признака его избранности (некий современный аналог «священной лиры», требующей от поэта полного отречения от суеты и забот повседневной жизни). Но такое символическое значение не задано здесь изначально, за счет явных или скрытых шифров и кодов. Оно прорастает из реалий жизни поэта, его судьбы. Даже типовой советский многоэтажный дом, на фоне которого установлен памятник, побуждает вспомнить раннее творчество Цоя – певца окраин большого города, где даже в скуке

и однообразии будней открывалась особая поэтика восприятия мира, которая позже приведет к сложным и емким философским обобщениям.

При этом М. Макушкину подвластна и форма конного монумента, обобщающая и синтезирующая богатый опыт зарубежного и российского искусства. Обширная иконография образа всадника – воина, полководца, государственного деятеля – формируется в античную эпоху, достигает расцвета в период Возрождения и находит успешное продолжение на российской почве. Принимая во внимание опыт создания подобных монументов, включая новые произведения (памятник Александру Невскому, открытый в Санкт-Петербурге в 2002 г.), Макушкин предлагает вполне оригинальное решение, где в изображении фигуры советского полководца сочетаются монументальность памятника Петру I работы Растрелли и особая динамика пластического решения, заключенная в клодтовском монументе Николаю I. Но при всей внешней простоте композиционного строя работа М. Макушкина не производит впечатления вторичности. Талант анималиста позволил автору достичь ощущения спокойного, но при этом целеустремленного движения, в котором словно оживает идея непреложности хода истории и закономерности Победы.

Иную грань образа человека, прошедшего войну и внесший особый вклад в Победу, находит Н. Вострикова (в соавторстве с известным петербургским скульптором П. Шевченко). Памятник Михаилу Дудину на Большой Посадской улице стал итогом длительной работы автора над образом замечательного ленинградского поэта, начало которой было положено в дипломной работе, выполненной в мастерской А. Чаркина в 2007 г. Н. Вострикова отходит от псевдогероической риторики, увы, часто встречавшейся в советской портретной пластике и в памятниках героям Великой Отечественной войны. Пожалуй, идея памятника – неизбежное противоречие между свободным вдохновением (как главным условием полноценного поэтического творчества) и непреложными суровыми реалиями войны. Скульптору важно было найти некую равнодействующую между утверждением неповторимой индивидуальности поэта и гражданственным содержанием его творчества, в особенности связанного с драмой, пережитой отдельным человеком и целой страной в военные годы. Элемент романтического начала в трактовке личности Дудина не исключает трагического начала. Герой словно делает шаг навстречу не зрителю, и даже не противнику, а тому неведомому, что скрывает в себе само содержание войны, способной в одночасье оборвать жизнь, но в то же время открывающей необозримое пространство для обретения славы – идет ли речь о ратном труде или о поэтическом творчестве. При этом для Дудина, как и для многих других поэтов-фронтовиков, эти понятия оказались нерасторжимо связанными, порой в напряженном и противоречивом единстве. И найденный автором образ, где есть чувство могучего волевого порыва и, в то же время, сложность, изменчивость духовного мира героя, не предполагает единственно верной трактовки. И здесь нет необходимости в каких-либо поясняющих атрибутах и деталях. Эмоциональная лепка фигуры, выраженность движения, намеченного и словно остановленного у незримой преграды или у «края судьбы», помогает создать правдивый и одновременно многозначный образ поэта – участника войны,

жизненный и творческий путь которого был отмечен цельностью, но не свободен от противоречий.

Подводя итог рассмотрению памятников, выполненных в 2010-е гг. молодыми выпускниками института им. И. Е. Репина, можно сделать следующие выводы. Как правило, «краеугольным камнем» здесь выступает традиция, синтезировавшая опыт академизма и реализма дореволюционного времени с определенными пластическими новациями, которыми она обогащалась в течение XX в. Процесс освоения импрессионизма со свободной лепкой формы, раскрывающей необходимые автору эмоциональные грани и нюансы образа, позволяет найти выразительный действенный образ, не прибегая к переусложненности общего композиционного решения памятника. Как правило, молодые скульпторы – авторы рассмотренных произведений – прибегают к традиционной форме монумента (статуя-постамент), лишь изредка вводя приемы, позволяющие говорить о попытке поиска иносказательного образа в более обобщенном пластическом решении. Однако именно здесь, как ни парадоксально, автор оказывается скованным уже сложившимися стереотипами прочтения определенного образа (это особенно заметно в памятнике жертвам политических репрессий, установленном в Новоуральске). Напротив, в том случае, когда автор, не пытаясь создать внешне многоплановый образ, следует той линии, которая уже дала веские результаты в монументальной скульптуре, он может найти решение, отмеченное внутренней гармонией или драматизмом содержания, позволяющего показать личность поэта, писателя или музыканта в координатах эпохи. Здесь даже едва заметное движение или точно найденный композиционный ход могут раскрыть замысел автора гораздо убедительнее, чем развернутые и внешне многозначные решения. Порой здесь, как в памятнике Виктору Цюю, даже прозаическое архитектурно-ландшафтное окружение оказывается созвучным тому, что можно определить как пространство творчества героя. А памятники Дудину и Гранину, равно как и монумент метростроевцам на Невской Дубровке, органично продолжили линию развития советской монументальной скульптуры 1970–80-х гг., которую Н. Воронов определил следующим образом: «Не кульминация, а «продолжающееся движение» стало знаменем времени» [1, с. 16]. Иначе говоря, автору достаточно показать едва намеченное или длящееся движение, в котором многое построено на нюансах, доступных для самостоятельного истолкования со стороны зрителя. Напротив, в том случае, когда это движение отсутствует и заменяется статичным, замкнутым в самом себе, пластический объем, скульптурный образ лишаются необходимой эмоциональной глубины и силы воздействия (что подтверждают памятник Ф. Алиевой и другие произведения Я. Баркова, представляющие жанр декоративной скульптуры). Объем статьи позволяет лишь пунктиром наметить обретения и утраты, сопровождающие поиски молодых авторов в такой сложной и ответственной сфере, как монументальная скульптура. Однако успешные решения, которых, несмотря на все издержки, добиваются эти скульпторы, позволяют надеяться на сохранение высокой культуры пластической формы, присущей ленинградской-петербургской академической школе.

Литература

1. *Воронов, Н.* Монумент в городе / Н. Воронов // Скульптура в городе: сб. ст. / сост. Е. Романенко. М.: Сов. художник, 1990. – С. 6–22.

2. *Лекус, Е. Ю.* Монументальность versus постмонументальность: отечественная скульптура XX – начала XXI века / Е. Ю. Лекус // Связь времен: Отечественная практика пространственных искусств на рубежах истории: XX век. СПб.: Алетейя, 2015. – С. 184–260.

3. *Светлов, И. Е.* О советской скульптуре 1960–1980: очерки / И. Е. Светлов. М.: Сов. художник, 1984. – 248 с.

УДК 730(497.2) Dalchev

А. А. Соловьёва

Москва, Россия

Ассоциация искусствоведов

Традиции и новации болгарского скульптора Любомира Далчева

В статье изложены результаты исследования творчества заслуженного художника Болгарии, скульптора Любомира Далчева. Получив «классическое» образование в Софии, Риме и Париже, он стал одним из самых почитаемых художников у себя на родине в 1930–1950-е гг. Автор многих памятников, в том числе посвященных Второй мировой войне. Но с 1960-х гг. в его творчестве начинается совершенно особый, новаторский путь, оказавший большое влияние на монументальное искусство Болгарии. Две скульптуры этого времени находятся в Москве.

Ключевые слова: болгарская скульптура, искусство пластики, военная тематика, городская скульптура, памятник героям войны

Anastasia A. Soloveva

Moscow, Russia

The Association of Art Critics

Traditions and innovations of the Bulgarian sculptor Lyubomir Dalchev

The article presents the results of a study of the work of the honored artist of Bulgaria, sculptor Lyubomir Dalchev. Having received a "classical" education in Sofia, Rome and Paris, he became one of the most respected artists in his homeland in the 1930s and 1950s. The author of many monuments, including those devoted to the Second World War. But since the 1960s. in his work a very special, innovative path begins, had a great influence on the monumental art of Bulgaria. Two sculptures of this time are in Moscow.

Keywords: Bulgarian sculpture, the art of plastics, military themes, urban sculpture, a monument to the Second World War

В 1968 г. в первый и единственный раз в Москве прошла выставка профессора монументальной скульптуры, выдающегося болгарского скульптора Любомира Далчева. На ней было представлено 19 скульптур: «Раненый командир» (олово), «Сопrotивление» (кованое железо), «Девочка» (дерево), «Кирилл и Мефодий» (камень и серебро), «Сидящая фигура» (бронза), «Чистильщица» (бронза), «9 сентября 1944 года» (бронза), «Отец» (дерево), «Батяка забавляется» (бронза), «Работницы» (шамот), «Скорбь» (камень), «Протест» (камень), «Сборщица урожая» (бронза), «Девочка» (бронза), «Агрессор» (бронза), «Соревнование» (бронза), «Прачка» (бронза), «Дон-Кихот» (бронза), «Мать выносит с поля убитого сына» («Пьета») (гипс) [4].

Все они были созданы в 1960-х гг. и относятся к тому периоду, который сейчас исследователи творчества Далчева называют новаторским, и даже мятежным.

Любомир Далчев родился в 1902 г. в Салониках, тогда принадлежащих Османской империи. Затем семья эмигрировала в Софию, потеряв все свое имущество. Далчев получил художественное образование в Академии художеств в Софии, которую окончил в 1926 г. Продолжил изучать скульптуру в Риме и пластическую анатомию в Париже. После возвращения в Болгарию в 1929 г. и до 1933 г. работал в основном как живописец. Большинство его работ этого периода погибли в результате взрыва в Софии в 1944 г. К 1940 г. он приобрел такую известность, что его пригласили работать во Франкфурт, но он отказался из-за нацистского режима в Германии. В 1935–1944 гг. Далчев преподавал пластическую анатомию в Академии художеств в Софии. Благодаря своему классическому образованию, он стал единственным художником в Болгарии с таким уровнем профессиональных знаний анатомии. В то же время он работал во всех жанрах скульптуры: от малых форм до монументальных и декоративных композиций. Владел обработкой самых разных материалов – камня, керамики, дерева, бронзы, кованными свинцом и алюминием, первым в Болгарии применил для монументальной скульптуры медь.

К этому периоду относится одна из его первых значительных монументальных работ – декоративное оформление здания Судебной палаты в Софии и его интерьеров (1937–1944). Это горельеф из 65 фигур в натуральную величину, олицетворяющих три власти: законодательную, судебную и исполнительную. Отражена вся история правосудия, начиная от первобытного, соломонова, до современного болгарского суда. Далчев удачно сочетал архитектурную пластику, идущую от традиционной болгарской резьбы, и динамику движения фигур, ставшую характерной для его произведений. Все монументальные работы этого времени развивают тему движения: фигуры для двух фонтанов (София, 1941), оформление здания Судебной палаты (Руса, 1939–1940), памятник воинам, павшим за Родину (Тырговиште, 1939), памятник убитым в Балканской войне (Пчеларово, 1942) и др.

С 1955 г. Далчев – профессор монументальной скульптуры. С 1959 г. – заслуженный художник Народной республики Болгарии. Принимал участие в группах по созданию памятников, посвященных Второй мировой войне: памятник павшим антифашистам (Брусен, 1949); памятник советскому воину-освободителю «Алеша» (Пловдив, 1957); памятник советским воинам (София,

1959), памятник погибшим антифашистам (Варна, 1959) и др.

В 1963 г. на художественной выставке Союза болгарских художников Далчев представил скульптуру «Бунт» («Восстание»), которую критика сразу причислила к декадентскому искусству и формализму. Но, вместе с тем, она послужила началом совершенно нового периода творчества Далчева, оказавшего влияние на все монументальное искусство в Болгарии и за ее пределами. Сам художник так писал о скульптуре «Бунт»: «Этой работой я избавился от пластов академизма и сосредоточился на особой связи с болгарской душой, отраженной в нашей тысячелетней культуре» [7, с. 35] (*перевод автора*). Сочетая традиционный язык пластики, национальные особенности, глубокое знание «классического» искусства, он сумел выйти за рамки догматических традиций в искусстве, создав совершенно новый образный стиль. В противовес официальной идеологии Далчев вступил на свой особый творческий путь. В этот период он создал скульптуру «Коперник», (Народная астрономическая обсерватория и планетарий, Варна, 1967), «Орфей и Родопи» (Смолян, 1970), «Памятник погибшим антифашистам» (мемориальный комплекс «Братская могила», Пловдив, 1967–1974), памятник Клименту Охридскому (Национальное Собрание, София, 1979) и др.

Большая часть работ этого периода была показана на выставке Л. Далчева в Москве в 1968 г. В следующем году выставка побывала в Ленинграде, Баку, Риге, Киеве, Одессе. Несколько скульптур были приобретены музеями городов, в которых проходили выставки. В Москве находятся две работы скульптора.

«*Кирилл и Мефодий*»¹ (ил. 1). В 1966 г. Далчев создал проект памятника «Кирилл и Мефодий», предназначенный для Национальной библиотеки в Софии. Две высокие фигуры из камня с поднятыми руками в порывистом движении держат развернутый стилизованный свиток из металла. В руке одной из фигур горящий факел, он освещает начертанные на свитке славянские буквы. Их лица и длинные одежды поданы обобщенно, без индивидуальных черт. Удлиненные и сознательно уплощенные формы придают скульптуре торжественное, возвышенное звучание. Далчев изображает исторических персонажей в момент предельного драматического напряжения.

Фигуры стоят на разной высоте, над их головами сложный рисунок взметнувшихся рук и реющего свитка. Композиционную значимость имеют и пространственные разрывы между скульптурными объемами, так же создающие динамику напряженного движения. В то же время композиция предельно лаконична, в ней нет повествовательности, только яркий символ.

Для достижения динамического и экспрессивного эффекта, Далчев использует свойства двух различных материалов – камня и металла. Сопоставление грубо обработанной фактуры камня, из которого выполнены фигуры в одеждах, и более гладкого блестящего металла (из него сделаны лица, руки, свиток, факел и вставки в одежде) обогащает эстетическую выразительность фигур. Это одна из наиболее значимых работ Л. Далчева. Но комиссия не приняла проект, предпочтя ему нечто более традиционное. После представления на выставках в СССР Далчев подарил эту работу Государственному музею

¹ 118 × 37 × 24,5 см, камень, металл, 1966 г., ГМИИ, инв. № Ск-401.

изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, где она и находится.

«*Раненый командир*»² (ил. 2) – это единственное произведение Л. Далчева в России, находящееся в общедоступном городском пространстве. В 1977 г. скульптура «Раненый командир» в бронзе была подарена Москве и установлена на Сиреневом бульваре в Измайлово возле в том же году открывшегося киноконцертного зала «София» (авторы проекта З. Розенфельд, М. Мошинский, Н. Щербакова). Здание кинотеатра – характерный пример советского модернизма, его архитектура функциональна и грамотна, расположение продуманно, осуществлено ансамблевое звучание с предыдущей застройкой.



Ил. 1. Кирилл и Мефодий. 1969 Ил. 2. Раненый командир. 1977, Москва

На рубеже 1970–1980-х гг., особенно в новых районах, которым наряду с новостройками достались и скульптуры, произошло некое смещение художественных ориентиров. Заполняя пространство улицы, памятник перестал существовать в изоляции, быть только величавым монументом. Теперь его задачей стало сопряжение с архитектурой и окружением, что произошло и вокруг «Софии».

Композиция «Раненый командир» включает в себя три фигуры болгарских партизан: мужчина и женщина несут своего раненого командира. Фигуры представлены чуть больше натуральной величины, но пластическая масса тел зрительно утяжелена. Могучие торсы, массивные, тяжелые руки и ноги вертикальных фигур до предела напряжены, они с усилием удерживают безжизненное тело мужчины. Эта ноша слишком тяжела, не столько своим физическим

² Скульптура выполнена в 4 вариантах: 1-й в терракоте, 1962; 2-й, высотой около 90 см, – в гипсе, 1963; 3-й, для выставки, размером 230 см, – в олове, 1968; 4-й – в бронзе для подарка Москве. Сохранился только московский вариант. Остальные утеряны.

весом, сколько трагической неизбежностью смерти. Очевидно, что командир ранен смертельно.

В состоянии глубочайшего горя женщина, поддерживающая ноги командира. Ее фигура изломана, голова клонится вниз, лицо с застывшей маской скорби. Выразительность и острота чувства достигается контрастом: напряжение тел, держащих командира, и их застывшие лица; противовес устремленных вперед идущих людей и запрокинутая назад голова умирающего с искаженным страданием лицом.

Ракурсы: фронтальный взгляд не позволяет увидеть лицо умирающего человека, только сосредоточенные лица живых; сзади, напротив, мощная фигура с могучей спиной идущего мужчины не в состоянии скрыть предсмертные страдания командира. Его лицо обращено назад, рука тянется к земле, это движение к смерти. Противостояние до конца раскрывается в боковых ракурсах, особенно в обходе слева. Скульптурная группа как бы разламывается пополам: смерть и жизнь, жертва и ее смысл. Некогда сильное, теперь мертвое тело командира с одной стороны, и фигура женщины, почти девочки, которая вынуждена нести эту страшную ношу, едва не сломившую ее – с другой. Ради жизни этой девочки и была принесена жертва.

Ни у одного из персонажей скульптурной группы нет оружия или каких-то иных предметов, одежда их весьма условна, скорее гражданская, чем военная, лица не имеют индивидуальных черт. При всей обобщенности изображенных, каждый из них имеет очень конкретный, сугубо национальный атрибут, который является неотъемлемой частью национального болгарского костюма – царвули. Это кожаная обувь на плоской подошве с верхним швом, из-за которого получается характерный острый кончик обуви. Носили царвули и мужчины и женщины, надевали их на толстый шерстяной носок. Именно этот элемент можно с точностью определить на ногах всех трех фигур скульптуры.

Серьезность темы обусловила строгость пластического решения. Скульптурная форма здесь как бы распирается изнутри, анатомические формы утрированы, огрублены. Поверхность бронзы не обработана, со следами литья, местами порезана. Эти приемы служат раскрытию образа, достижению той экспрессии чувств, которая присуща всем работам Далчева этого периода творчества. Он в совершенстве владеет знаниями человеческой анатомии, но не копирует, а ищет свою нешаблонную структуру и выраженную в форме динамику.

Три фигуры соединены в одно целое с замедленным темпом движения. Они несут в себе сильный эмоциональный заряд. Это образ, олицетворяющий скорбь и жертвенность. И это узнаваемый образ – жертвы Христа в иконографии «Оплакивание», близкой к произведению Микеланджело и его школы – Пьета Палестрины³. Единая композиция из трех фигур, прием контрапоста, сознательное искажение пропорций тела, характер пластического строя неотшлифованной, как бы необработанной поверхности материала, то же ощущение великого горя и жертвенности. Вряд ли здесь можно говорить о религиозном переживании скульптора. Вызывая в нашей памяти Пьету, Далчев выводит

³ Мрамор, 1555 г., Академия изящных искусств, Флоренция, Италия.

сцену войны из конкретного контекста, обобщая и вознося этот образ до общечеловеческого и глубоко трагического. Жертва умирающего командира безгранично велика, но не напрасна.

Эта же тема жертвенности развита в еще одной работе с выставки, она так и называется «Пьета»⁴. Слова Далчева: «... Я выбрал тему столь же старую, сколь и современную – мать и умерший сын – на благо и счастье других. Только мать может так сильно переживать горе и скорбь о потерянном ребенке. Ребенок, выросший на ее руках, от ее работы, ее невзгод, страхов и надежд. Такая потеря действительно страшна. После нее ничего не остается, она все забирает. Я хотел создать «Пьету» рабочего человека, изобразить судьбы тысяч работающих матерей и самоотверженных сыновей. Я создал мать, которая несет на себе убитого сына, ее горе и печаль, но среди всего этого есть проблеск веры в светлое будущее» [2] (*перевод автора*).

Бронзовый вариант «Раненого командира», занявший место возле кинотеатра «София», появился тогда, когда на родине скульптора его травля достигла апогея. Официальное искусство социалистической Болгарии вытеснило Далчева из выставочного пространства, вычеркнуло его имя из каталогов, некоторые его работы были приписаны другим авторам. Работать стало невозможно. В результате в 1979 г. в возрасте 77 лет Далчев был вынужден эмигрировать в США. Там он прожил 33 года, умер в 2002 г., не дожив нескольких месяцев до своего столетия. До самой смерти Далчев продолжал активно работать, в основном как график и живописец, но и как скульптор тоже. XX век для монументального искусства Болгарии можно и в прямом, и в переносном смысле назвать веком Любомира Далчева.

В 2017 г. кинотеатр «София» был куплен в составе еще 38 кинотеатров Москвы и снесен. Тогда же выяснилось, что автор скульптуры «Раненый командир» неизвестен, имя Любомира Далчева не сохранилось в официальном Перечне произведений монументального искусства, утвержденном постановлением правительства Москвы, куда включена сама скульптура [8]. После продолжительной борьбы удалось убедить застройщика в ценности скульптуры, ее демонтировали и увезли на склад. На месте кинотеатра построено новое здание в несколько раз, превышающее прежнее.

Архитектурный колледж (МКИК) в Измайлово совместно с общественным движением «Архнадзор» провел исследование и разработал проект с несколькими новыми вариантами размещения скульптуры на Сиреневом бульваре. В проекте учтены особенности городской среды, ее доступность, загруженность иными объектами, смысловые и эстетические особенности, наполнение новыми образами, а также возможность кругового обзора скульптуры, ее историческая связь с местом. На момент публикации скульптура «Раненый командир» должна быть возвращена на Сиреневый бульвар в Москве.

⁴ «Мать выносит с поля убитого сына» («Пьета»), 185 × 120 × 70 см, бронза, 1967, Азербайджанский национальный музей искусств, Баку; Софийская городская художественная галерея, Болгария.

Литература

1. *Бойков, Б.* Бурята на живота. Разказва народният художник професор Любомир Далчев / Б. Бойков // Народна култура. – 1978. – 21 юли (№ 29).
2. *Далчев, Л.* Октомври в моето творчество / Л. Далчев // Картинна галерия. – 1972. – № 10.
3. *Джурова, А.* Изложбата на софийските художници / А. Джурова // Изкуство. – 1971. – № 2 – С. 6–13.
4. *Заслуженный художник Болгарии Любомир Далчев:* каталог выставки / Союз болг. художников; СХ СССР. М.: Сов. художник, 1969. – 13 с.: ил.
5. *Иванова, В.* Любомир Далчев / В.Иванова // Искусство. – 1979. – № 9. – С. 55–58.
6. *Киров, М.* Достижения и творчески тенденции. (За втората изложба на софийските художници) / М. Киров // Пламък. – 1971. – № 1. – С. 93–95.
7. *Монев, Г.* Непредвидимият Любомир Далчев / Г. Монев. София, 2011.
8. *Приложение к постановлению Правительства Москвы от 15.11.11 г. N 533-ПП.* Перечень произведений монументального и монументально-декоративного искусства, ответственными за содержание которых являются органы исполнительной власти города Москвы или подведомственные им организации.
9. *Сапего, И.* Пластический мир Любомира Далчева / И. Сапего // Искусство. – 1969. – № 5 – С. 39–43.

УДК 73.01/.09(510:470)Anikushin

У Бинсянь

Китай

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

М. Чжан

Китай

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Влияние творчества М. К. Аникушина на развитие академической пластической традиции в Китае и России

Статья посвящена влиянию пластической академической доктрины ленинградского советского скульптора М. К. Аникушина на современную скульптуру Китая и России. М. К. Аникушин – представитель классической, традиционалистской школы – на протяжении 20 лет возглавлял профессиональную творческую мастерскую в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. В творчестве М. К. Аникушина социалистически осознанная концепция мира и человека обогащена эстетикой романтизма. Несмотря на то, что произведения Аникушина не раз становились объектом изучения отечественных и зарубежных исследователей, широкий

круг вопросов, связанных с интеграцией его приемов в современную скульптуру России и Китая до сих пор не получил должного систематического анализа. Настоящая статья – попытка восполнить эту лакуну.

Ключевые слова: советская скульптура, М. К. Аникушин, академическая пластическая традиция, А. Т. Матвеев, Академия Художеств

Wu Bingxian

China

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

M. Zhang

China

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

The influence of M.K. Anikushin's work on the development of the academic sculptural tradition in China and Russia

This article is devoted to the influence of the plastic academic doctrine of the Leningrad Soviet sculptor M.K. Anikushin on contemporary sculpture in China and Russia. M.K. Anikushin – a representative of the classical, traditionalist school for 20 years headed a professional creative workshop at the Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture. I. E. Repin. In the work of M. K. Anikushin, the socialistically conscious concept of the world and man is enriched with the aesthetics of romanticism. Despite the fact that Anikushin's works have repeatedly become the object of study by domestic and foreign researchers, a wide range of issues related to the integration of his techniques into modern sculpture in Russia and China has not yet received a proper systematic analysis. This article is an attempt to fill this gap.

Keywords: Soviet sculpture, M. K. Anikushin, academic plastic tradition, A. T. Matveev, Academy of Arts

Пластическая традиция Академии Художеств в творчестве М. К. Аникушина. Творчество советского скульптора Михаила Константиновича Аникушина – официального «мастера памятников» Ленинграда, плодотворно работавшего в середине XX в. – редкий пример органичного сочетания «классического» и «романтического» подхода к скульптуре, которая, не вписываясь в строгие рамки принятой доктрины соцреализма, все же оставалась в русле основных тенденций официального искусства. В каждой работе мастера, будь то памятник А. С. Пушкину, А. П. Чехову или В. И. Ленину, пульсирует и дышит сама жизнь, в них проявляется ее нерв и характер.

Творческая судьба ленинградского скульптора – от первых несмелых шагов в искусстве и до последних зрелых аккордов – неразрывно связана с историей и традициями Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры, в который молодым юношей Аникушин пришел в 1937 г. после подготовительных классов у В. С. Богатырёва (1935–1936) и Г. А. Шульца в Ленинградской средней художественной школе (1936–1937). Пути искусства

той поры были так же нелегки, как и сама действительность. Необычайно активная художественная жизнь в эти годы сопровождалась процессом нарушения общественных норм и демократических свобод, высокие традиции русского и советского искусства – проявлениями натуралистического подхода, а глубинные исследования жизненных явлений – театральным пафосом «псевдоправдоподобия» (термин армянского художника Н. Никогосяна). Академия в это время переживала также напряженный период: прежняя система образования во многом не соответствовала новым задачам государства, ориентированного на овладение художественной культурой широкими социальными слоями. Среди тех, кто стоял на позициях бережного и внимательного отношения к передовому наследию русской академической школы был А. Т. Матвеев, требовавший сохранения методических основ обучения. Творчество А. Т. Матвеева, смело привнесшее в русскую скульптуру начала XX в. острое ощущение архитектоники скульптурного образа и страстное преклонение перед гармонией природы, служило наглядным свидетельством пластической доктрины мастера, передававшейся по цепи академической традиции из года в год, из поколения к поколению. В ее основе лежал характер природы, по мысли скульптора, сознательное выражавшийся через формы, пропорции, движения, конструкцию и позу. Позже его ученики вспоминали: «Матвеев не только учил ремеслу, он прививал нам вкус, интерес к природе, он не жалел своего драгоценного времени и щедро дарил минуты, украсившие нашу жизнь». В основе его педагогического метода лежала исключительная чуткость к индивидуальным особенностям каждого студента. Борис Каплянский вспоминал: «Он никогда не относился к ученикам как к безличному объекту для начинения его формальными знаниями. В каждом пришедшем он видел живую творческую личность, видел художника и развивал художника» [1, с. 17]. Обучение в мастерского Матвеева строилось на теоретически обоснованной творческой позиции. Ученикам предлагалась стройная система создания скульптурного произведения. Строго обоснованная пластическая доктрина живо и обаятельно излагалась скульптором в трудовых академических буднях. «А стоило ли беспокоить скульптуру по этому поводу?» – мог спросить Матвеев у студента, принесшего эскиз на ничтожный, почти анекдотический сюжет. За разящей иронией этих слов вставало серьезнейшее требование мастера, предъявляемое к композиционному этюду: прежде всего мысль, выраженность мысли в пластическом строе вещи, создание живого образа [1, с. 17]. Острое, всегда образное замечание, меткое, ироничное слово, одинаково касавшееся и кругозора студента, и его работы, служили одному – неустанному поддержанию высокой профессиональной культуры мастерства. Вся внутренняя, рабочая атмосфера мастерской была подчинена этой задаче. «Из всех необходимых качеств в учащих, что я ценю больше всего, это общее развитие – интеллигентность. Только этой степенью развития можно преодолеть ремесленность и подняться до степени творческой...», – был убежден Матвеев [1, с. 18].

После того, как в 1948 г. учебную мастерскую закрыли, художественные принципы А. Т. Матвеева нашли выражение в творчестве его учеников и, глав-

ным образом, М. К. Аникушина. Например, в памятнике А. С. Пушкину прослеживается та же четкость и глубина мысли, точность форм и гармония соотношений, что были свойственны и его учителю. Сам Аникушин говорил: «Наша профессия связана с натурой, ее построением, ее природой, выявлением красоты этой природы» [10, л. 19]. В процессе работы Михаил Константинович, несомненно, опирался на произведения предшественников, в том числе на рассказы современников Пушкина, и на поиски известных художников, которые к тому времени уже утвердили идеальный образ гения ушедшей эпохи. Однако пред нами великий русский писатель предстает в ином воплощении. Его образ динамичен, он, подобно пророку, жжет глаголом сердца людей. Выразительный жест правой руки – красноречивый, напоминающий образ Пушкина на картине И. Е. Репина «Пушкин на лицейском акте» (1911), взгляд, устремленный вдаль, будто меж толпы, распахнутый сюртук, не обремененный большим количеством деталей – все это призвано обогатить и усилить образ поэта-пророка.

В отличие от памятника Пушкину, «Памятник Чехову» (1987) воплощает иную грань художественного дарования скульптора – сдержанную и лаконичную, но сохраняющую внимание к духовному миру портретируемого.

Другой монумент – памятник героическим защитникам Ленинграда, выполненный в рамках социалистического реализма, знаменует зрелость творческого стиля ленинградского мастера. Главная вертикаль мемориала – 48-метровый гранитный обелиск – воплощает собой центральную тему комплекса – торжество Победы народа в Великой Отечественной войне. Непосредственно у основания обелиска расположена скульптурная группа «Победители»: фигуры рабочего и солдата – олицетворение, по замыслу М. К. Аникушина, единства города и фронта. Ломаные линии стен, грани разрыва символического кольца блокады по замыслу автора монумента должны ассоциироваться с хаосом и разрушениями, которые несли осажденному Ленинграду вражеские бомбардировки и артобстрелы [6].

Педагогические установки М. К. Аникушина. Помимо создания собственных произведений, Аникушин преподавал в Академии Художеств, возглавлял персональную творческую мастерскую. Как педагог он всегда радел за личные достижения и успех своих студентов, не смешивая свое творчество и студенческие поиски, и стремления. По стопам Матвеева он учил студентов находить и раскрывать красоту в природе посредством материала, свои наблюдения переводить в небольшие эскизы, чтобы найти основные формальные отношения, пластический ход и решение идеи, а уже после из этих вариантов создавать более крупные произведения. И последнее, самое важное – «не рукой и не глазом, а головой», по выражению Матвеева, осмыслять натуру.

В стилистике его учеников условно можно выделить 2 направления. Одно из них представлено творчеством знаменитого петербургского скульптора В. Э. Горевого. Его первой успешной работой по праву можно считать мемориал «Партизанская слава», открытый в 1975 г. в Лужском районе Ленинградской области (135-й км Киевского шоссе), посвященный боевому сотрудничеству партизан трех областей – Ленинградской, Новгородской и Псковской. Центральной частью комплекса является фигура девушки-партизанки с поднятыми над головой автоматом и знаменем. Пластическая трактовка этой

скульптуры, созданной в период расцвета советского реализма, перекликается с аникушинскими трактовками фигур. Статуе девушки-партизанки присущи сильные движения рук, разворот торса, духовность, внутреннее стремление, возвышенность. Образ перекликается с воплощенным в жизнь памятником «Героическим защитникам Ленинграда»: в одном ключе исполнены складки одежды, лицо. Строй фигуры партизанки, ее решение в пространстве динамично: масса торса движется вперед, при этом верхняя часть тела повернута вбок, голова – почти назад. В этом прослеживается идейная подоплека: женщина как бы зовет идти за собой остальных, поворачивается назад. Но главным критерием в выборе такого воплощения служила динамика формы, «закрученная фигура», движение, порыв – то, что свойственно пластике М.К. Аникушина [3]. Больше влияние пластическая академическая доктрина Аникушина оказала на творчество А. С. Чаркина и В. Н. Свешникова, язык выражения которых сохраняет хаотическую фактуру движения, оставленную в процессе производства, полную живого чувства жизненности [7].

Скульптурный язык Аникушина в Китае. После установления дипломатических отношений между Китаем и Советским Союзом лучшие китайские студенты были направлены для обучения в СССР, в Академию Художеств. Среди первых были: Цянь Шаову и Дун Цзуй, в 1953–1959 и 1957–1963 гг. соответственно обучавшиеся в мастерской Келкина; Цао Чуньшэн и Ситу Чжаогуан в 1959–1966 гг. учившиеся в мастерской Аникушина. Выпускники мастерских профессоров Келкина и М. К. Аникушина вернулись в Китай и начали обучать студентов методами академического преподавания в Центральной академии изящных искусств – лучшей художественной академии Китая. К сожалению, из-за политических разногласий в конце 1960-х гг. советско-китайские отношения прервались и обмены полностью прекратились. Однако иностранные студенты, вернувшиеся после учебы, проявили большие амбиции в Китае. Они редко задумываются о своем личном стиле и изо всех сил стараются преподавать китайским студентам оригинальную версию того, что они узнали. Только по прошествии десятилетий можно ясно увидеть, что каждый студент, вернувшийся в Китай, действительно находится под сильным влиянием наставников. Г-н Цянь Шаоу имеет прочную основу в китаеведении и стремится интегрировать методы преподавания скульптуры, изученные в Советском Союзе, в традиционную китайскую культуру, создавая стиль, который сочетает в себе импрессионистическую лепку и точное моделирование форм. Г-н Дун Цзуй занимается преподаванием и делает все возможное, чтобы передать студентам полученный в Академии Художеств им. Репина опыт. Г-н Ситу Чжаогуан из мастерской Аникушина также сохраняет унаследованный от Аникушина набор приемов построения формы. Г-н Ван Кэцин, несмотря на то что учился в Советском Союзе всего два года и был в то время уже взрослым и зрелым в своих мыслях. Кроме того, очень рано начал интегрировать академическое пластическое видение в китайскую культуру. А г-н Цао Чуньшэн имеет глубокое влияние в китайской скульптурной индустрии и является также крупным государственным деятелем Ки-

тая. Каждый из них без исключения находился под влиянием профессора Аникушина и интегрировал дух китайской традиционной культуры и языка классической, традиционалистской школы в создание скульптур [10].

Последующие поколения иностранных студентов мастерской Аникушина после восстановления китайско-советских отношений. После восстановления советско-китайских отношений в 1988 г. выпускниками третьего поколения китайских студентов Академии художеств им. Репина стали Чжоу Симинь, Чжан Вэй и Чэнь Кэ.

В 2001 г. был открыт набор выдающихся талантов для дальнейшего обучения, финансируемого государством. Благодаря влиянию старших поколений каждый год большое количество китайских студентов приезжает в Санкт-Петербург, чтобы проследить художественные вехи, созданные Аникушиным. После возвращения в Китай теперь уже третье поколение скульпторов передает приобретенный в России художественный опыт юным студентам в колледжах и университетах страны.

Таким образом, ученики М. К. Аникушина восприняли принципы построения скульптуры мастера и успешно применяют их в своем творчестве, но интерпретируя и осмысляя по-своему. Работая с формой, последователи пластического метода Аникушина стремятся выстраивать свои работы, опираясь не только на содержание и натуру, но и – на внутренний авторский художественный образ. Недаром М. К. Аникушин любил повторять: «Скульптура – это не рассказ, а показ» [4, с. 88]. Визит Михаила Константиновича в Китай в 1990 г. вызвал волну интереса к скульптуре как объекту изучения. И сегодня творчество советского скульптора М. К. Аникушина – своеобразный мост дружбы между китайской и русской культурой и искусством.

Литература

1. *Верижникова, Т. Ф.* Борис Евсеевич Каплянский / Т. Ф. Вержникова. Л.: Художник РСФСР, 1985. – 128 с.
2. *Слово о живописи из Сада с горчичное зерно* / пер. Е. В. Завадской. М.: Наука, 1969. – 518 с. – 沈心友. 芥子園畫傳: 巢勛臨本: [全四集] / [沈心友著; 巢勛增編; 胡佩衡、于非暗選訂]. - [北京]: 人民美術出版社, 1960; переизд. в 2001 г.
3. *Иванюк, Е. А.* Петербургский скульптор Владимир Эмильевич Горевой / Е. А. Иванюк // Общество. Среда. Развитие: (Тerra Humana). – 2013. – № 4 (29).
4. *Иванюк, Е. А.* Стиль лепки скульптора М. К. Аникушина в работах его учеников / Е. А. Иванюк // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2014. – № 169.
5. *Лю Янпина.* Советская модель образования скульптуры и новое китайское образование скульптур / Лю Янпина. Кюсю, 2016. – С. 79.
6. *Мурина, Е. Б.* Александр Матвеев / Е. Б. Мурина. М.: Сов. худ., 1979. – С. 107.
7. *Сарабьянов, Д. В.* История русского и советского искусства / Д. В. Сарабьянов. М.: Высш. шк., 1989. – 599 с.
8. *Фэн Юлань.* Синь Юань Жэнь / Фэн Юлань. Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2013. – С. 28.

9. *Шефов, А.* Скульптор М. К. Аникушин / А. Шефов. Тончу, 2011.

10. *Стенограмма заседания ГЭК*, посвященная защите дипломных работ студентами скульптурного факультета, выпуск 1979–1980 г. Л., 1980. – 57 л.

УДК 75.052Myl'nikov

М.Г. Кудреватый

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Композиция монументальных произведений А. А. Мыльникова

Монументальные работы А.А. Мыльникова составляют яркую и значимую страницу в его творчестве и в советском искусстве середины XX в. В этих произведениях отразилась специфика композиционного метода мастера, во многом связанная с использованием классических симметричных пластических структур.

Ключевые слова: монументальная живопись, композиционные структуры, мозаика, архитектоника, симметрия

Mikhail G. Kudrevaty

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

Composition of monumental works by A. A. Mylnikov

The monumental works of A.A. Mylnikov make up a bright and significant page in his creativity and in soviet art of the mid-20th century. These works reflect the specificity of the master's compositional method, largely associated with the use of classical symmetric plastic structures.

Keywords: monumental painting, compositional structures, mosaic, architectonics, symmetry

Андрей Андреевич Мыльников – знаковая фигура в истории отечественного изобразительного искусства XX в., выдающийся мастер живописи. Ему удалось создать свой неповторимый образный мир, в котором отразилось время, и сформировать индивидуальную стилистику, и поныне не утрачивающую своей привлекательности для многочисленных поклонников его таланта. Он был блестящим педагогом, в течение почти полувека руководившим персональной учебной мастерской монументальной живописи в Институте им. И. Е. Репина. Еще при жизни художника появились посвященные ему статьи, монографии, каталоги выставок. Однако до сих пор не появилось исследования, где были бы достаточно подробно рассмотрены формальные стороны творческого метода живописца, не были выявлены специфические особенности его

подхода к решению композиционных проблем, в частности в его монументальных работах. Между тем, это – важнейшая сторона изобразительности, которой мастер уделял особое, повышенное внимание и в своем творчестве, и в педагогике, постоянно декларируя непреходящую значимость этих вопросов. Их изучение чрезвычайно актуально в наши дни, когда перед академической школой, вступившей в новый XXI век, остро встает проблема выбора дальнейших ориентиров для ее развития. Именно поэтому столь значимым для современной академической школы является «анализ формальных особенностей индивидуального художественного языка мастера, без понимания которых самый глубокий семантический анализ его произведения всегда будет недостаточным и легко может оказаться субъективным и тенденциозным» [1, с. 16]. Специфическая особенность искусства Мыльниковой заключается в том, что оно аккумулирует в себе обширные пласты традиций классической школы и одновременно обогащено опытом новаций искусства XX века. Знакомство с самыми высокими образцами мировой классики, происходившее благодаря редкой для того времени возможности зарубежных поездок, общение с И. Э. Грабарем, Н. Н. Пуниным, И. Я. Билибиным и другими выдающимися деятелями культуры – все это позволило Мыльниковой развить свой художественный вкус и эрудицию, сформировать свое, специфическое видение мира, живой природы сквозь призму «музейного» искусства, выразившееся впоследствии в определенной стилизации и интерпретации природы.

Во временном интервале от ранних работ 1940–50-х гг. до зрелого периода 1980–90-х гг. существенно меняется манера, живописный стиль Мыльниковой. Если в ранних работах она демонстрирует приверженность традициям русского искусства конца XIX в. (Серов, Коровин, Врубель) с плотной, фактурной, тонально разработанной живописью, передающей все богатство предметного мира, значительную глубину пространства, то в дальнейшем его эстетические установки претерпевают видимые изменения.

Опыт работы над монументальными мозаиками и росписями, зарубежные поездки, знакомство с различными направлениями современного искусства стимулировали поиски художником новых средств выразительности. В этот период усложняется подход мастера к решению проблем пространства и плоскости как одной из важнейших проблем, которые характеризуют творческий метод любого художника. Мыльникова начинает достаточно радикально трансформировать пространственные планы, стремясь сократить роль обычной линейной перспективы. Мастер значительно обогащает свой композиционный арсенал приемами, характерными для монументальной живописи, где общая структура росписи свободно разворачивается в плоскости стены. Нельзя не отметить влияние на художника приемов древнерусского искусства, где мера передачи глубины достигается зачастую надстраиванием планов в плоскости картины снизу вверх. Анализируя значимость этих факторов, мастер приходит к пониманию того, что «бережное, умелое обращение с изобразительной поверхностью – показатель не только культуры глаза, но вообще профессиональной культуры данного мастера, данной школы» [2, с. 169]. Так, уже в работах начала 1960-х гг. меняется отношение Мыльниковой к пространству

и плоскости, к далекому образу, сокращается мера глубинности изображения. Цвет постепенно очищается от избытка полутонов, становится более чистым, декоративным. Все эти факторы повлияли самым непосредственным образом на сложение многогранного и неоднозначного образного мира живописца. Уровень мастерства позволял ему воплощать самые разнообразные темы и сюжеты, от монументальных росписей до камерных лирических холстов. При этом, какая бы задача не стояла перед мастером, его авторский язык, его интонация, его способ видения мира выражались в особом подходе к проблемам решения изобразительной плоскости.

Рассматривая композиционный метод Мыльников, можно предположить, что он начал формироваться в его студенческие годы, в период обучения сначала на архитектурном, а затем и на живописном факультетах Всероссийской Академии Художеств. В эти несколько довоенных лет будущий мастер воспринял основы понимания архитектурного образа, в котором неразрывно переплетаются наука и искусство, конструктивность и художественность, функция и красота.

Важным отличием архитектурного факультета Академии от других вузов было то, что он готовил архитекторов-художников. Не случайно, важную роль в учебных программах играли непосредственно художественные дисциплины – рисунок, живопись, история искусств. Именно в этот период будущему живописцу было привито понимание специфики архитектурной формы, больших объемов, их связей, взаимодействия пластических структур, познание о стилях и истории мировой архитектуры. Эти знания о закономерностях, лежащих в основе любого художественного образа, были прочно усвоены Мыльниковым и оказались весьма полезны впоследствии, в период учебы на живописном факультете и после окончания Академии, при работе над монументальными и станковыми произведениями. Архитектоничность как широкая идея, как устойчивая система, как принцип, пронизывающий всю структуру изображения, постепенно становится основой пластического метода живописца. Симметрия, равновесие, распределение масс внутри картинной плоскости, основополагающая роль вертикали и горизонтали – эти формальные правила последовательно осознаются и реализуются художником в большей части его произведений, начиная с его дипломной картины «Клятва балтийцев», триумфальная защита которой состоялась в 1946 г.

Как известно, использование принципов симметрии и равновесия являются основным способом поддержания композиционного баланса картины. Как правило, композиции, где используется принцип симметрии отличаются особой упорядоченностью и организованностью и чаще используются для решения декоративных и монументальных задач. Великолепные образцы равновесных построений являет нам древнегреческая вазопись. Подобный тип композиции часто использовали в своих монументальных росписях художники итальянского Возрождения, для которых было важно, с одной стороны, передать на плоскости стены иллюзию глубины пространства, достигавшуюся использованием прямой перспективы, с другой – «удержать» эту плоскость. Можно вспомнить творчество Рафаэля, в частности его фрески в Станца делла Сеньятура – «Диспута» и «Парнас», где принцип вертикальной симметрии, дополненный принципом

ярусного расположения многочисленных фигур, акцентирует и создает необходимое художнику ощущение торжественного, вневременного величия.

Все эти идеи сыграли свою важную роль в работе над дипломной картиной, которая подтвердила творческую зрелость художника и действенность его формирующейся авторской концепции. В картине, имеющей вытянутый, подобно фризу, формат, вертикали фигур моряков собраны в геометрическом центре в единый монолитный блок, в массивное темное пятно. В восприятии зрителя возникает образ некоего архитектурного сооружения, «непреодолимой стены», воздвигнутой над лежащим в ее основании телом павшего в бою воина. Эта преграда не является монолитной, в ней есть просветы, пустоты, она несет на себе следы утрат и потерь, но все еще способна противостоять врагам и ударам судьбы. Композиционное решение, зримо воплощающее в себе идею жертвенности, подчеркнуто статично, поскольку «в трагедии почти нет действия и движения; она монументальна, неподвижна и величественна» [3, с. 266].

В построении картины применен принцип почти полной зеркальной симметрии, нарушаемой лишь различием фланкирующих групп справа и слева. Эти боковые группы в сочетании с главной, центральной, образуют последовательное классическое развитие сюжета, прочитываемое слева направо – его зачин, кульминацию и финал. Возникает троичная структура, в чем-то близкая к форме триптиха. Позже подобные схемы получают свое развитие не только в «Испанском триптихе», но и в большинстве пейзажей, в картинах «Тишина», «Снятие с креста», «Пьета». Можно заметить, что аналогичные симметричные схемы развития сюжета используются в композиции музыкальных произведений – такова, например, классическая сонатная форма, обычно связываемая в ее зрелой, сложившейся фазе с именами Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена. Эта структура трехчастна и состоит из экспозиции, разработки и репризы. Схожие принципы троичности широко распространены и в построении литературных текстов, достаточно вспомнить «Илиаду» Гомера, где сюжет развивается на основе равновесия частей, подтверждая слова исследователей о том, что «симметрия структуры... связывает почти все части поэмы, взаимобусловленные друг другом, в единое, неразрывное целое... «Илиада» подобна грандиозному, стройному зданию, возведенному из четких, однако имеющих разные геометрические формы блоков» [4, с. 69].

Говоря о композиционной структуре «Клятвы балтийцев», нельзя не отметить, что геометрический центр картины делит главную группу на две практически равные части – по пять фигур в каждой. Строй темных фигур моряков распластан по всему полотну в неглубоком пространственном слое, что позволяет утвердить и сохранить единство изобразительной плоскости. Вспомним, что А. Гильдебранд говорил о восприятии предметного мира «как плоскостного слоя одинаковой с ним глубинной меры» [5, с. 44]. Следует особо подчеркнуть главенствующую роль вертикалей, которая обусловлена сильно вытянутым форматом (два с половиной квадрата), который неизбежно должен был быть расчленен элементами, противоположенными горизонтальному вектору. Трагическая тема была решена Мыльниковым с подкупающей простотой

и ясностью. Она раскрывается благодаря скорбному ниспадающему ритму вертикалей, их музыкальному перепеву и повторяемости. Здесь уместно вспомнить слова Ф. Ходлера: «Параллелизмом я называю всякого рода повторность. Если я особенно сильно ощущаю в природе прелесть вещей, то всякий раз это происходит под впечатлением единства. Если мой путь приведет меня в лес с елями, высоко вздымающимися к небу, то стволы деревьев справа и слева от меня покажутся мне бесчисленными колоннами. Вокруг меня одна и та же вертикальная линия, повторенная много раз. <...> Много вертикальных линий действуют как одна большая вертикаль или как одна плоскость» [6, с. 138].

Успех дипломной работы вдохновил художника и открыл пути его дальнейшего признания как мастера. Картину предполагалось перевести в материал мозаики и разместить в пантеоне, посвященном памяти героев-балтийцев, проект которого был разработан архитектором С. Б. Сперанским. По рекомендации И. Э. Грабаря полотно должно было стать основой 80-метрового мозаичного панно для Дворца Советов в Москве. Мыльников работал над ним более 2 лет, однако этот грандиозный замысел не был осуществлен. Тем не менее, в процессе подготовки к воплощению этой темы художник получил бесценный практический опыт. Он выполнил множество картонов, рисунков, эскизов и, что важно, совершил поездку в Киев, где изучал в храмах древнерусские мозаики. Это прикосновение к истокам, к бессмертным образцам помогло оценить высоту и техническое совершенство стиля старых мастеров-монументалистов, понять секреты и специфику их профессиональных навыков. Понимание гармонической целостности ансамбля храмовых росписей во многом способствовало дальнейшему сложению индивидуального авторского почерка живописца и его подходов к решению композиционных задач, где принципы равновесия и симметрии играли решающую роль.

Симметричная схема лежит и в основе мозаичного панно «Изобилие» (1955) на станции метро «Владимирская», созданного в соавторстве с художниками В. И. Сноповым и А. Л. Королёвым, и в мозаике вестибюля станции метро «Площадь Ленина», выполненной в 1958 г. также совместно с Королёвым. Так, решение «Изобилия» в значительной степени задано и обусловлено самой архитектурой вестибюля, где находится панно. Центральная группа колхозников со снопами пшеницы расположена строго на центральной оси. Их ясно читаемый на золотом фоне силуэт с воздетыми кверху руками ассоциируется с неким мировым деревом (*axis mundi*), плоды которого вкушают все, кто трудится на земле. Прогибающиеся под своим весом снопы задают округлый, дугообразный ритм всему решению мозаики. Симметрично заворачиваясь на флангах, эти линии стремятся возвратиться в центр, образуя одновременно как кольцообразную, так и подобную восьмерке структуру. Этим подчеркивается мотив бесконечности, неиссякаемости земных благ этого своеобразного земного рая. Подобное решение, вполне соответствующее семантике изобилия, плодородия, задает общий мажорный строй панно, утверждающего несколько избыточный пафос сельскохозяйственного труда, характерный для этого периода отечественной истории. Вместе с тем, заданный в панно вектор роста,

направленный вверх, создает оппозицию движению вниз, в «подземное царство», наклонного тоннеля с эскалатором, снимая или редуцируя негативные эмоции, способные возникнуть у пассажиров метро.

В мозаиках для станции метро «Площадь Ленина» (1958), а также для Театра Юных Зрителей (1962) в Ленинграде, выполненных в соавторстве с А. Л. Королёвым, развиваются сходные пластические идеи. В мозаиках театра два вертикальных мозаичных панно, расположенные в довольно узких и не слишком удобных для размещения росписи пролетах между колоннами фасада, имеют симметричную композиционную основу. Она образована стволами деревьев, вокруг которых орнаментально группируются фигуры детей. Изображения не замкнуты в строгие рамки формата, а строятся в виде свободного, так называемого «плавающего пятна». По своей конфигурации, благодаря ясно выраженной центральной оси в виде древесных стволов и основания в виде латинской буквы V, мозаики напоминают форму якоря. Подобная схема обеспечивает прочную фиксацию изображения, не позволяя ему зрительно «проваливаться» в узком формате стены, и одновременно может быть семантически связана с темой надежды, возлагаемой на молодое поколение. Несмотря на определенный схематизм образов, мозаики обладают рядом достоинств, к числу которых можно отнести оригинальность и звучность цветового решения, построенного на контрастном сочетании активного терракотового фона и нефритовых зеленых оттенков смальты с включением акцентов светло-охристых и алых тонов.

Анализируя особенности композиционной схемы, примененной в панно «Изобилие», можно отметить два характерных приема, использованных авторами: первый можно охарактеризовать как рамочное обрамление, фокусировка, выделение важных в сюжетном и пластическом смысле участков, второй – как «нанизывание», подобно бусам на нить, отдельных фигур и аксессуаров на линии, о которых мы говорили выше, линии, формирующие скрытую геометрическую структуру изображения.

Своеобразным итогом монументальных исканий мастера стала работа над образом Ленина для металлического занавеса Кремлевского Дворца съездов (1961), где в более открытой, по сравнению с предыдущими работами, композиционной форме воплощены мощь, энергия и романтический порыв.

Характерно, что в своей преподавательской деятельности Мыльников старался создать в мастерской соревновательный настрой, обращая студентов к самым выдающимся достижениям мирового искусства, «к звездам, которые светят всем и всегда», по его собственному выражению. Мыльников говорил о том, что «с какого-то момента художники стали бояться сравнивать себя с другими мастерами. Стали зыбки критерии, и поэтому появилось чувство головокружения при взгляде на картины гениев. Никто не может сказать, что «я сделаю конную статую, напишу картину и т.д. лучше, чем кто-либо в мире». Это покажется просто бахвальством, а ведь в этих словах звучит истина» [7, с. 20].

Трагичная сумрачность «Клятвы балтийцев», ликование солнечных красок «Изобилия», величественные образы вождя революции – сочетание этих столь контрастных по эмоциональному настрою решений определяет широту творческого диапазона Мыльникова, характеризует основные вехи его пути

как монументалиста. Проанализированные нами произведения демонстрируют мастерство живописца, его авторский стиль мышления, проявившийся в использовании определенных композиционных средств для убедительного пластического воплощения замыслов. Это является существенным условием эмоционального воздействия произведений Мыльников на зрителей. Совершенное владение живописными и композиционными средствами позволяло мастеру выходить на глубокие философские обобщения, претворять явления окружающего мира в емкие вневременные символы.

Литература

1. Гращенков, В. Н. Об искусстве Рафаэля / В. Н. Гращенков // Рафаэль и его время. М.: Наука, 1986. – С. 16.
2. Пунин, Н. Н. Русское и советское искусство: избранные труды о русском и советском изобразительном искусстве / Н. Н. Пунин. М.: Сов. художник, 1976. – С. 169.
3. Фрейденберг, О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг. М.: Лабиринт, 1997. – С. 266.
4. Гордезиани, Р. В. Проблемы гомеровского эпоса / Р. В. Гордезиани. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1978. – С. 69.
5. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве / А. Гильдебранд. М.: Логос, 2011. – С. 44.
6. Мастера искусства об искусстве: в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера. М., 1967. – Т. 5. – С.138.
7. Андрей Мыльников: каталог выставки. М.: Художник и книга, 2002. – С. 20.

УДК 75.052:7.021.4 Filatchev

П. В. Юдин

Москва, Россия

Московская государственная

художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова

Ранние монументальные произведения академика Академии художеств СССР Олега Павловича Филатчева

Статья посвящена ранним, неизвестным монументальным работам О. П. Филатчева, которые находились в общем потоке творческих экспериментов советских монументалистов 1960-х гг. Рассматриваются декоративные поиски в архитектуре, которые не типичны для сложившейся манеры мастера.

Ключевые слова: монументальная живопись, роспись, мозаика, сграффито, О. П. Филатчев, О.Ф. Батунов

Pavel V. Yudin

Moscow, Russia

Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

Early monumental works of Academician of the Academy of Arts of the USSR Oleg Pavlovich Filatchev

The article is devoted to the early, unknown monumental works of O. P. Filatchev, which were in the general flow of creative experiments of Soviet muralists of the 1960s. Decorative searches in architecture that are not characteristic of the established manner of the master are considered.

Keywords: monumental painting, painting, mosaics, sgraffito, O. P. Filatchev, O. F. Batunov

Олег Павлович Филатчев (1937–1997) проявил себя в истории советского монументального искусства как мастер, обладавший собственной узнаваемой манерой, выработанной художником в процессе работ над росписями: «Казачи Дона» (Новочеркасск, 1969), «Студенты» (институт нефтегазовой промышленности им. Губкина, Ялта, 1975), «Созерцание» (конференц-зал Ботанического сада, Ялта, 1977). Стремление О. П. Филатчева включить реальных людей в пространственную структуру росписи подкупало зрителя. Но такой авторский ход вызывал скепсис у художников старшего поколения. Так Ю. К. Королёв, по воспоминаниям учеников, говорил: «Филатчев станковизм и камерность перенес на стену», – прямо указывая на станковый подход О. П. Филатчева в монументальном искусстве.

Необычность «монументального почерка» О. П. Филатчева могла привести к подобному выводу. Но у художника есть ранние, малоизвестные работы, которые находились в общем потоке творческих экспериментов советских монументалистов 1960-х гг. Эти работы, отличающиеся от его широко известных, показывают Олега Павловича как блестящего монументалиста, обладавшего прекрасным чувством архитектуры и острым формальным композиционным мышлением. Об этих произведениях далее идет речь.

Первую реализованную в материале и частично сохранившуюся до наших дней раннюю монументальную работу О. П. Филатчев исполнил совместно с О. Ф. Батуновым в 1966–1967 гг. Она создана для Дома отдыха Колонтаево, расположенного в Ногинском районе Московской области¹. Территория Дома отдыха активно развивалась в период с 1-й половины 1950-х гг. до 1970-х гг. и представляет собой пространство, с одно-, двух- и трехэтажными жилыми, общественными и административными корпусами. Как санаторный объект Колонтаево функционировал до 2015 г. На текущий момент дом отдыха

¹ Личное дело преподавателя кафедры академического рисунка О. П. Филатчева: Архив МГХПА, оп. 27л, ед. хр. 458, связка 56, л. 15. О совместной работе в Колонтаево О. П. Филатчева и О. Ф. Батунова рассказал сын Филатчева – Олег Олегович.

законсервирован, что не способствует сохранению оставшихся монументальных работ, выполненных О. П. Филатчевым и О. Ф. Батуновым.

Совместной работой мастеров является решение разделительной стены, расположенной на 1-м этаже столового корпуса. Стена делит пространство на малый и большой обеденные залы. Поверхность ее с двух сторон покрыта изображением, которое является показательным образцом распространенного графического монументального языка при решении декоративных поверхностей в технике сграффито.

Авторству О. П. Филатчева принадлежит композиция (4 × 15 м), открывающаяся при входе в столовую, а О. Ф. Батунову – композиция обратной стороны стены, обращенной к малому обеденному залу. Подходы художников к композиционному решению плоскости стены различаются. О. П. Филатчев создает единое декоративное пространство с небольшим акцентом над дверным проемом, а О. Ф. Батунов «разбивает» единую плоскость стены на два декоративных клейма, отделенных друг от друга дверным проемом. Декоративный язык изображения у авторов близок, но отличается некоторыми нюансами. Батунов использует декоративно-плоскостные композиции из натюрмортов в решении клейм. Филатчев же завязывает изобразительный сюжет с фоном и объединяет его в единое живописное «ковровое» полотно от пола до потолка. В контексте своей ранней манеры, он активно работает с масштабом и пространством. Выделяя масштабом в композиции отдельные фрагменты (стилизованные фигуры петуха и баранов), Олег Павлович сильно обогащает художественные качества произведения, создавая в строгом интерьере столовой подобие сказочной среды.

Сграффито сохранилось и в настоящее время. Обследование и фотофиксация, проведенные автором этой статьи в 2019 г., показали отсутствие сколов и трещин на произведении, что позволяет говорить о качественной технологической работе художников и, несмотря на то, что на текущий момент работа выкрашена водоэмульсионной краской, она полностью сохранила все авторские решения как О. П. Филатчева, так и О. Ф. Батунова.

Выполненная на втором этаже столового корпуса роспись «Космос» (темпера, 4 × 15 м, автор О. П. Филатчев), в отличие от сграффито, не сохранилась и ее можно проанализировать только по архивной фотографии, находящейся в семье художника². Роспись создана в духе оформительской работы на популярную тему покорения космоса. Отметим, что тема космоса была не только популярной, но и благодатной, позволявшей решить большой объем минимальными средствами: стенка в холле была заполнена с пола до потолка тональным пятном темного пространства вселенной и плавающим в открытом космосе советским космонавтом³.

Кроме интерьерных работ, О. П. Филатчев и О. Ф. Батунов выполнили мозаики на оркестровых стенках танцевальных площадок. Мозаика «Танец» (3

² Обследование и съемки 2019 г. выявили полную утрату росписи. Стена холла заштукатурена и окрашена охристой водоэмульсионной краской.

³ Композиционное решение навеяно первым в мире выходом человека в открытый космос, совершенный советским космонавтом А. А. Леоновым в марте 1965 г.

× 5 м), исполнена Олегом Павловичем для танцевальной площадки, расположенной недалеко от столового корпуса. Мозаика на тему «Музыка», выполненная Батуновым, располагается в глубине территории дома отдыха. Обе площадки идентичны по архитектуре – открытый, поднятый над уровнем грунта круглый бетонный подиум, с пристроенной с одной стороны небольшой оркестровой стенкой. Обследование и фотофиксация 2019 г. выявили разрушение кирпичной оркестровой стенки с мозаикой О. П. Филатчева. При этом сама мозаичная кладка частично сохранилась на рухнувшей и расколовшейся на несколько крупных фрагментов стене⁴. Мозаика набрана из керамической напольной плитки малого модуля с цветовой палитрой от белого до охры. Композиция мозаики – группа женщин в танце – решена плоскостно, декоративно, но с четким реалистическим силуэтом фигур. Технически мозаика набрана грамотно, все штробы и направления кладки графичны и работают на единое декоративное изображение. По мнению сына О. П. Филатчева, в образе одной из танцующих угадывается портрет первой жены художника – Любови Федоровны Филатчевой, схожий с ее станковым профильным портретом 1964 г., исполненным под влиянием произведений Пьетро делла Франческо. Отметим это, т.к. здесь мы впервые видим прием «самоцитирования», использование конкретного образа или сюжета из станковой работы в монументальной, прием, который О. П. Филатчев будет активно эксплуатировать и доведет его до совершенства в мозаике «Молодежь Сибири» во Дворце культуры г. Усть-Илимск.

В отличие от танцевальной площадки с произведением О. П. Филатчева, 2-й танцпол сохранился полностью. Здесь присутствует декоративное мозаичное панно в том же материале и гамме, что и первая мозаика, но изображение решено без «фигуратива», а формально, декоративно, с угадывающимися силуэтами музыкальных инструментов «заплетенных» в цельную абстрактную пластическую форму. На наш взгляд, абстрактная композиция О. Ф. Батунова более выигрышна в лаконичной архитектуре танцпола, чем работа О. П. Филатчева.

Произведения художников поражают разнообразием выражения ясного монументального мышления как в обобщенных, так и в реалистически трактованных монументальных композициях, отличавшихся в исполнении высоким уровнем владения различными техниками. Творческая разносторонность авторов, особенно О. П. Филатчева, нашла воплощение в знаковом для Олега Павловича произведении – панно «Весна» (левкас, темпера, 2 × 3 м), выполненного для интерьера спального корпуса (позднее перепрофилирован в гостевой дом с полной переделкой внутреннего убранства). До наших дней панно не сохранилось, и известно только по фотографии из архива семьи художника.

Панно «Весна» – единственная работа в ряду ранних монументальных произведений О. П. Филатчева, являющаяся предтечей узнаваемого авторского языка художника, ярко проявившегося позднее в росписи «Казачи Дона» (1969).

⁴ В семейном архиве имеются фотографии процесса создания мозаики, где О. П. Филатчев запечатлен при подготовке к прямому набору мозаики. Прямой набор отличается от сухого и обратного, тем, что изображение создается на месте по намеченному рисунку: штраба за штрабой выкладывается материал (плитка, смальта, камень).

Панно «Весна» проникнуто реминисценциями эпохи Возрождения. Образы ряда героев произведения (всадники) заимствованы с картины Беннцо Гоццолли «Шествие Волхвов» (1459). Панно является примером синтеза формальных ритмов и реалистического живописного нарратива, соединенного с поэтикой повседневности, лирической самоуглубленностью образов. Для реализации своего замысла О. П. Филатчев использует ритмизацию и дублирование отдельных объектов на больших тональных пятнах (чередование ритмов ведер на светлом фоне лошадей, создающую композиционную диагональ с коромыслами, «пробитую» вертикалями фигур идущих девушек). Всадники также несут «функционал» формального композиционного хода, создавая внутри панно диалог и лирическое настроение. Кроме того, все пространство выстраивается за счет объема внутри фигур, а композиция плотно «зажата», и в ней нет лишнего пространства. Такой прием использовался в монументальном искусстве эпохи Возрождения для укладки на плоскость реалистически трактованных фигур. Растительность проходит за фигурами фризом, создавая декоративный ряд, одновременно разделяя пространство на первый и второй план.

Рассматривая панно «Весна», можно сказать, что в ряду произведений, выполненных в Колонтаево, где Филатчев показал мастерское владение разными монументальными техниками, для выработки узнаваемого авторского языка оптимальной стала техника росписи по левкасу, в которой выполнено панно. Работа с «фигуративом» именно в этой технике наиболее полно раскрыла его талант. Как мы увидим в дальнейшем эта техника, в конечном итоге, стала для него определяющей.

Логично предположить, что О. П. Филатчев через панно «Весна», где он впервые в своей практике монументалиста отработал основные стилевые ориентиры, основанные на переосмыслении творчества мастеров раннего Возрождения, зафиксировал их в росписи «Казачки Дона» для дегустационного павильона «Сармат» Института виноделия в г. Новочеркасске.



Ил. 1. О. П. Филатчев,
Панно «Весна»



Ил. 2. О. П. Филатчев, сграффито.
Столовая в Колонтаево

Однако, создав знаковую для себя роспись, он в 1969 г. вновь возвращается к формальным экспериментам при выполнении для детского лагеря (Элек-

тросталь, Московская обл.) работ: на белом силикатном кирпиче фасада – рельефное клеймо «Лето» (раскрашенный бетон), в интерьере – рельефное панно «Цирк» (крашенный гипс). Здесь, как и в других его ранних работах, мы видим блестящую реализацию формальных навыков в монументальной композиции и развитое чувство пластики, которыми обладал О. П. Филатчев. Декоративное клеймо «Лето», состоящее из отдельных сегментов, является хорошим примером экономичного монументального декора для стандартной архитектуры детского лагеря. Задача клейма как декоративно-тематического знака на функциональной архитектуре решена мастерски. Созданная композиция вмещает в себя несколько символических элементов, выстраивающих общий ассоциативный ряд о лете (рыба, бабочка, луна, вода, облака, деревья и солнце, напоминающее формальное решение цветка Ф. Леже). Рельеф гармоничен по цвету, что выдает в Филатчеве отличного колориста. В свою очередь, в панно «Цирк» художник создает объемную композицию из героев цирка, с конструктивными элементами занавеса и арены. Ассоциативно возникают аналогии с персонажами советских мультфильмов, в частности «Каникулы Банифация», вышедшего на экран в 1965 г. Эскиз рельефа, созданный в 1968 г. и сохранившийся в собрании семьи художника, показывает, что замысел был воплощен в материале без серьезных изменений. Натурный вариант от эскизного отличается только цветовым решением: синий был заменен на терракотовый в угоду архитектурной обстановке. Выработанные здесь формальные ходы в виде набора острых декоративных клейм тематически связаны в единую структуру.

Ранние работы О. П. Филатчева наглядно показывают владение им всеми формальными и концептуальными приемами, присущими общему потоку советской монументальной школы 1960-х гг. Диапазон творческих возможностей позволили Олегу Павловичу осуществлять творческий поиск в кардинально противоположных направлениях монументального искусства. Он и умело пользовался формальным мышлением для создания обобщенных, острых, объемно-пространственных композиций, и грамотно работал с реалистически трактованными образами, соблюдая масштаб и правдоподобия ситуации. Сложись ситуация по-иному, О. П. Филатчев мог пойти по другому пути творческого развития, основанному на формальном языке, и был бы так же убедителен, как он убедителен в «монументальной лирике».

Литература

1. *Личное дело* преподавателя кафедры академического рисунка О. П. Филатчева // Архив МГХПА. Оп. 27 л. Ед. хр. 458, связка 56.
2. *Панорама молодых*: Олег Филатчев // ДИ СССР. – 1968. – № 10. – С. 15.
3. *Зельтина, Г.* В поисках романтики интерьера / Г. Зельтина // Декоративное искусство СССР. – 1969. – № 4. – С. 3–9.
4. *Олег Филатчев*: альбом репродукций / авт. текста В. Е. Лебедева. М.: Сов. художник, 1975. – 56 с.: ил.

УДК 738.5:725.314:7.036:7.071.1(410.111) Paolozzi

Д. Н. Шулешко

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

**Опыт сюрреалиста в монументальном искусстве.
Работа Эдуардо Паолоцци для лондонского метро**

Радикальные художественные высказывания в юности и полное погружение в проблемы и перспективы сюрреализма и поп-арта не помешали Эдуардо Паолоцци получить заказы на монументальные работы в Германии и Великобритании. В результате выполнения заказа на художественное оформление станции метро Тоттенхэм Корт Роуд в Лондоне в 1979–86 гг. Паолоцци удалось создать одну из самых ярких и масштабных работ в данных направления искусства в Европе.

Ключевые слова: мозаика, современное монументальное искусство, искусство Великобритании, сюрреализм, коллаж

Jennet N. Shuleshko

St. Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

**Surrealist experience in monumental art.
Eduardo Paolozzi's work for London Underground**

Radical artistic statements of youth and complete immersion in the problems and prospects of surrealism and the newly emerged pop art did not prevent Eduardo Paolozzi from receiving orders for monumental works in Germany and Great Britain. As a result of a commission for the decoration of the Tottenham Court Road underground station in 1979–86, Paolozzi managed to create one of the most striking and large-scale works in these styles of art in Europe.

Keywords: mosaic, modern monumental art, Great Britain, surrealism, collage

Мозаики сэра Эдуардо Луиджи Паолоцци, украшающие станцию метро Тоттенхэм Корт Роуд, – один из самых ярких примеров public art в Лондоне. Завершенная в 1986 г., стеклянная мозаика занимает площадь 950 кв. м, покрывая стены платформ северной и центральной линий лондонской подземной железной дороги, а также нескольких переходов.

На протяжении своей долгой и активной творческой карьеры Эдуардо Паолоцци (1924–2005) работал в самых разных видах искусства, но всегда считал себя прежде всего скульптором. С детства он собирал вырезки из научно-фантастических журналов, выброшенные игрушки и другие objets trouvés, которые затем стали основой его художественного приема и даже выработанного им авторского стиля. Английский искусствовед Герберт Рид, прекрасно осведомленный о положении дел в британском послевоенном искусстве, писал о

нем в своем труде «Краткая история современной скульптуры»: «На мой взгляд, создателем нового стиля можно считать только одного из сотен скульпторов, начавших свой творческий путь после 1945 года, – Эдуардо Паолоцци. Я не хочу преуменьшить своеобразие таких скульпторов как Сезар, Роберт Мюллер, Фриц Вотруба, Жермен Ришье, Теодор Рошак, Берто Лардера, Ричард Липпольд и многих других. Но ведь можно внести свой уникальный вклад в уже существующее движение (что, я полагаю, и делают все эти скульпторы), не изобретая новой манеры – а именно это сделал Эдуардо Паолоцци в своих «сконструированных» скульптурах («Город круга и квадрата» 1963, «Витгенштейн в Кассино» 1963, «Мир делится на факты», 1963 и др.)» [1, с. 187–188]. Под «сконструированностью» Рид понимает именно это свойство в искусстве Паолоцци – собранные из элементов полярных значений и ассоциаций современной культуры (высокое – низкое, органическое – механическое, урбанистическое – природное и т.д.), его образы оказываются напряженными, переполненными драматическими противоречиями, иногда доходя до торжественно звучащего предостережения или гимна грядущей технократии.

Коллаж стал основополагающей и стилеобразующей техникой для Паолоцци не только в графике, но и в скульптуре, в текстильном дизайне, в кино. Впервые он серьезно занялся коллажем в конце 1940-х гг., живя в Париже (поступив в *École des Beaux Arts* в 1947 г. и оставаясь в Париже до 1949 г.). Паолоцци приходит к этой технике через осознание сюрреализма, с которым знакомится в Париже. На интерес Паолоцци оказали влияние также бумажные «рваные» коллажи Ханса Арпа, основателя движения Дада в Цюрихе, с которым он познакомился в Париже в 1948 г., и произведения другого дадаиста – Курта Швиттерса, первооткрывателя этой техники с 1918 г.

К началу 1950-х гг. Паолоцци развивает технику коллажа в разных направлениях, постоянно расширяя возможности ее применения. В 1960-х гг. он увлекается созданием гобеленов, в которых ценит больше всего возможность перетекания форм. Именно гобелен позволил ему разработать элементы, которые он развил затем в рисунке и аппликации, а затем перевел в другие техники – дизайн тканей, мозаику. Эти элементы – снова и снова повторяющиеся изображения частей некоего механизма, чаще всего шестеренок, рычагов, штоков, а также геометрические фигуры, напоминающие детали конструкций и планов зданий. Наложённые на изображения пейзажа, частей человеческого тела, знаменитых произведений искусства прошлого, они создают тревожащий, напряженный эффект. Этот диссонанс становится важным качеством работ Паолоцци, меняется также их композиция и структура, ведь для создания этого эффекта элементы должны располагаться рядом или наслаиваться друг на друга в определенном порядке и ритме.

Непосредственным предшественником проекта мозаичного оформления станции метро в стилистическом отношении стала гравюра Паолоцци «История ничего» (1961) – акватинта на белой бумаге с обширной переработкой черными чернилами. Композиционно она представляет собой изображения 10 отрезков пленки с полосами из 13 «кадров», т.е. в общей сложности около 130

отдельных сюжетов. В каждом «кадре» объект, сцена или рисунок грубо очерчены черным. По большей части они напоминают артефакты некой индустриальной эпохи – уже упоминавшиеся зубчатые шестеренки, колеса и другие детали механизмов. На некоторых «кадрах» видны лица или здания. Расположенные последовательно, они напоминают раскадровку фильма, однако по отдельности большинство сцен статичны. Отсутствие движения и сюжета подчеркивает отсутствие согласованности между сценами.

Эта гравюра связана с короткометражным черно-белым фильмом Паолоцци с той же датировкой и названием – «История ничего» (1961–62): некоторые изображения, включенные Паолоцци в нее, непосредственно связаны с изображениями, найденными в фильме. Она также связана с листом в технике шелкографии «Четыре кадра из истории ничего» (1962), которая переводит четыре кадра фильма в цвет. Ироническое название фильма указывает на то, что традиционное линейное повествование здесь нарушено [4, с. 87], и предполагает, что образность не подкреплена внутренним смыслом. Паолоцци описывал «Историю ничего» как «дань сюрреализму» [7].

Используя технику коллажа, Паолоцци создал для фильма сюрреалистические образы, соединив несочетаемые и несомасштабные элементы. Двигатели и детали машин накладываются на городские пейзажи, создавая фантастический ландшафт-антиутопию. Сам принцип построения композиции из отдельных, не связанных сюжетно образов, объединенных лишь узорами из сеток, сетей и геометрических элементов, а также многие мотивы, включая изображения саксофона, мотылька и часового циферблата, найденные во время работы над гобеленами и «Историей ничего», были затем воплощены Паолоцци в грандиозном проекте оформления станции метро Тоттенхэм Корт Роуд.

Открытая в 1900 г. станция Тоттенхэм Корт Роуд обветшала и требовала нового оформления. В 1979 г. Управлением лондонского транспорта заказ был передан Э. Паолоцци. Паолоцци с восторгом взялся за эту работу: он верил, что искусство должно быть по-настоящему демократичным. Он хотел, чтобы на его произведения горожане случайно наталкивались по пути на работу. Он говорил: «Я всегда стараюсь наводить мосты, связывать людей в широком масштабе» [5]. Не случайно в разгар работы над оформлением станции, в 1982 г., Паолоцци создает еще один образец public art – «Вентиляционную шахту Пимлико». Монохромно, совершенно в иной технике – литого в металле рельефа – художник воспроизводит те же образы, что и в эскизах для станции метро. Органические мотивы здесь сплавляются с техногенными. В оформлении такого функционального объекта городской среды, как вентиляционная шахта Паолоцци воплощает свой идеал доступного публичного искусства, не изменив ни выбранному принципу коллажного построения композиции, ни волнующим его темам.

Однако вернемся к мозаикам. На первый взгляд плоскостные, двумерные рисунки Э. Паолоцци на белом фоне разворачиваются без всякой взаимосвязи с пространством подземных вестибюлей и коридоров, с архитектурой станции. Они кажутся вырезанными из контекста (излюбленный прием Паолоцци) отдельными элементами графических работ художника, в первую очередь, серии

«Истории ничего», расположенными на плоскости гигантского «холста» в произвольном порядке, часто с наложением одного на другой. Однако затем мы замечаем, что Паолоцци осознанно использует прием расположения элементов в «хаотичном порядке» на протяженной нерасчлененной и неструктурированной плоскости именно и только на стенах вестибюля станции, т.е. на самом масштабном «холсте» из всех, что могла ему предложить станция метро. Яркие абстрактные пятна, открывающиеся взгляду пассажира одно за другим на белом фоне в виде фона для детских игр, постепенно складываются в определенный мотив. Он характерен для всего творчества Паолоцци и узнаваем: отношения человека и технологии, попытка представить человека как точный механизм, генерирующий силу, волю, разум и чувства. Зубчатые колеса, геометрические композиции, напоминающие математические диаграммы и алгоритмы работы машин, фигуры людей, лишенных индивидуальности, как на рекламных фотографиях, убеждают нас в этом.

Постепенно привыкший к пестроте, глаз начинает различать детали, и части композиции все меньше кажутся нам абстрактными. В отдельных элементах мы узнаем формы зданий, автомобилей, уличных перекрестков, другие детали напоминают нам группы людей, части городского ландшафта, компьютерных плат, фаст-фуда. Ясные, сходу различимые изображения (фигур людей, силуэта курицы, саксофонов), периодически возникающие из нагромождения менее читаемых образов, являются словно подсказками художника, говорящими о том, что мы мыслим в правильном направлении. Вся композиция находится «на одной волне» со станцией, с ритмом поездов, потоком пассажиров и является предварением к бурлящему мегаполису, в который окунется вышедший на этой станции пассажир. В одном из интервью Паолоцци сказал: «Для меня Тоттенхэм Корт Роуд всегда начиналась под землей, а не наверху» [5].

Плотность и наполнение цветом фигур меняется. Паолоцци действует в этом смысле как художник классического периода монументального искусства, искусно работая с ритмом, замедлением, паузами и акцентами. Несомненно, смысловым центром композиции является ротонда, переход с закругленной стеной, – здесь мы видим наиболее важные для понимания художественного высказывания Паолоцци элементы. Устрашающего вида примитивная маска неслучайно расположена рядом с изображением бегущего человека в стиле комиксов, которого он описывал как «оруэлловского пассажира» [3]. Здесь пассажиры метро по пути к эскалаторам какое-то время идут прямо на эту стену и вынуждены слегка замедлиться перед поворотом. Возможно, поэтому мастер поместил именно здесь свою подпись.

Известно, что Паолоцци увлекался древним и примитивным искусством, в молодости изучал коллекцию Британского музея. Его ранние скульптурные произведения – бронзовые роботоподобные идолы – носят в себе несомненную печать его страстного интереса к скульптуре древних народов. Разрабатывая эскизы для Тоттенхэм Корт Роуд, он думал, в том числе, и о близости Британского музея: «Что происходит, когда люди проезжают станцию на поезде? Поймут ли они метафоры, которые я искал в связи с надземной жизнью города – камерами, музыкальными магазинами, саксофонами,

электроникой? Я хочу, чтобы мои эскизы дополняли египетские панно, находящиеся по соседству в Британском музее» [3].

Вскоре красочные атрибуты современной городской жизни сменяются черно-белыми геометризованными композициями, художник делает паузу. Мы с интересом начинаем замечать внимание художника к архитектуре станции. Выход к эскалаторам фланкируют две фигуры, чьи формы могут вызвать ассоциации как с человеческой фигурой, так и со зданием или дорожным знаком. Оформление стены в наземном вестибюле уже имеет традиционную структуру: тут есть верхняя и нижняя части, (нижняя с мелким рисунком, верхняя более монументальна), разделенные бордюром, и композиция с выраженным вертикальным движением, вторящим направлению движения эскалаторов.

Результат работы, на которую ушло 6 лет, был настолько впечатляющим, что Королевская академия, членом которой Эдуардо Паолоцци к тому времени уже был, устроила специальную выставку и издала книгу к открытию станции. Роджер де Грей, президент Академии на тот момент, назвал работу Паолоцци доказательством того, что «искусство может трансформировать наше повседневное окружение и не должно ограничиваться узкими рамками художественных галерей» [3].

В 2015 г., во время реконструкции станции в связи со строительством новой линии железной дороги, часть мозаик была демонтирована и перенесена в Эдинбургский колледж искусств, в котором Эдуардо Паолоцци учился, а образованные новые пространства переходов были заполнены абстрактными композициями Даниеля Бюрена.

Литература

1. *Rid, G.* Краткая история современной скульптуры / Г. Рид. М.: Искусство – XXI век, 2018. – 239 с.
2. *Paolozzi, E.* Underground: catalog / E. Paolozzi; introductory essay by Peter Cook. London: Royal Academy, 1986. – 51 p.: ill.
3. *Cork, R.* Paolozzi's threatened Tottenham Court Road mosaics / R. Cork // Royal Academy magazine. – 2015. – 21 May.
4. *Kirkpatrick, D.* Eduardo Paolozzi / D. Kirkpatrick. London: Studio Vista, 1970. – 144 p.: ill.
5. *Cork, R.* Eduardo Paolozzi: Underground / R. Cork. London: Weidenfeld & Nicholson, 1986. – 46 p.: ill.
6. *Pearson, F.* Paolozzi / F. Pearson. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 1999. – 80 p.: ill.
7. *Eduardo Paolozzi: Writings and Interviews* / ed. by R. Spencer. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000. – 389 p.: ill.

УДК 75.052:725.314

С. А. Секирин

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Монументальная живопись как средство организации пространственной среды

В статье рассматривается монументальная живопись как средство организации современной архитектурно-пространственной среды. Освещаются новые тенденции и принципы работы над созданием произведений. Анализируются некоторые современные проекты И. Л. Лубенникова.

Ключевые слова: монументальная живопись, Лубенников, синтез искусств, архитектура, городская среда

Sergey A. Sekirin

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Monumental painting as a means of organizing the spatial environment

In the article, monumental painting as a means of modern architectural and spatial environment. New trends and principles of work on the creation of works are highlighted. Some modern projects of I.L. Lubennikov.

Keywords: monumental painting, Lubennikov, synthesis of arts, architecture, urban environment

Монументально-декоративное искусство неразрывно связано с архитектурой, что диктует определенный набор техник исполнения и композиционных приемов для решения поставленных задач. На данный момент, беря во внимание стремительное развитие технологий и градостроительства, к художнику-монументалисту предъявляется новый ряд требований.

Во-первых, пересматривается вопрос о создании произведения на века. Фундаментальность уходит на второй план. Главным становится быстрое и доступное решение. Здесь речь идет и о материалах, и об идее.

Классические техники, такие как мозаика, витраж, сграффито, гобелен и эмаль, в привычном исполнении постепенно уходят из городской среды. Им на смену приходят новые техники, использующие современные материалы и технологии изготовления. Роль художника остается только на первоначальном этапе создания идеи, разработки эскизов и контроле дальнейшего производства.

Важную роль в преимущественном выборе техники исполнения играет ее доступность. Все чаще художники отдают предпочтение современным ла-

кокрасочным материалам, позволяющим легко работать на поверхности разного характера, что значительно ускоряет процесс создания произведения. Краски могут быть матовыми и глянцевыми, с их помощью можно добиться интересных и необычных эффектов при создании произведения.

Во-вторых, меняется подход к изображению человека и работе с композицией в целом, так как огромные изменения претерпела и архитектура, которая требует поиска новых пластических решений и методов.

В-третьих, меняются способы реализации проектов. На данный момент многие современные художники предпочитают отталкиваться от приемов, используемых в web-графике и инновационных компьютерных технологиях.

Если говорить о перспективах дальнейшего развития монументальной живописи, то можно с уверенностью говорить о синтезе монументальной живописи и архитектуры. В рамках данного аспекта особое внимание уделяется оформлению внешней среды, общественных пространств и других общественных сооружений.

Интересно рассмотреть некоторые проекты Ивана Леонидовича Лубенникова. Он занимался оформлением множества станций метро и остановок общественного транспорта. Из его работ хотелось бы выделить проект оформления станции метро «Сретенский бульвар» в Москве и станции метро «Madeleine» в Париже.

В оформлении интерьера «Сретенского бульвара» классические традиции прочитываются современным языком: в отделке станции применена нержавеющая сталь, которая в сочетании со стальными силуэтными панно приобретает новое, свежее звучание.

Путевые стены и пилоны станции облицованы светлым мрамором. На всем протяжении станции средний и боковые залы разделены пилонами. В апсидах пилонов установлены 24 панно, представляющие собой плоские металлические аппликации на белых мраморных плитах. Стальные силуэтные элементы с изображениями видов Бульварного кольца выполнены в технике травленого металла, имеют довольно сдержанные цвета живой природы и выглядят как многоплановые, полифонические изображения.

«Конструктивное начало всегда является носителем определенной эстетики, без этого наше ремесло становится тупым оформительством, украшательством», – считает автор проекта И. Лубенников. «Чтобы в архитектуре создать образ, иной нежели просто стены, должно быть отношение ко «второму» слою – пластике, которая и создает этот образ» [1].

Техника травленого металла довольно интересна по своей сути. По эскизам автора создали черно-белые изображения, которые методом шелкографии нанесли на металлические пластины в негативе кислотостойкой краской. В азотной кислоте провели травление металла [2]. Получившийся рельефный рисунок покрасили порошковой краской, отшлифовали. Краска, оставшаяся в углублениях, проявила рисунок. Провели вальцовку листов металла в нужный радиус. Сделали предварительную сборку на макете пиллона. Затем провели монтаж (ил. 1).

Другой интересный проект И. Л. Лубенникова находится в Париже. Это витражная художественная композиция «Курочка Ряба» – подарок Московского метрополитена Парижскому Управлению транспорта RATP.

Со слов автора, для того чтобы человеческая жизнь была полной, очень много чего нужно. В том числе нужна красота и вкус. Нужны глубокие и неповторные мысли, высказанные тем или иным языком, музыкальным или пластическим [3]. Эту идею и передает своим проектом Лубенников.

В процессе работы, в первую очередь, был создан картон в натуральную величину по эскизам Ивана Лубенникова. После этого началось производство стального каркаса с внешними панелями из листового металла. Параллельно на стекольном комбинате в Гусь-Хрустальном отливали цветные стекла для витража. Проведены тестовая сборка и монтаж в России, а после удачной пробы все детали были разобраны и отправлены в Париж.

Интересен необычный подход художника к композиции и трактовке персонажа. Смысловая нагрузка сосредоточена в теле птицы, как альтернатива оперению (ил. 2). Нюансы на фоне дополняют ее, помогают обратить внимание на главное, опуская второстепенное.

Монументально-декоративное искусство развивается в соответствии со временем. Задача художника-монументалиста отражать настроение современности и опираясь на свои знания, умения, опыт и ощущения создавать целостные произведения. С появлением новых технологий, материалов и инструментов работы с изображением и производением художнику необходимо изучать и использовать все доступные возможности в своей практической деятельности. Таким образом расширяются возможности для создания гармоничных с современной архитектурой работ, которые будут дополнять и обогащать ее.



Ил. 1. Лубенников И.Л. Станция «Сретенский бульвар». Москва



Ил. 2. Лубенников И.Л. Витраж «Куточка Ряба» в метрополитене. Париж

Литература

1. Лубенников, И. Л. Работы в архитектуре: живопись: книга для чтения / И. Л. Лубенников. М.: Аргагенство, 2011. – С. 46–50.

2. Ямпольский, А. М. Травление металлов / А. М. Ямпольский. М.: Металлургия, 1980. – С. 136–137.

3. Горбаневский, Я. «Курочка Ряба» в парижском метро: [витраж «Курочка-ряба»]. URL: http://www1.rfi.fr/acturu/articles/109/article_2230.asp (дата обращения: 26.01.2021).

УДК 738.5:75.052:027.5NLR

А. С. Редникова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Мозаичное оформление интерьера здания Российской национальной библиотеки на Московском проспекте

История Императорской публичной библиотеки, библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, государственной публичной библиотеки, или просто «публички», началась в 1795 г., по приказу Екатерины II. Здание на Московском проспекте, построенное по проекту В. Н. Щербина и Л. К. Варшавской. Интерьеры библиотеки оформлены мозаиками творческой группы FoRus. В статье рассматривается технология создания работ, использованная стилистика в контексте с историей творческого пути каждого художника. Анализируется синтез монументального искусства и пространства архитектуры, а также композиционное решение.

Ключевые слова: монументальное искусство, мозаика, FoRus, РНб, синтез искусств

Anastasiya S. Rednikova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Mosaic decoration of the interior of the building of the Russian National Library on Moskovsky Prospekt

History of the Imperial Public Library, library named after Saltykov-Shchedrin, the state public library or simply "public" began in 1795, by order of Catherine II. The building on Moscow Avenue, designed by V. N. Shcherbin and L. K. Varshavskaya. The interiors of the library are decorated with mosaics of the creative group FoRus. The article examines and highlights the technology of creating works, the stylistics used in the context of the history of the creative path of each artist. The synthesis of monumental art and space of architecture is analyzed, as well as compositional solution.

Keywords: monumental art, mosaic, FoRus, RNb, synthesis of arts

Архитектура Санкт-Петербурга неразрывно связана с его историей и событиями, происходившими в России. За относительно небольшой срок существования города в статусе столицы он пополнялся сооружениями разных, отличавшихся друг от друга стилей. Одним из первых, популярных на тот момент в Европе, был барокко. Здание Петропавловской крепости, первая постройка будущего Санкт-Петербурга, возведено в этом стиле. Барокко долго занимало главенствующие позиции, и до конца XVIII в. были построены знаковые сооружения, которые сформировали облик центра города. Это здание Двенадцати коллегий, Летний дворец, Смольный собор, Зимний дворец. За следующие несколько столетий Петербург прошел классицизм, ампи́р, неobarocco, неовизантийский, неорусский, неоготический стили, модерн и пришел от декоративного, орнаментального оформления зданий к понятию, которое не имело под собой четких особенностей и, скорее, обозначало переходный этап переосмысления градостроительства, к современному стилю [1].

С начала XX в. сформировалось проектное бюро, впоследствии организация под названием «Ленпроект», которая должна была отвечать за развитие гражданского строительства в городе. Стоял вопрос активной его застройки, процветали идеи конструктивизма, сталинского ампи́ра, отсюда же так называемые «хрущевки», «брежневки». Возводились новые жилые массивы на Васильевском острове, на Выборгской стороне, Невском и Московском проспектах. В 1976 г. «Ленпроект» был переименован в «ЛенНИИПРОЕКТ» вследствие его преобразования в проектный и научно-исследовательский институт. В нем велось изучение градостроительной психологии и архитектурно-художественного восприятия застройки, особенностей города, используемых материалов и существующих транспортных систем [2].

Именно ЛенНИИпроекту предстояло разработать проект нового здания Российской национальной библиотеки на Московском проспекте. Работали над заказом с 1973 г. мастерская № 6, в частности архитекторы В. Н. Щербин, Л. К. Варшавская, инженер Л. В. Трусов, при участии архитектора М. Е. Кисельгоф. Здание возводилось в несколько этапов и 23 декабря 2002 г. Государственная приемочная комиссия приняла в эксплуатацию первую очередь Нового здания РНБ.

Уже на следующий год известная группа художников ФоРус занялась оформлением внутреннего помещения библиотеки. Творчество четырех объединившихся художников (Н. Фомин, С. Репин, И. Уралов и В. Сухов) отличается их умением оставаться в рамках исторических традиций Санкт-Петербурга и находить новый художественный язык. Это отмечает и директор Государственного Русского Музея, член-корреспондент Российской Академии Художеств В. А. Гусев, говоря, что монументальное искусство очень тонко и предполагает долгую жизнь, как и архитектура, потому создавая объекты для общественных пространств невозможно всецело отдаться личностным предпочтениям и не считаться с накопленным культурным пластом, так как «преобладание остро-стилистических решений в монументальном искусстве ведет к

его быстрому устареванию, в значительной мере низводя его роль до декоративно-оформительской» [3]. Первая работа ФоРус была создана под руководством академика А. А. Мыльникова в 1978 г. для мемориального зала монумента героическим защитникам Ленинграда. Панно «Блокада» и «Победа» (416 × 1 350 см каждое) набраны из смальты и естественного камня в мозаичной мастерской АХ СССР. По замыслу архитектора С. Б. Сперанского мозаики должны были стать эмоциональным центром музея. В этих работах еще сильно прослеживается влияние художественного языка Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльникова: найденное, выверенное композиционное пятно где-то доходило до детализации и остроты формы, а где-то растворялось в дымке. В этих ранних работах, как отмечает один из авторов мозаик Иван Григорьевич Уралов, ярко передается эмоциональное переживание, большое место отводится чувствам и конкретной теме «радости», «скорби».

Чего совсем не скажешь про цикл мозаик на фасаде концертного зала «Санкт-Петербург» под названием «Гимн городу» (1984). Здесь мы уже видим более аллегорический подход к решению замысла. Золотые кариатиды «отчеканены» друг от друга на равное расстояние, они идеально выстроены на синем мерцающем фоне, в котором то появляются, то исчезают символы, связанные с историей города. Можно заметить, как художники работают над переходом от сюжетного изображения к более знаковому. Мозаики (размер 300 × 1 100 см) выполнены в мозаичной мастерской АХ СССР с использованием естественного камня и смальты.

Особая отточенность форм и идей проявляется в работах, посвященных городу. Авторы используют цвет по минимуму, можно сказать, работают в монохrome, что делает изображения графичными, но в то же время похожими на рельефы античного искусства, как, например, в серии живописных полотен «Хранители города» в галерее «Англетер» (отель «Астория»). Композиции, заданные строго по диагонали заключены в прямоугольные рисованные каменные рамы, главные герои – символические фигуры, олицетворяющие добро, которые стоят на страже города и не допускают в него зло. Их образы перекликаются с фигурами шествующих богов: Гермеса, Афины и Артемиды – на римском рельефе I–III вв. н.э. Максимально упрощенно, где-то точно в профиль, где-то по принципу египетских канонов изображены люди, которые так и остаются для нас людьми без контекста, но за счет сопутствующих атрибутов, мы понимаем, что здесь – бог Гермес, а здесь – символы правосудия.

Художники на протяжении всего творчества продолжают искать свой собственный художественный язык, и в живописных работах 1984 г. в фойе концертного зала «Санкт-Петербург» мы видим характерные черты для группы ФоРус. Музыка города, застывшая в вечности, выхваченная из тихих улиц Санкт-Петербурга и увековеченная на них же. Сильный монументальный образ достигается за счет отсечения всего лишнего. Фигуры, словно каменные скульптуры, напоминают рельефы древней Греции созданных на надгробие ориентировочно в 100-е гг. до н.э. «Пережив аскетизм и романтику шестидесятых, раскрепощенность самовыражения семидесятых годов, безграничность свободы формы и содержания следующих десятилетий, С. Репин, Н. Фомин,

В. Сухов, И. Уралов шли и идут своим собственным путем, время от времени оглядываясь, возвращаясь к какой-то им одним известной и значительной точке, словно для того, чтобы укрепиться в собственной правоте и продолжить все тот же несуетливый путь» [4]. Это особенно ярко выражено в мозаиках, разработанных для станций метро. Станции метро «Улица Дыбенко», «Озерки», «Достоевская», «Крестовский остров», «Спасская», «Сенная площадь» – все они оформлены с использованием натурального камня и смальты, набранные мозаичной мастерской сначала АХ СССР, а затем – Российской Академии художеств, за исключением «Крестовского острова», для работы над которым формировалась бригада мозаичистов под руководством В. Л. Спиридонова и В. Р. Войтишко. В мозаиках метро авторы используют свой найденный и уже проверенный на практике прием. Нет лишних слов, есть только прямые образы, как, например, в мозаике станции метро «Сенная площадь»

Множество событий произошло за обширную историю Санкт-Петербурга, разные стили занимали главенствующие позиции в его градостроительстве в то или иное время, но как их все уместить в один образ? Н. Репин, И. Уралов, Н. Фомин и В. Сухов находят очень точное решение – три огромные основополагающие стиля древнегреческого ордена. С разными характерами, настроениями, задачами, как и периоды Санкт-Петербурга, записанные выше изображений. Использование шрифтов стало преобладать именно в работах для метрополитена, а также важное место заняло и в работах интерьера Российской Национальной библиотеки.

Серия работ в библиотеке называется «Книга познания» и как отмечают сами авторы, «...в мозаичных композициях вечные для человека слова и понятия...» Вдохновленные раннехристианскими и античными мозаиками. Действительно, если вспомнить раннехристианские мозаики собора Сан-Витале в Равенне «Император Юстиниан со свитой» или «Императрица Феодора со свитой», можно отметить схожесть в решении пространства, трактовке одежды, сочетании фигур и шрифтов, а также заключение композиции в архитектурную раму. Как и архитектура библиотеки, композиции очищены от лишней информации, использованы условные три цвета: темный, светлый и золотой; отсутствует какое-либо декоративное убранство, орнаменты или сложные ракурсы. Всего создано 38 мозаичных панно, из них 2 шрифтовых композиции (105 × 200 см и 60 × 100 см) в Большом читальном зале (4-й этаж), разработанные В. С. Васильковским и Т. Н. Милорадович. Большой мастер шрифтов Васильковский также помогал со всеми текстами на мозаиках. Двадцать шесть «Метоп» в Большом читальном зале (150 × 150 см каждая) созданы на тему вечных, непоколебимых истин о добре и зле, горе и радости, посвященные общечеловеческим, вневременным вопросам и ответам на них. Вычеканенное слово отражает изображаемое отпечатанное изображение. Так, например, заблуждение воплощается художниками в образе человека, которому демон завязывает повязкой глаза, скиталец – в виде пустой лодки. Две мозаичные композиции (360 × 290 см каждая) в малых читальных залах 2-го этажа – так называемые настенные памятники, один из которых посвящен первопечатникам Ивану Федорову, Петру Мстиславцу и Гутенбергу. Четыре мозаичные композиции (170 × 340 см

каждая) [5] в объеме атриума парадной лестницы (4-й этаж) имеют необычное, очень удачное для пространства библиотеки, решение. Помимо натурального камня, для мозаики используются архитектурные вставки, обломки колонн и фронтонов. Для набора в основном использовался естественный камень, лишь где-то с добавлением смальты. Для воплощения мозаичного убранства были сформированы бригады художников – мозаичистов, которые работали в специально отведенных помещениях под руководством В. Л. Спиридонова и В. Р. Войтишко. Прямой набор был невозможен для данного проекта, поэтому мозаики набирались в мастерских по технологии обратного набора.

Важной задачей монументального искусства является не реалистичное изображение фигур или предметов, но создание композиционного строя, которое работает в контексте существующей архитектуры и учитывает ее особенности. В то же время современному художнику нужно найти баланс между использованием накопленного опыта мастеров и культуры в целом и новаторским решением, потому что «... художник – только новатор и отрицает, что было до него, зритель его никогда не признает, потому что для восприятия картины важен момент узнавания. Напротив, если художник только традиционалист, его работы пройдут незамеченными.» Художникам группы ФоРус удалось на протяжении долгого времени сохранять традиции Санкт-Петербурга, выработать свой узнаваемый художественный язык и оставить значительное количество монументальных работ и привнести свой вклад в культуру и образование России.

Литература

1. *Архитектура Санкт-Петербурга* / Annawwts: [блог о путешествиях по России и Европе]: [сайт]. URL: <https://annawwts.com/architecture/spb/> (дата обращения: 31.12.2020).
2. *История. Институту «ЛЕННИИПРОЕКТ» – 90 лет* / ЛЕННИИПРОЕКТ: [сайт]. URL: <https://www.lenproekt.com/history/> (дата обращения: 31.12.2020).
3. *Группа ФоРУС: творческая мастерская*: [официальный сайт]. URL: <http://www.forus-spb.narod.ru/gusev.htm> (дата обращения: 31.12.2020).
4. *Дмитренко, А.* Становление художественного мышления Сергея Репина, Василия Сухова, Никиты Фомина, Ивана Уралова / А. Дмитренко; *Группа ФоРУС: творческая мастерская*: [официальный сайт]. URL: <http://www.forus-spb.narod.ru/dmitrenko.htm> (дата обращения: 31.12.2020).
5. *Сергей Репин, Василий Сухов, Иван Уралов, Никита Фомин: монументальное искусство*: [творческий коллектив «ФоРУС»] / Н. С. Кутейникова [и др.]. СПб., 2009. – 207 с.

Национально-романтические тенденции в монументальном творчестве шведского художника Карла Ларссона

Карл Ларссон – один из титанов шведского искусства рубежа XIX–XX в. В 1870-е гг. сформировавшееся национальное самосознание потребовало репрезентации в монументальной живописной форме. Фрески и масштабные полотна Ларссона демонстрируют художественное развитие мастера, стилистические трансформации и постоянство образов. В этих аспектах фигура Карла Ларссона и его монументальное наследие рассматриваются в статье как знаковые для истории искусства Швеции и возрождения техники в стране.

Ключевые слова: монументальная живопись, мурал, шведское искусство, Карл Ларссон

Alexandra A. Ivanova

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

National-romantic tendencies in the monumental work of the Swedish artist Karl Larsson

Karl Larsson is one of the titans of the Swedish art at the turn of the 20th century. In the 1870s, the formed national identity demanded representation in a monumental pictorial form. Larsson's frescoes and large-scale canvases reflect the artistic development of the painter, stylistic transformations and the constancy of images. Addressing these aspects in the article, the figure of Carl Larsson and his monumental legacy are seen as significant for Swedish art history and the revival of technique in the country.

Keywords: monumental painting, public art, swedish art, Carl Larsson

Поиск и обретение национальной идентичности стало тенденцией для XVIII в. после потрясений Французской революции, Наполеоновских войн и научно-технических открытий. Государства строили незыблемый фундамент для стремительно меняющегося мира, а романтики искали возвышенный идеал и спасение от чувства отчужденности, одиночества и дисгармонии, поэтому возникновение национально-романтического движения в обществе было закономерным результатом решения проблем и задач, которые ставили эти процессы.

Хотя тема национального единения в общественной мысли Швеции появилась еще в начале XVIII столетия, она долго развивалась, прежде чем найти выражение в искусстве страны. Переломными стала 2-я половина 1970-х гг., когда

большая часть молодых художников двинулась в Париж – мекку шведских живописцев. Те, кто желал освоить искусство живописи, должны были пройти путь через «*école*» (фр. школа) до Рима. Французская монументальная живопись ориентировалась на итальянских мастеров эпохи Возрождения, имела следы влияния испанского искусства, обращалась к ориентализму и академическому историческому реализму. Парижский салон, ошеломительные работы Гюстава Моро и Пюви де Шаванна сильно повлияли на представителей шведской художественной колонии. Именно во Франции многие из скандинавов нашли себя и при этом разорвали вековое следование художественным вкусам континентальной Европы. Заявив о себе в Салоне и на Всемирных выставках, один за другим они возвращались на родину, но уже в качестве самобытных национальных художников.

В 1871–1875 гг. Стокгольмскую Академию художеств заканчивает ряд художников, которые окажут сильное влияние на возрождение и развитие монументального искусства в Швеции в конце столетия. Хотя они представляют собой единое поколение художников, еще в академические годы были очевидны различия в их воззрениях на искусство, цели, выбор примеров для подражания и лишь немногие были заинтересованы в монументальном искусстве¹. Среди них выделялись фигуры Георга Паули и Карла Ларссона. Первый восхищался работами Вильгельма фон Каульбаха и назарейцами, единственный из поколения шведских живописцев последней четверти XIX в., кто с самого начала стремился к декоративному искусству. Именно он «заразит» остальных шведских живописцев страстью к ней и подтолкнет к освоению техник аль-фреско и аль-секко. Ларссон же изначально больше проявился как станковый живописец и график, его собственное художественное видение преобладало над заимствованными чертами даже в Академии. «Нам, шведам, необходимо декоративное искусство, чтобы подняться над нашими вязаноплетеными «мотивами». Ты, Кронберг, Вернер должны сделать это», – писал Паули Ларссону, когда был в Риме в 1879 г. В будущем, несмотря на теплые личные отношения, разница в подходе, понимании теории и практики монументальной живописи станет причиной их творческих разногласий.

Карл Ларссон нашел магистральную тему своего творчества незадолго до отъезда из Франции. В 1883 г. в Грe-сюр-Луэн он женился на художнице Карин Бергее, и вскоре у них появился первый ребенок. Ларссон получил всемирную известность и славу «бытописателя Даларны» благодаря сериям акварелей с сценами из жизни семьи и соседей в Сундборне. Акварели оказались больше, чем очаровывающие простотой и интимностью иллюстрации – стали изображением идеальной жизни для каждого шведа.

Рисунки, ныне тиражируемые к праздникам и в качестве памятных открыток о поездке, выразили идею групповой идентичности нации в частной жизни, в монументальном искусстве она транслировалась Ларссоном посредством более глобальных мотивов: история и образы прошлого, национальный

¹ Последним выдающимся шведским мастером монументальной живописи был Юхан Густав Сандберг, работавший в 1833–1835 гг. над циклом росписей в кафедральном соборе Уппсалы, после чего техника была забыта почти до конца столетия.

эпос, государственные символы. Он стал одним из первых художников, которым предложили выполнить монументально-декоративное украшение пространств, в которых в 1880-х гг. были заинтересованы предприниматели и меценаты. Росписи Ларссона во дворце Болиндера (1880) и триптих Фюрстенберга «Ренессанс-Рококо-Современное искусство» (1889)² больше похожи на салонную живопись, но за ними последовали новые проекты, в которых он постепенно совершенствуется в технике и определяется с направлением.

Мало кто вложил столько денег в возрождающееся монументальное искусство, как Понтус Фюрстенберг, меценат из Гётеборга. Благодаря его покровительству общественные городские пространства начали украшаться монументальной живописью раньше, чем в столице. По просьбе Хедды Кей, Фюрстенбергом было также профинансировано декорирование новой школы для девочек в Гётеборге (1891), опередив на десятилетие инициативу братьев Лорин по украшению шведских государственных школ произведениями монументального искусства. Он снова приглашает Ларссона, который украсил лестничный пролет циклом «Шведская женщина сквозь века», где обратился к известным шведским женским образам из эпоса и истории от каменного века до современности. Идун, святая Бригитта и Фредерика Бемер окружены словами «трудолюбие, послушание, добродетель, истина, благочестие»³. Эпоху каменного века представляет дева Тьефтка, за ней следует валькирия Гердр с ребенком; Сесалилл, служанка одной из первых христианских шведских королей Ингегерд, сидит за ткацким станком; Чешин, жена буржуа эпохи Густава II Адольфа, вышивает символ «Тре крунур»; современность представляют король Оскар II с королевой Софией и гетеборгские жительницы Йетильда Фюрстенберг, Клара Валлериус и др. Хотя Ларссон был неудовлетворен работой – для росписи стен он использовал прихотливые минеральные краски, – он создает вдохновляющий комплекс образов, соотносящийся с задачей пространства и раскрывающий общую национальную программу. Еще недостаточно освоив плоскость стены, Ларссон живописует чересчур графически: в 1907 г. художник выпускает одноименный альбом с серией акварелей и небольшими текстами к ним, где отчетливо видно, что его росписи тяготеют к иллюстрации.

В 1880-е гг. начинается активная застройка Стокгольма: появляются новые буржуазные кварталы, развивается промышленное строительство, облагораживаются общественные пространства, перестраиваются старые здания Национального музея, Королевского драматического и оперного театров, и столица заинтересовалась монументальным украшением общественных пространств. Самым крупным заказом десятилетия был проект фресок для нового здания Национального музея. О нем начали говорить еще в 1883 г., но конкурс объявили только через 5 лет, и долго не могли определиться с исполнителем: по существу, в стране еще не было мастеров, которые бы понимали монументальную живопись и интересовались ей. Проект был уникальным в своем роде, поскольку комитет музея настаивал на росписях в технике аль-фреско [5, с. 50–

² Триптих получил золотую медаль на Всемирной выставке.

³ Шв. «FLIT, LYDNAD, GODHET, SANNING, FROMHET».

51], которая уже давно не использовалась из-за сложности, отсутствия мастеров, знакомых с ней, и северного климата, неблагоприятно влияющего на сохранность фресковой живописи. В качестве консультанта музеем был приглашен итальянец Антонио Беллио. После нескольких конкурсов, в 1891 г. заказ был отдан Карлу Ларссону ⁴, и он отправляется во Францию и Италию, чтобы познакомиться с образцами монументальной живописи. До него подобные «памятники» были совершены Вернером и Паули, стремящимися вживую увидеть «истoki», поэтому новая шведская монументальная живопись получила влияние французского и, в большей степени, итальянского искусства.

В течение 5 лет он работает над шестью фресками, украшающими нижний лестничный пролет Национального музея, в которых он вновь обращается к историческим героям, имеющим значение для развития искусства в Швеции в соответствии с учрежденной музейной комиссией художественной программой [2, с. 194]. Каждая из сцен концептуально олицетворяет либо важное событие, либо значимого представителя одного из родов искусства. На северной стене изображены королева Луиза Ульрики с дипломатом Густавом Тессинем, чьи коллекции произведений искусств стали основой для собрания Национального музея; короля Густава III, открывшего античную галерею в Королевском дворце; и мастерская Юхана Сергеля, одного из признанных мастеров скульптуры, как символ ваяния. На южной стене: Карл XII позирует Давиду Клэкер-Эренстралу, «отцу шведской живописи»; Никодемус Тессин мл. и Карл Хорлеман на фоне строящегося Королевского дворца представляют шведскую архитектуру; класс рисования Гильермо Тараваля отмечает основание Королевской академии художеств. Современная архитектура Национального музея читалась как грандиозное продолжение знаменательных для шведского искусства и просвещения событий, изображенных Ларссоном. Проект включал в себя также роспись верхнего вестибюля, для которых художник подготовил эскизы для люнетов со св. Ансаром, св. Бригиттой, Одним, для восточного и западного тимпанов – с триумфальным входом Густава Васа в Стокгольм и высадкой на Рюген короля Густава II Адольфа ⁵. Ларссон неоднократно перерабатывал эскизы к росписям в процессе их рассмотрения на конкурсной основе. Итоговый проект учитывал рекомендации и советы Густава Упмарка: заметно, что линии становятся тверже и четче, усиливается характер цвета, что позднее отмечали критики как особенность монументальной живописи художника.

В целом, публика с одобрением встретила цикл «Из истории шведского искусства», но не единодушно. Некоторые находили недостаток в намеренном акценте на рисунок в ущерб моделировке объема. Плоскостность пространства

⁴ В 1866 г. тринадцатилетний Ларссон со своими школьными приятелями посещает новое здание Национального музея. Своими мыслями при виде огромного незаполненного пространства музейных стен он делится спустя много лет в автобиографии: «Уже тогда, должно быть, художественная мечта охватила меня с невероятной силой, и, возможно, я, трепещущий перед величием сооружения, хотел знать, кто же из художников отважится заполнить пустые стены».

⁵ Проект люнетов был не реализован, сюжет западного тимпана был заменен на жертвоприношение короля Домальди из скандинавского эпоса.

была непривычна для шведской живописи XIX в., а слава Ларссона как талантливого графика давала повод сравнивать фрески с огромными иллюстрациями, особенно был недоволен архитектор Хельго Зеттервалль. Однако благодаря мощной поддержке директора музея Ларссон смог отстоять свою позицию, не внося изменений в готовую работу, объясняя, что это могло сказаться на качестве живописи.

Реализация проекта для Национального музея стала для художника большим профессиональным скачком. Несмотря на предыдущий опыт, именно в этот период Ларссон осознанно начал осваивать монументальное пространство, изучая и подбирая к нему подход, а личные качества – целеустремленность и упорство – выделили его на фоне других конкурентов, что открыло ему путь для новых государственных заказов. Еще до завершения фресок ему предлагают украсить плафоном и несколькими люнеттами Золотое фойе нового здания Королевской оперы ⁶, которые он выполняет на холсте (1897). Точно неизвестно, была ли озвучена какая-либо определенная художественная программа; художник учитывал общий стиль новой Оперы – значительно под впечатлением от здания Оперы-Гарнье (здание выполнено в необарочном стиле) – и добавил несколько штрихов-отсылок к густавианскому зданию театра, стремясь создать созвучие архитектуры и живописи. Позднее Ларссон писал, что совершенно не предполагал, «что эта комната будет настолько высока и настолько перегружена золотом» [3, с. 130]. Эта неосведомленность сильно повлияла на впечатление критиков от живописных украшений, потерявших в высоте стен и блеске позолоты.

В эскизах для люнеттов Ларссон остановился на 6 сценах, связанных с ролью и образом песни в разные исторические эпохи: в языческой древности, Средневековье, густавианской эпохе и современности. Задумка перекликается с идеей фресок для Национального музея ⁷. Архитектурные элементы зала – балясины – взаимодействуют с живописным пространством, усиливая динамику внутри композиций: шут в «Средневековой мистерии» переваливается через перила, всадник вот-вот перепрыгнет через них, солисты оперы «Кора и Алонзо» будто репетируют либретто на живописном балконе. На поперечной стене фойе друг напротив друга размещена пара медальонов с монограммами Густава III и его потомка Оскара II, стилизованные в духе эпох правителей: типичные рокальные элементы, амур с цветочными гирляндами и перьями, окружают картуш с вензелем «GIII» в облаках, а вензель короля Оскара II путти плетут из луговых цветов и трав, изображение решается в эклектичной манере.

Монументальный ансамбль венчает колоссальный плафон со Славой. Пространство фойе задает очень неудобные размеры для произведения – оно

⁶ Новый театр был построен на месте старого, учрежденного в 1773 г. Густавом III. На момент 1883 г. здание Оперы эксплуатировалось более века: театр и оборудование сцены сильно обветшали, здание было признано не соответствующим пожарной безопасности. Ориентируясь на недавно открытую в Париже Оперу-Гарнье, король Оскар II желал видеть как технически, так и визуально современный театр. Два существовавших здания обычно разделяют, называя густавианской (шв. Gustavianska operahuset) и оскаррианской (шв. Oskarianska operahuset).

⁷ Изначально Ларссон предложил заполнить люнетты портретами современных шведских оперных певцов, об этом свидетельствует несколько сохранившихся графических эскизов с Каролиной Ёстберг, Матильдой Юнгштед и Карлом Сёдерманом, но идея была отклонена.

получается в 5 раз больше в длину, чем в ширину, поэтому общая композиция складывается из двух меньших. В одном конце парит Слава с лавровым венком и тромбоном, в другом – множество бескрылых путти заняты поднятием раздуваемого сильным ветром шведского флага с символом союза Швеции и Норвегии⁸. Рядом стоит фигура полуобнаженной девушки с букетом цветов и трав, характерных для природы северного региона.

Целостное восприятие живописного украшения и архитектурного пространства характерно для зрелого монументального творчества Ларссона. Однако чувствуется, что художника сковывает необходимость стилизации. Свойственная его работам затейливая игра линий – развевающихся на ветру тканей, лент – хорошо вписывается в причудливость необарочных форм, но эклектизм ларссоновской монументальной живописи тяготеет к большей самостоятельности и независимости от исторических стилей.

После сдачи в Опере росписей Аксель Румдаль пишет статью, посвященную поиску романтических тенденций в творчестве Карла Ларссона. Основным аргументом в пользу влияния романтизма является внутреннее лирическое настроение работ. Развитие национально-патриотической темы и выбор сюжетов соответствуют идеям романтизма и росту национального самосознания в шведском обществе. В тот же период Ларссон работает над эскизом тимпана на холсте «Въезд Густава Васа в Стокгольм» (1908) в Национальном музее, где романтический характер становится далеко не основополагающим фактором восприятия.

В 1903–04 гг. он представляет комитету Национального музея новый эскиз⁹ тимпана с «Въездом Густава Васа», в котором сохраняет изначальную¹⁰ трехчастную фризовую композицию, но значительно перерабатывает изображение. Навстречу жителям Стокгольма верхом на белом коне движется триумфатор Густав Васа, за которым следует пара пеших солдат и всадники в доспехах и со знаменами. Он предлагает совершенно новый образ легендарного короля вопреки устоявшемуся канону: историческая личность нашла удачное воплощение в облике молодого героя-рыцаря. Художник наделяет его типично «шведской» внешностью: к началу XIX в. в национальном изобразительном искусстве сформировалась традиция изображения шведов со светлыми волосами и голубыми глазами. Следующие за королем солдаты-далекарлийцы тоже типичные шведы.

В художественном отношении роспись «Въезд Густава Васа» – кульминация монументального мастерства Ларссона, что выразилось в полной монументальной целостности и гармонии цвета. Он абсолютно точно попал с выбором темы: к концу XIX в. Густав Васа был возведен в статус национального героя в общественном сознании и безукоризненно подходил для выражения гордости шведской нации собственной историей.

⁸ Ларссон изобретательно использовал место крепления люстры, поместив туда еще одну стайку гениев, привязывающих шведский флаг.

⁹ Итоговый эскиз был представлен на индивидуальной выставке Карла Ларссона в сентябре 1906 г. в Доме художника.

¹⁰ Первый эскиз представлен на одном из конкурсов Национального музея в 1891 г.

Во время работы над тимпаном с Густавом Васа Ларссон параллельно становится автором нескольких значительных монументальных работ в Стокгольме и Гетеборге. В начале XX в. образовательные учреждения массово украшались монументальными произведениями. Прежде уже работавший с таким пространством, Ларссон создает фреску «Школьный военный хор на Ладугордйеде» (1901)¹¹ для стокгольмской Норра Латин и роспись на холсте «Дует летний ветер»¹² (1902–1903) для высшей латинской школы в Гетеборге. Первая работа посвящена школьным военным учениям, проходившим на Ладугордйеде с 1877 г., где в официальной части мальчики в парадной форме перед семьями пели хором и читали утренние молитвы. Ларссон не вкладывал в эту сцену пропаганду «священного милитаризма», поскольку сам был против «войны ради войны»; художник считал, что каждый мальчик должен знать, как защитить свою страну, семью, свободу и культуру, и верил, что те найдут божественную помощь для этого.

Кажется совершенно непохожим на эту фреску колоссальное 11-метровое полотно для гетеборгской школы. Здесь Ларссон впервые в монументальной живописи обращается к теме детства, типичной для акварелей: дети, идущие по дороге в Сундборне и несущие цветы и листья, чтобы украсить школу к экзамену. Очень точное определение произведению дал сын художника, Ульф: «Печали и беды, которые они должны быть готовы встретить в жизни... когда, мальчик станет мужчиной, они должны быть готовы ценой крови и жизни защитить короля и родину» [1, с. 174]. Несмотря на военный пиетет слов, идея Ларссона, скорее, базировалась на присущей ему удивительной наивной вере в значение мужества.

Из монументальных работ Карла Ларссона наиболее точно отразили национальные тенденции и настроения времени росписи для Оперы и Норра Латин, где значительное место занимает шведский флаг. Политическое напряжение между странами унии, Швецией и Норвегией и дальнейшее расторжение союза усилили национальный пафос, что стало общей характеристикой шведского искусства после 1890 г. Художники делали акцент уже не столько на национальной идентичности, сколько на своем первенстве среди других скандинавских стран. Государственный флаг – основной символ этих настроений. На акварелях Ларссона шведский флаг изображен как элемент реального пространства Лилла Хюттнес, что говорит о его согласии с общественной позицией. Роспись «Дует летний ветер» можно назвать последней в рамках национально-патриотической линии в творчестве художника, с той оговоркой, что в ней уже доминируют символические мотивы, присущие его поздним монументальным произведениям. В плафоне «Рождение Драмы» (1906–07) для Ко-

¹¹ В течение года эскиз к «Школьному военному хору» (1899–1900) выставлялся во Французском зале Национального музея и получил золотую медаль первого класса на Всемирной выставке 1900 г. в Париже.

¹² Название для произведения художник позаимствовал из известной «Колыбельной» Самюэля Хэдборна. Карл Лорин сказал о работе, что она полностью оправдывает его: «...Желтая бабочка парит в теплом воздухе, наполненном ароматом цветов».

ролевского драматического театра Ларссон обращается к архетипическим образам театрального искусства, а еще в первых переработанных эскизах его последнее произведение, тимпан для Национального музея «Зимнее жертвоприношение», были заметны ростки образной обобщенности европейского символизма на почве шведского национального романтизма. Он предпочел заострить внимание не на событии, а на символическом смысле, поэтому создает антонимическую пару короля, возведенного на трон народом, и короля низвергнутого.

Литература

1. *Boström, H.-O.* Carl Larsson. Monumentalmåleren / H.-O. Boström. Uppsala, 2016.
2. *Gunnarsson, T.* Larsson Carl. En utställning ingående i Nationalmuseums 200-årsjubileum: Utställning / T. Gunnarsson. Stockholm, 1992.
3. *Larsson, C.* Jag / C. Larsson. Stockholm, 1951.
4. *Romdahl, A. L.* Romantiken i Carl Larssons konst / A. L. Romdahl // Ord och bild. Kulturtidskrift för de nordiska länderna. Stockholm, 1921. årg. 30. – № 11. – S. 561–570.
5. *Upmark, G.* Moderna väggmålningar och deras teknik. Meddelanden från Svenska slöjdföreningen / G. Upmark. Stockholm, 1889. – S. 36–54
6. *Pauli, G.* Väggmåleri / G. Pauli. Stockholm, 1920.

УДК 7.046.3:246

Ю. С. Тихонова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Методы построения визуального нарратива в иконе и витраже

Предметом исследования статьи является общий обзор развития визуального повествования в иконе и витраже. Проводится сравнительный анализ художественно-выразительных средств и методов построения смыслов, через которые происходит развитие сюжетной фабулы. Рассматривается, как посредством нарратива и художественного образа считывать скрытые смыслы и подтексты в иконе и витраже.

Ключевые слова: визуальный нарратив, икона, витраж, свет, перспектива, композиция

Julia S. Tikhonova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Methods for building a visual narrative in icons and stained glass windows

The subject of the article is a general overview of the development of visual storytelling in icons and stained glass. A comparative analysis of artistic and expressive means and how the meaning is built and the plot plot develops is carried out. Consider how to use the narrative and artistic image to read the hidden meanings and subtexts in the icon and stained-glass Windows.

Keywords: visual narrative, icon, stained glass, light, perspective, composition

Введение. Папа Григорий Великий (590–604) писал, что изначально христианские религиозные изображения (стенопись, миниатюра, икона, мозаика) служили так называемой «библией для неграмотных», т.е. наглядно передавали смысл и сюжеты Писания [1]. Посредством определенных художественных средств икона, витраж, мозаика передают Евангельские события, жития святых, а также пророчества и божественные откровения для простых людей.

В народной среде были распространены блокбухи – книги, составленные только из гравюр с минимальным количеством текста. Самый известный из примеров – «Библия бедных» (ил. 1). В ней в иллюстративной форме велось повествование о событиях из Нового и Ветхого заветов.



Ил. 1. Библия бедных

Для того чтобы построить нарратив в двухмерном иконописном изображении, художники обращались ко многим приемам, характерным не только для иконы, но и для всего доренессансного (древнего) искусства. Икона более других видов изобразительного искусства приближена к графическому изображению и каллиграфии, так как ее выразительным средством является плоскость с нанесенными на него разными ритмами линий, точек, рисунков, штрихов и пятен. Основными знаками языка текста иконы являются: сюжет, цвет,

свет, жест, изображение пространства, время, разномасштабность изображения, надписи, шрифт [2].

Целью данной статьи является сравнение методов построения визуального повествования, особенностей построения нарратива в иконе и витражах, способы влияния истории на зрителя.

Визуальный нарратив – это синтез истории и дискурса. Профессор славистики Гамбургского университета В. Шмид говорит, что нарративность может трактоваться в классическом и структуралистском аспектах. В 1-м случае в повествовании присутствует нарратор, рассказчик, во 2-м – «произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие», например, икона и витраж [3].

1. Искусство – особый способ познания. Искусство – особый способ отражения и формирования действительности человеком в процессе художественного творчества, в соответствии с определенными эстетическими идеалами; одна из форм общественного сознания и часть духовной культуры как всего человечества, так и отдельного индивидуума; многообразный результат многовекового опыта поколений. В деле воспитания гармонически развитой личности важным является обращение к искусству, зародившееся с появлением человека на Земле. Слово «искусство» произошло от старославянского «искоушь» – опыт, испытание. Искусство представляет собой один из способов познания окружающего мира как с научной, так и с религиозной точек зрения.

Цель художника как создателя произведений искусства – поделиться со своим зрителем эмпирическим опытом, скульптора – передать духовные переживания, архитектора – определить смысловую составляющую через семиотические механизмы в архитектуре, выстроить философию нашего мироощущения в пространстве, реставратора – сохранить многовековое наследие и памятные реликты, запечатлевшие историческую информацию, художника-монументалиста – создавать в органичной взаимосвязи с предметно-пространственной, в первую очередь, архитектурной, средой мозаики, панно, фрески. Любое изображение рассказывает историю, это целый мир, независимо от того, какое произведение искусства вы созерцаете. За его созданием стоят личные, политические, социологические и религиозные взгляды автора. Картины, скульптуры на религиозные, мифологические темы, барельефы, книжные иллюстрации, текстиль, фотографии, инсталляции, перфомансы, фильмы и анимация – это не только заложенный сюжет, а целая эпоха, повлиявшая на создателя и рассказывающая нам о его времени.

Изучение истории искусства – огромное пространство для анализа произведений, возможностям увидеть общее, различить важные детали и «оживить» молчавшие до этого момента произведения, считать историю, развивать критическое и аналитическое мышление, сформировать собственное мнение через художественный образ, постичь процесс выражения внутреннего мира посредством художественного образа, творческое взаимодействие всех элементов, которые отражают чувства и эмоции в масштабах всего общества.

Немецкий исследователь Г. Зедльмайр, рассуждая о смысле произведения искусства как о выражении духа времени, говорил о проявлении на каждом отдельном отрезке времени особенного типа психической конституции [1].

В эпоху средневековья живопись стала одним из главнейших видов искусства. Цвет являл собой символическое, сакральное значение. Золотой, охристый и все их оттенки считались Божественным Светом. Серые и черные – обыденными. Многие картины, мозаики, фрески древних греков создавались по принципу заполнения силуэта: сначала на картине рисовался контур фигуры, а после его начинали покрывать цветом.

2. Семантические предпосылки организации нарратива в иконе. Во всем искусстве Европы время, точнее его направление, обозначается, как правило, слева направо. Соответственно, первым зритель видит и прочитывает то, что изображено слева – «завязку». Так, на всех изображениях «Благовещения» архангел Гавриил, направляющийся к деве Марии, изображается слева от нее; таким же образом нарратив выстраивается в композициях «Поклонения волхвов», «Вход Христа в Иерусалим». Другим образом выстраивается время в композициях, которые построены симметрично: в этих случаях направление времени обозначается от периферии к центру. С другой стороны, правая сторона композиции в таких иконах представляет собой зеркальное отражение левой части – и тогда изображение также прочитывается зрителем слева направо.

3. Право и лево. В древнерусском искусстве важную роль играет точка зрения, с которой следует «прочитывать» икону. Практически без исключения во всех иконах активную позицию занимает внутренняя точка зрения – т.е. изнутри изображения, как бы с точки зрения Бога. При этом правая (с внутренней точки зрения, т.е. левая со стороны зрителя) часть иконы соотносится с передним планом, а левая часть – с задним планом. Вместе с этим передний план и, таким образом, правая сторона, связываются с настоящим, а задний план и, значит, левая сторона – с будущим. Таким образом, в русской средневековой иконе время движется от настоящего к будущему (или, при соответствующем сдвиге временной оси, от прошлого к настоящему) [4].

4. «Сложный перевод». Для построения нарратива в изображение вводится повтор, когда один и тот же элемент появляется несколько раз в определенном ритме. Например, движение во времени изображается с помощью фиксации последовательных стадий движения, практически как на кадрах киноплёнки. Пример такого рода построения – изображение «Казни Иоанна Предтечи», где голова святого изображается два раза (или больше), тем самым репрезентируя разные моменты времени. В русской традиции такое изображение называлось «сложным переводом»; его особенность заключается в том, что одна фигура (или предмет) повторяется в пределах одной композиции в разных положениях и ситуациях, т.е. в разные моменты времени.

В иконах этот прием очень часто встречается в клеймах житийных икон (ниже о них будет сказано подробнее), которые зачастую переходят одно в другое без ограничительных рамок и создают единую сплавленную временную направленность повествования. Точно так же этот прием распространен в древ-

нерусской книжной миниатюре. Прием «сложного перевода» часто встречается в иконописных композициях на сюжет Успения Богоматери. Здесь душа Богоматери изображается дважды: в 1-й раз – в руках Христа в нижней части композиции и вверху иконы во 2-й раз –возносящейся в окружении ангелов на небо. Интересно, что этот прием можно сравнить с кинематографической работой со временем, с расчленением непрерывного движения на отдельные фиксированные элементы покоя.

5. Построение нарратива в житийных иконах. Примером пластического повествования в древнерусском искусстве может служить житийная или нарративная (сюжетная) икона. В житийных иконах средник с изображением святого окружается по периметру маленькими клеймами, в которых последовательно показаны эпизоды жития святого. Таковы знаменитые иконы мастера XVI в. Дионисия «Митрополит Пётр с житием» и «Митрополит Алексей с житием». В обоих случаях события представлены в хронологической последовательности и читаются слева направо и сверху вниз [5].

6. Стилистические приемы для создания нарратива. К ним относят:
– *удвоение одного и того же.* Как и множественное число существительного, большое количество какой-либо фигуры или предмета на иконе может изображаться с помощью ее повторения (или повторения детали) на заднем плане, как бы «выглядывающими» из-за основной фигуры. Например, зачашую войско на иконе изображается в виде одной или двух фигур всадников, за которыми изображается много шлемов; город передается в виде изображения храма, за которым иконописец пишет много куполов;

– *изображение внутри пространства.* Событие, которое в древнерусской иконе изображалось на фоне какого-либо здания, зритель прочитывал как происходящее внутри здания или храма. Характерно, что интерьера постройки иконописец не передает: зрителю видна только внешняя его часть, т.е. образ здания или храма показан с той же парадной точки зрения, что и фигуры перед ним. Например, многие сюжеты, которые, скорее всего, мыслились как происходящие внутри храма, передаются в иконах вне их, на их фоне. Примером этого приема может служить распространенная сцена «Покрова». В иконографии Покрова существуют два схожих древних извода. В ростово-суздальском изводе, который повлиял на московскую иконографию, изображение Богоматери передается художником на фоне фасада храма. А в новгородской иконографии Богоматерь изображается перед внутренней стеной храмового алтаря. При этом в верхней части композиции изображаются главы храма, показанные снаружи – на этом примере можно наблюдать совмещение точек зрения внутри одной композиции.

Таким образом, одно и то же содержание, или нарратив, сцены, происходящей внутри храма, в двух разных изводах одного и этого сюжета передается отчасти разными изобразительными приемами.

7. Способы выделения главных и зависимых акцентов.

7.1. Применение прямой и обратной перспективы. В византийском и древнерусском искусстве семантически более важные фигуры в меньшей степени подвергаются перспективной деформации. При этом искажение фона

осуществляется художником более полно и почти автоматически. Кроме того, значимые фигуры подчиняются особым семантическим закономерностям. Например, лики в иконах, как правило, повернуты к молящемуся, независимо от их положения в пространстве, которое можно осмыслить, только глядя на окружающие их второстепенные предметы в перспективном искажении [6].

7.2. Профильное изображение; деформации и искажения. Достаточно часто на иконах в профиль изображаются персонажи с негативной коннотацией, тогда как лики святых всегда повернуты фронтально. Соответственно, в определенных случаях профильность изображения может использоваться как прием, передающий незначительность изображаемой фигуры или же отрицательное к ней отношение; особенно показательны в этом отношении изображения бесов и Иуды в композициях «Тайной вечери»: Иуда обычно единственный из апостолов, который изображается в профиль.

Так, на фреске «Поклонение волхвов» Ферапонтова монастыря Богоматерь с младенцем, которая в реальности должна быть, видимо, обращена лицом к волхвам, смотрит на зрителя. Лишь по изображению ее кресла (которое является собой семантически незначительный элемент и потому претерпевает перспективные и другие искажения) мы можем представить действительное положение ее фигуры в пространстве. С другой стороны, и лица волхвов также повернуты к зрителю, хотя должны быть, видимо, обращены к Богоматери; вместе с тем их тела (т.е. менее важный элемент, чем лица) обращены к Богоматери (ил. 2). Семантически важная часть изображаемого объекта обращена к зрителю (дана фронтально), а семантически неважная – подчиняется перспективным отклонениям, указывая на реальное положение объекта в пространстве и являясь тем самым как бы ключом к размещению предметов в трех измерениях. Можно считать, что лики, как и другие семантически значимые части изображения, трактуются в ином – условном – пространстве, не соотносящемся с реальным трехмерным пространством [7].



Ил. 2. Поклонение Волхвов

Иными словами, более значимые фигуры образуют центр, относительно которого строится изображение, второстепенные фигуры фиксируются в их отношении к этому центру.

8. Сравнение иконы и витража. Прихожане не обращались с молитвой к витражам религиозной тематики. Возможно, именно эта причина обуславливает другое построение нарратива в витраже – они создавались, в первую очередь, для созерцания. Витраж (франц. vitrage, от лат. vitrum – стекло) – орнаментальная или сюжетная декоративная композиция (в окне, двери, перегородке, в виде самостоятельного панно) из стекла или другого материала, пропускающего свет [8]. Это произведение декоративного искусства образительного или орнаментального характера, рассчитанное на сквозное освещение и предназначенное для заполнения проема, чаще всего оконного, в каком-либо архитектурном сооружении. Витраж – древнее ремесленное изобретение, которое имеет достаточно долгую историю развития. Результаты исследований показывают, что техника создания витража была известна еще в Древнем Египте со II тысячелетия до н.э., в Древнем Риме – с I в. от Р. Х. В раннехристианских базиликах уже использовали для заполнения оконных проемов специальные материалы, пропускающие свет.

Во Франции был распространен тип так называемых «повествовательных» витражей, где история (жизне святого, Страсти Христовы и пр.) последовательно разворачивается в отдельных сегментах. В отличие, например, от житийных икон, нарратив в таких витражах должен прочитываться не слева направо и сверху вниз, а наоборот – начинать «чтение» стоит с тех эпизодов, которые расположены к зрителю ближе, т.е. снизу-вверх. Тут важно помнить, что витраж – это не книга, которую в Европе исторически читают слева направо и сверху вниз, тут порядок обратный. Первым является левый нижний «кадр», а последним – правый верхний [8]. Но здесь были и исключения – сцены могли располагаться «зигзагом».

На некоторых витражах повествование начинается сверху, и такой особенный порядок, как правило, бывает идеологически обоснован. Витраж – подлинная квинтэссенция средневековой культуры, смыслом которой было восхваление Творца, поэтому на витраже Шартрского собора с изображением Страстей точкой отсчета становится фигура Христа во славе, расположенная в верхней части композиции. Таким образом авторы витража подчеркнули, что это история воплощения Бога в человеческом облике, для того, чтобы через муки искупить первородный грех. Гораздо сложнее, чем простые повествовательные витражи, устроены витражи типологические. Они совмещают и соотносят друг с другом сразу несколько историй или сопровождают основную историю комментарием, заимствованным из других источников. Смысл типологии состоял в том, что отдельные эпизоды, персонажи и предметы из Ветхого Завета интерпретировались как предзнаменования эпизодов, персонажей и предметов в Новом. При этом ветхозаветные события заключали в себе указание на грядущее Боговоплощение и миссию Христа по спасению человечества. Как из века в век повторяли христианские богословы, Ветхий Завет находит полное воплощение в Новом, а Новый раскрывает истинный смысл Ветхого.

Вся геометрия типологических витражей построена так, чтобы ясно соотнести новозаветное событие и его ветхозаветное предзнаменование. Для этого главный сюжет обычно помещается в центр композиции, а его прообразы, как, например, на витраже Страстей в Шартре, выстраиваются по краям: в кругах или полукружьях поменьше, во внешних сегментах кватрифолия, в лучах звезды и т.д. [9].

Заключение. Сравнение художественных свойств витража и иконы можно осуществлять в двух плоскостях: в содержательном (нарратив) и символическом. Считается, что у иконы и витража общее происхождение. Традиция иконописи, как и традиция витража, родилась в Византии, общей их предшественнице, где уже решались вопросы художественного воплощения света и общей декорации храма. Витраж и икона не похожи друг на друга, но можно сказать, что их предназначение во многом одинаково: и витраж, и икона играют важную роль в создании сакрального пространства, и немалое значение для этого имеют средства художественной выразительности для построения визуального нарратива, такие как свет, цвет и т.д. [10]. Зрителю или верующему человеку и икона, и витраж дают возможность почувствовать себя частью мира, созданного Богом.

Литература

1. *Рябцев, Ю. С.* История русской культуры: художественная жизнь и быт / Ю. С. Рябцев. М.: Владос, 1997. – 135 с.
2. *Барская, Н. А.* Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н. А. Барская. М.: Просвещение, 1993. – 223 с.
3. *Злыднева, Н. В.* Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения / Н. В. Злыднева. М.: Индрик, 2013. – 359 с.
4. *Успенский, Б. М.* Семиотика иконы / Б. М. Успенский // Семиотика искусства. М.: Языки рус. культуры, 1995.
5. *Никольская, Т. М.* Символика и семантика иконописного образа / Т. М. Никольская // Социально-экономические явления и процессы. – 2001. – № 9. – С. 300–319.
6. *Брук, Я. В.* Живое наследие: беседы о древнерусской живописи / Я. В. Брук. М.: Искусство, 1970. – 91 с.
7. *Никольская, Т. М.* Семиотика уставной православной иконы как текста / Т. М. Никольская // Аналитика культурологии. – 2010. – № 18. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semiotika-ustavnoy-pravoslavnoy-ikony-kak-teksta/viewer> (дата обращения: 16.10.2020).
8. *Маль, Э.* Религиозное искусство XIII века во Франции / Э. Маль. М.: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. – 548 с.
9. *Глозман, И. М.* Витраж / И. М. Глозман // Большая советская энциклопедия, 2002. URL: <http://bse.sci-lib.com/article005427.html> (дата обращения: 26.10.2020).
10. *Свет в иконе.* Фаворский свет и исихазм // Икона и техника иконописи / УКОНА.RU: [сайт]. URL: http://www.ukoha.ru/article/begin/cvet_v_ikone_favorckii_cvet_i_ichazm.htm (дата обращения: 11.10.2020).

О деятельности Р. Р. Френца в рамках военно-художественного отряда

Статья посвящена предварительным замечаниям о деятельности Р. Френца в рамках организованного военно-художественного отряда в период 1915–1917 гг. Упоминаются графические и живописные работы авторов, входивших в его состав (портреты, батальные сцены). Особое внимание уделяется описанию и анализу произведений рассматриваемого художника, дальнейшая творческая деятельность которого была связана с монументальным искусством.

Ключевые слова: военно-художественный отряд, живопись, графика, портрет, батальная живопись, Р. Френц

Rimma A. Timofeeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

On the activities of R. R. Franz in the military art detachment

The article is devoted to preliminary remarks on the activities of R. Frenz within the framework of the organized military art detachment in the period 1915–1917. The graphic and pictorial works of the authors who were part of it (portraits, battle scenes) are mentioned. Particular attention is paid to the description and analysis of the works of the artist in question, whose further creative activity was associated with monumental art.

Keywords: military art squad, painting, graphics, portrait, battle painting, R. Frenz

Деятельность художников на фронтах Первой мировой войны – сюжет, давно привлекающий исследователей. Широко известна работа, проводимая Трофейной комиссией (комиссия по «описанию боевых трофеев русского воинства» за весь период существования русской армии), которая была учреждена в мае 1911 г. при Военно-походной канцелярии Его Императорского величества. После начала Первой мировой войны к работе в комиссии привлекались художники, так как одной из задач стало описание подвигов солдат и офицеров Российской Императорской армии [2, с. 4].

Автор, о котором идет речь в представленной публикации – Рудольф Рудольфович Френц – был одним из таких мастеров, чье творчество выполняло эту значимую задачу.

Дадим краткую характеристику военно-художественному отряду, который был отправлен на фронты в мае 1915 г. В состав отряда входили профессор батальной живописи Н. С. Самокиш, ученики Высшего художественного училища

при академии Пётр Котов, Пётр Митурич, Пётр Покаржевский, Карп Трофименко и Рудольф Френц, фотограф А. Штрюмер, матросы А. Герасин и П. Линник, ратники А. Селивёрстов и А. Молодцов. Начальником отряда был делопроизводитель военно-походной канцелярии гвардии полковник В. К. Шенк.

Описание их деятельности во время следования по маршруту (Белосток, Ломжа, Остроленка, крепость Осовец и Барановичи, Киев, Севастополь и Кавказский фронт) содержится в документах Российского государственного военно-исторического архива [5]. Кроме того, сведения о работе отряда встречаются в мемуарах входивших в его состав живописцев.

Данный отряд рассматривался как отдельная структура, созданная при Ставке Верховного Главнокомандующего. В задачи отряда входила фиксация обстановки и боевой жизни [6, л. 18] на войне всеми доступными художнику средствами. То есть кроме художественных качеств, произведения членов отряда должны были отличаться подлинностью и опираться на непосредственные наблюдения жизни фронта. Другие важные задачи – организация передвижных батальных выставок законченных картин и этюдов, а также издание печатной продукции (открыток, иллюстрированных военных журналов и пр.). Так, например, выставка подобного рода была проведена уже в декабре 1916 г., на ней экспонировалось около 400 произведений.

Структура отряда была утверждена в следующем составе: заведующий, 6 начальников военно-художественных отделов, 12 военных художников, старший писарь, сторож. При этом заведующим мог быть только офицер, имеющий высшее художественное образование, а начальником отдела – один из военных художников. Отдельно отмечалась необходимость высшего художественного образования для всех военных художников (оконченный курс Академии художеств или Московского училища живописи, ваяния и зодчества) или же признанная на столичных выставках «общественно-художественная деятельность».

Военно-художественный отряд имел 6 отделов: Кавказский, Румынский, Юго-Западный, Западный, Северо-Западный и Морской. Количество, состав участников, местопребывание определялось заведующим, начальником и фронтом назначения каждого отдела. Также указывались помещения, использование которых предполагалось членами отряда при Ставке Верховного Главнокомандующего – среди них, кроме Канцелярии и казармы для нестроевых солдат, особо следует отметить мастерскую для художников.

Были регламентированы и обязанности заведующего военно-художественным отрядом, который подчинялся непосредственно Верховному Главнокомандующему или назначенному им особому лицу. Заведующий определял общее направление деятельности художников, разбирал и регистрировал поступающие материалы, обрабатывал их в рамках подготовки Всероссийского народного музея Великой войны в Петрограде, отбирал работы для открыток и публикаций в журналах и т.д. Непосредственная координация работы художников осуществлялась начальниками военно-художественных отделов, при этом все они в дисциплинарном отношении подчинялись командирам тех частей, к которым были прикомандированы.

Интересно, что регламентировано было и количество произведений, которые художник должен был предоставить в течение месяца – не менее 10; и «право собственности»: все работы переходили во владение Петроградского музея. Авторские права (вопрос тиражирования, репродуцирования и т.п.) оставались за художниками «в пределах существующих особых законоположений».

Произведения подлежали обязательной военной цензуре, а материальное обеспечение членов отряда было основано на государственной поддержке, а также на средствах, получаемых от проведения упоминавшихся нами выше платных публичных передвижных выставок.

Была предусмотрена инструкция действий и графическая схема расположения военно-художественного отряда: предполагалось, что военный художник располагается «влево и вправо от центрального местопребывания начальника военно-художественного отдела по фронту занимаемым не более одним корпусом», а в глубину – «не далее расположения Штаба артиллерийской бригады или Штаба дивизии». Передвижение отдела осуществляется всеми его членами по заявлению большинства военных художников, и один из них должен быть прикомандирован к Штабу полка.

Интересны художественные особенности создаваемых зарисовок и картин. Наброски делались на передовой, поэтому традиционные приемы батальной живописи были неприменимы в контексте отображения сущности войны позиционной. Таким образом, положение авторов было близко к положению военных корреспондентов. Как отмечал один из участников, «мы получили вагон, у каждого было отдельное купе... Мы ходили и ездили повсюду беспрепятственно» [4].

Так как особое внимание в рамках своей деятельности авторы уделяли созданию портретов героев Великой войны, именно эти произведения отмечены особым стремлением к детализации и передаче индивидуальных характеристик. Обращает на себя внимание серия работ Г. Верейского, выполненная в указанный период. Портреты участников разведки в ночь на 24 июля 1917 г. были написаны на Рижском направлении Северо-Западного фронта. Образы разведчиков 9-го Сибирского стрелкового полка отмечены высокой степенью достоверности особенностей обмундирования и вооружения. Художник виртуозно передает личные черты изображенных, а также тонкие психологические характеристики.

Одним из членов военно-художественного отряда был Р. Р. Френц (1888–1956). В 1930–950-х гг. он возглавлял батальную мастерскую ЛИЖСА им. И. Е. Репина, а также был профессором кафедры монументально-декоративной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, воспитав целую плеяду мастеров [7].

В рамках деятельности военно-художественного отряда автор побывал на Западном и Кавказском фронтах. Его произведения – это пейзажные зарисовки, которые отражают реалии военного времени, и, в то же время, пронизаны особым лиризмом. Художник виртуозно владеет цветом, работая акварелью, гуашью и в смешанной технике.

Произведение «Ломжа. Вольнонаемный транспорт у мельницы. Западный фронт» (1915) отмечено динамикой, автором досконально переданы бытовые подробности, чувствуется влияние современной европейской живописи, в частности, французских мастеров.

Работа «Разрушенные железобетонные укрепления северо-восточной части Центрального форта крепости Осовец. Западный фронт» (1915) интересна и как образец трактовки крепости, которая стала символом мужества и бесстрашия русских воинов периода Великой войны, и как пример пейзажного жанра. На наш взгляд, даже в этом раннем произведении чувствуется ярко выраженная индивидуальная манера художника.

В картине «Расположение 1-й сотни 1-го Кубанского пластунского батальона Кубанской пластунской бригады близ с. Мело Чорохского района Батумской области. Кавказский фронт» (1915) мастер эффектно передает особенности освещения, подчеркивает контрастами специфику кавказской природы. Фигуры солдат имеют, в большей степени, характер вспомогательный, хотя в дальнейшей деятельности мастер обращался и к портретному жанру.

Многие работы Р. Френца публиковались в 1916 г. на страницах журнала «Лукоморье», тиражировались и были узнаваемы в Российской Империи. После революции 1917 г. художник продолжил свою творческую деятельность, причем акцент был сделан в большей степени на батальную живопись. Также мастер является автором масштабных диорам («Взятие Зимнего дворца» и «Оборона Петрограда»). На наш взгляд, предпосылки обращения к тематике подобного рода во многом были сформированы в рамках деятельности автора в период функционирования военно-художественного отряда.

Литература

1. *Васильев, А. А.* Деятельность русских трофейных комиссий в период Первой мировой войны 1914–1918 годов: (по мат. РГВИА) / А. А. Васильев // Первая мировая война: пролог XX в.: сб. ст. / Рос. акад. наук; отв. ред. В. Л. Мальков. М.: Наука, 1998. – С. 657–665.

2. «Дабы подвиги этих героев не исчезли безвозвратно для потомства»: (мат. Трофейной комиссии в собрании Научно-исследовательского музея Российской Академии художеств): [выставка из фондов]. СПб., 2014. – 39 с.

3. *Ильина, Т. Н.* Материалы Трофейной комиссии в годы Первой мировой войны в собрании военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи / Т. Н. Ильина // Война и оружие: новые исследования и материалы: мат. V междунар. науч.-практ. конф. 14–16 мая 2014 г. СПб., 2014. – С. 211–249.

4. *Купцова, И. В.* Совесть быть на войне человеку постороннему, не имеющему в пребывании там необходимости / И. В. Купцова // Военно-исторический журнал. – 2004. – № 9. – С. 29–34.

5. *О прибытии на Кавказ художественного отряда*, посещение Саракамышского фронта и отъезд в Ставку Верховного Главнокомандующего. 24.06.1915–09.08.1915 // РГВИА. Ф. 2100. Оп. 1. Д. 354. – 13 л.

6. РГВИА. Ф. 2003. Оп. 1. Д. 1438.

7. *Рудольф Френц, 1888–1956*: каталог / Государственный Русский музей; сост. А. Любимова (живопись), И. Арская (рисунки и акварели), Е. Иванова (росписи на подносах). СПб., 2005. – 96 с.

УДК 75.021.342:747:75.052"17"

Е. Н. Туголукова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

**Исторические аспекты становления пастельной живописи XVIII века
– предмета воспроизведения в монументальной росписи
и репринта в современном интерьере**

При проектировании интерьеров современные дизайнеры нередко применяют репринты художественных произведений, выполненных в XVIII в. в технике сухой пастели, а также монументальную роспись стен по мотивам пастельных живописных полотен.

Ключевые слова: дизайн, интерьер, пастель, живопись, цвет, технология

Ekaterina N. Tugolukova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state University of industrial technologies and design

**Historical aspects of the formation of pastel painting of the XVIII century –
the subject of reproduction in monumental painting
and reprint in a modern interior**

When designing interiors, modern designers often use reprints of works of art made in the 18th century in the technique of dry pastels, as well as monumental wall paintings based on pastel paintings.

Keywords: design, interior, pastel, painting, color, technology

Современные дизайнеры и декораторы интерьеров все чаще апеллируют к пастельной живописи XVIII в. как к доминантному модулю при проектировании жилого пространства. Применение репринтов живописных произведений искусства, ручная монументальная роспись стен занимает все большее место в оформлении современных жилых пространств.

Для формирования эстетически привлекательного интерьера, включающего элементы пастельной живописи, важно изучить специфику материала, особенности работы пастелью, а также возможности ее применения на примере живописных полотен известных художников. В данной работе рассмотрены эстетические и технологические приемы, использованные в работах мастеров живописи XVIII в., которые наиболее часто применяются дизайнерами при проектировании жилых и нежилых помещений, чем обусловлена актуальность исследования.

Пастельная живопись как самостоятельный вид искусства начала формироваться в XV в. [1]. Старые мастера применяли пастель для создания

набросков, зарисовок, эскизов и законченных художественных полотен. История становления пастельных техник, начиная с XV в., насчитывает десятки различных способов и приемов ее нанесения. Художники смело экспериментировали с ее графическими и живописными приемами, с развитием химии, физики, естествознания создавали новые оттенки, применяя различные пигменты на основе органических и неорганических веществ.

В XVIII в. технология пастельной живописи достигла высшей точки своего развития и признана самым известными мастерами. Разработаны основные технологические и технические приемы работы, позволившие максимально раскрыть все возможности материала [10].

Развитие современной химии позволило существенно расширить палитру пигментов и начать изучать химию цвета. В 1704 г., создатель красителей из Швейцарии Иоганн Якоб Дисбах работал над созданием нового красного пигмента холодного оттенка – краплака; в процессе многочисленных исследований и опытов был получен первый синтетический пигмент – прусский синий [6].

В изобразительном искусстве возросло значение реалистического отображения жизни. Используя пастель, художники научились изображать все, что видели вокруг, а также отображали сюжеты на религиозные, исторические, аллегорические, мифологические темы, обращались к фольклору и классическим произведениям литературы. Это наблюдается на живописных полотнах в реалистично написанных помпезных фигурах знатных чиновников, приближенных к высшему свету. Пастель, наряду с масляными красками, стала основным материалом для создания картин в самых распространенных в то время жанрах: портрет, пейзаж, религиозная тематика [3].

Постепенно пастель приобрела высокую художественно-эстетическую выразительность, по технике нанесения слоев стала неразличима с масляной живописью. Смотря на многие портреты, написанные мастерами XVIII в., сложно понять, какой при их написании использовался материал: масло или пастель. Художники экспериментировали с техникой пастельной живописи, чтобы добиться реалистичности изображений, визуального осязания зрителем фактур тканей, кожи лиц, рук и т.д.

Одним из талантливейших художников-пастелистов Италии XVIII в. является Розальба Карриера (1675–1757). Мастер портретной живописи, а также миниатюры работала в смешанных техниках. Ее картины безупречно передают настроение, характер героев, а исключительное владение техникой пастели позволило изобразить как крупные цветовые и тоновые пятна и формы, так и мельчайшие детали [5].

В ее пастельных работах профессионально написанные образы людей, в основном девушек, отображают четкую и точную передачу цвета, света, нюансов и оттенков всех цветов, рефлексов, светотеней. При слегка размытых формах и границах линий и плоскостей зрителем улавливается настроение и характер героев полотен, а также отражение эпохи рококо.

Важным этапом в эволюции пастельной живописи стало основание в 1648 г. Королевской Академии живописи и скульптуры в Париже по инициативе первого живописца короля Людовика XIV Шарля Лебрена (1619–1690).

Лебрен был профессиональным художником, а также изучал теорию и историю искусств, создал учебное направление пастельной живописи.

Среди французских художников пастелистов немало известных имен. Однако в данной работе рассмотрены рисовальщики, которые внесли существенный вклад в развитие технологии пастельной живописи.

Жан-Этьенн Лиотар (1702–1789) – профессиональный рисовальщик и живописец. Портрет служанки «Шоколадница» представлен в песочно-терракотовой гамме, детали прописаны настолько реалистично точно, что с первого взгляда сложно отличить полотно от масляной живописи [2].

Превосходные образцы рисунков пастелью создали французские мастера Франсуа Буше (1703–1770); Жан Марк Наттье (1685–1766), выдающийся французский живописец, создатель нового стиля живописи – исторического портрета); Жан Батист Грёз (1725–1805), портретист-жанрист; Шарль Жозеф Натуар (1700–1777), живописец в стиле рококо, декоратор, педагог; Жан Батист Перроно (1715–1783), художник, гравёр, крупнейший мастер пастельного портрета; Луи Токе (1696–1772); Жан Батист Симеон Шарден (1699–1779), один из лучших колористов в истории живописи, мастер натюрморта и домашних жанровых сцен, его отличало от большинства современников избегание в своем творчестве торжественных и пасторально-мифологических сюжетов, свойственных искусству того времени.

В тот же период работал выдающийся художник Антуан Ватто (1684–1721). Его многочисленные живописные портреты, выполненные в технике пастели и сангины, передают грусть, ощущению ускользающего момента.

Морис Кантен де Латур (1704–1788) стал известным портретистом-пастелистом благодаря многочисленным портретам, эмоциональные персонажи которых одеты в самые изысканные наряды того времени, где профессионально и реалистично переданы фактуры шелка, кружев, бархата.

В это время увлечение пастелью охватило весь Париж. Число художников, отдавших предпочтение этой технике, к 1780 г. достигло 2 500.

В XVIII в. в Испании работали талантливые профессиональные художники-портретисты – пастелисты: Висенте Лопес-и-Портанья (1772–1850), Жак-Андре Аведа (1706–1766), и Франсуа-Гюбера Дровэ (1727–1775) и др.

В период сентиментализма 2-й половины XVIII в., как и в первой трети XIX в., рисование пастелью обрело популярность среди женщин и даже стало чем-то вроде домашнего рукоделия.

В России пастель появилась в первой половине XVIII столетия, представленная европейскими художниками. На протяжении всего XVIII в. создателями произведений в этой технике были мастера «россики» – иностранные художники, работавшие в России или за границей по русским заказам. Они выполняли, почти исключительно, портреты на заказ. Быстрый при своем создании, часто в один сеанс, пастельный портрет получил широкое распространение, стал одним из любимых видов заказного изображения, выполняя некоторым образом функцию фотографии. Среди пастелистов известны швед Виги-

лиус Эриксен (1722–1782), француз Жан Сансуа. Самой ранней пастелью в собрании Русского музея является этнографическая этюдная зарисовка немецкого художника Яна Касселя «Молодой башкир», (1735) [4].

Русский живописец-баталист и жанрист Александр Осипович Орловский (1777–1832) обучался рисунку в Варшаве, был профессиональным рисовальщиком, работал в различных техниках: литографии, гравюре, масляной и пастельной живописи [8].

Талантливый художник-пастелист Алексей Венецианов за жанровые портреты крестьян получил бриллиантовый перстень от Елизаветы Алексеевны, которая являлась супругой императора Александра I.

Изучая технологию создания картин в технике сухой пастели важно отметить, что мастера XVIII в. писали пастелью по темному грунту и по заранее затонированной бумаге серых, коричневых оттенков [11].

Названные живописные полотна известных мастеров в настоящее время используются в качестве репринтов при оформлении интерьеров в виде настенных полотен, на текстиле, на кафеле, на предметах интерьера [7]. Традиции классической живописи интегрируются в современный интерьер, а также в проекты различных стилей, таких как арт-деко, модерн (ил. 1, 2) и эклектика, прованс, ампир, классицизм (ил. 3, 4). Современные цифровые, технологии позволяют тиражировать произведения искусства и публиковать на любых поверхностях и материалах. Современные художники-монументалисты создают настенные росписи в жилых и нежилых пространствах по мотивам данных произведений и их копии. Часто воспроизведение пастельной живописи создается сухой пастелью с применением ее в сухом виде, а также ее растворов. Такие изображения при проектировании интерьеров имеют функцию доминантных центров пространства [2].



Ил. 1. Роспись в интерьере стиля модерн, по мотивам Р. Карьеры «Голова блондинки», 1750-е гг.



Ил. 2. Роспись в интерьере стиля модерн, по мотивам А. Ватто «Автопортрет», 1721

Итогом исследования развития техник и технологий пастельной живописи XVIII в. могут служить следующие выводы:

– художники-живописцы к XVIII в. стали все больше писать пастельные живописные полотна в связи со значительным расширением цветовой палитры

этого материала, совершенствованием его эксплуатационных и художественных характеристик;

– художественно-эстетические возможности пастели позволяют создавать живописные произведения практически любых форматов, от миниатюры до монументальных полотен; технологические свойства материала позволяют наносить красочные слои на практически любых поверхностях и материалах;

– эстетически привлекательные изображения художников XVIII в. гармонично интегрируются в различные по стилю современные интерьеры;

– данный материал при его постоянном совершенствовании является доступным для ручной росписи стен при создании графических и живописных панно в жилых и нежилых интерьерах.



Ил. 3. Роспись в интерьере стиля классицизм, по мотивам Ж.Б.Перронно «Девочка с кошкой», 1745



Ил. 4. Роспись в интерьере стиля классицизм, по мотивам картины А. Орловского «Всадник», 1798

Литература

1. *Вибер, Ж.* Живопись и ее средства / Ж. Вибер. М.: Сварог и К, 2000. – 212 с.
2. *Галкина, М. В.* Профессиональные компетенции современного студента в области эстетической культуры / М. В. Галкина, Н. В. Михайлов // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. «Педагогика». – 2011. – № 1. – С. 176–178.
3. *Гаррисон, Х.* Рисунок и живопись: карандаш, акварель, масляные и акриловые краски, пастель: полн. курс: материалы, техника, методы / Х. Гаррисон; пер. с англ. Е. Зайцевой. М.: Эксмо, 2007. – С. 127–138.
4. *Ершова, И.* Пастель / И. Ершова // Художественная школа. – 2003. – № 1. – С. 29–31.
5. *Ефремова, Л. А.* Портрет в русской живописи: галерея мировой живописи / Л. А. Ефремова. М.: ОЛМА-ПРЕСС: Образование, 2004. – С. 112–117.
6. *Ивахнова, Л. А.* Интегративный подход к профессиональной подготовке специалистов художественно-педагогического направления / Л. А. Ивахнова // Омский научный вестник. Сер. «Общество. История. Современность». – 2010. – № 6 (92). – С. 208–218.
7. *Иттен, И.* Искусство формы / пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. М.: Изд. Д. Аронов, 2008. – С. 138–139.

8. *Пастели художников западноевропейских школ XVI–XIX веков*: кат. / сост. Т. Ф. Каменская; Гос. Эрмитаж. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960. – 156 с.

9. *Пастели западноевропейских художников в собрании Эрмитажа; XVIII – начало XX века*: кат. выст. / Гос. Эрмитаж; авт.-сост. А. С. Кантор-Гуковская. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2001. – 127 с.

10. *Леонардо да Винчи. Суждение о науке и искусстве* / вступ. ст. С. Даниэля; пер. с итал. В. Зубова [и др.]. СПб.: Азбука, 2001. – С. 104–106.

11. *Ломов, С. П. Дидактика художественного образования*: монограф. / С. П. Ломов. М.: Педагогическая академия, 2010. – 104 с.

12. *Канунникова, Т. А. Актуальность традиционных художественных техник на примере рисования пастелью* / Т. А. Канунникова // Проблемы и перспективы развития образования: мат. V Междунар. науч. конф. (Пермь, март 2014 г.). Пермь: Меркурий, 2014. – Т. 0. – С. 153–155.

МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ

УДК 75.052:7.036.5:7.023(73)"20"

Гуркина Н. С.

Санкт-Петербург, Россия

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

Традиционные и современные материалы в американском монументальном искусстве XXI века

Монументальное искусство США XXI в. являет разнообразие материалов, форм, расположения, интегрируется с архитектурой, интерьерами общественных сооружений, включает росписи, скульптуру, витражи, граффити, использует световые и компьютерные технологии. Проанализированный художественный материал сочетает эстетическую и социальную функции, активно взаимодействует с урбанистической средой, демонстрирует неожиданные композиционные, изобразительные и технические решения.

Ключевые слова: США, монументальная живопись, общественное искусство, скульптура, витраж, граффити, стекло

Natalia S. Gurkina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Traditional and modern materials in American monumental art of the XXI century

Monumental art of the USA of the XXI-th century shows diversity of materials, forms, locations. It integrates with architecture, cityscape, public interiors, includes murals, sculpture, stained glass, graffiti, uses light and computer technologies. Analyzed art projects combine esthetic and social functions, actively interact with the urban environment, demonstrate unexpected compositional, pictorial, technical solutions.

Key words: USA, monumental painting, public art, sculpture, stained glass, graffiti, glass

Монументальное искусство США первых десятилетий XXI в. – это синтез монументальных форм, использующий как традиционные материалы, так и современные технологии. Оно объединяет архитекторов, дизайнеров, скульпторов, живописцев, инженеров, обращено к широкой аудитории в открытых для обозрения и посещения людьми местах как в пространстве музейных экс-

позиций и выставочных галерей, так и за их пределами. Монументальное искусство в США являет разнообразие идей, форм, материалов, масштабов, размеров, мест расположения, может быть временным или постоянным, самостоятельным или интегрироваться с архитектурой, городской или ландшафтной средой, включать росписи, скульптуру, граффити, объекты из разнообразных материалов, световые и компьютерные технологии. «Привычность» американцев к взаимодействию с современным искусством вне музейной среды уходит корнями во 2-ю половину XX в., когда в городском пространстве появляются скульптуры, объекты, инсталляции И. Ногучи, А. Колдера, Р. Серра, Г. Мура, К. Ольденбурга, монументальные росписи Р. Лихтенштейна, Х. Франкенталер, Ф. Гастона, Р. Мозервела.

Монументальное искусство США чрезвычайно выиграло в связи с введением так называемого «закона одного процента» – отчислений от капитального строительства в пользу «отбора, приобретения и/или установки произведений искусства внутри, на или около общественных сооружений» [1]. Прецедент был создан в 1934 г. в виде специальной программы Министерства финансов, предлагавшей художникам работу по созданию стенных росписей и скульптур в общественных зданиях во времена Нового курса президента Рузвельта [2, с. 66], с конца 1950-х гг подобная практика распространилась на другие города. Сейчас в каждом отдельном случае работы или целые проекты либо создаются по заказу муниципального, городского или иного образования в результате конкурса, часто на средства, отчисляемые от прибыли хозяйствующего субъекта на территории этого образования, либо приобретаются благодаря фандрайзингу или на частные средства, либо демонстрируются временно по договоренности с художником или творческой группой.

Устойчивыми традициями использования художественных объектов в городской среде обладает г. Сиэтл в шт. Вашингтон (в 1973 г. Сиэтл вошел в число первых 10 городов в США, принявших закон одного процента), в настоящее время более чем 400 художественных объектов разного рода дают представление о востребованности и разнообразии искусства, формирующего лицо города, его улиц, площадей, дорог, мостов, прибрежных и парковых зон, общественных зданий. В конце XX в. в Сиэтле появляются такие знаковые работы, как «Черное солнце» (1969) Исаму Ногучи; «Позвонки» Генри Мура перед зданием Публичной библиотеки Сиэтла; стоящие на тротуаре алюминиевые горожане «Ожидающие междугородного автобуса» (1978) Ричарда Бейера; кинетическая скульптура «Человек с молотком» (1991) Джонатана Борофски у входа в Художественный музей Сиэтла. Здесь можно наблюдать наличие нескольких тенденций, как завершающихся, так и открывающихся в будущее, – модернистская скульптура, замкнутая на собственное содержание; скульптура-объект, наделенная функцией движения и преодолевающая заключение в собственном пространстве; скульптурная группа, включенная в обыденное течение жизни, преодолевающая привычные отношения зритель-скульптура. В дальнейшем монументальное искусство будет идти как по пути сохранения традиционных типов классического памятника, так и по пути освоения инновационных форм и материалов, усложнения характера общения с человеческим

сообществом как с активным зрителем или соучастником предложенного взаимодействия. Другие американские города также дают чрезвычайно широкий спектр монументальных форм, будучи заинтересованными, со свойственной американцам здоровой прагматичностью, не только в «облагораживании общественной среды, но и в повышении стоимости недвижимости и создании благоприятных условий для бизнеса и сообщества в целом» [3, с. 299].

Отобранный для обзора в статье актуальный художественный материал – монументальная скульптура, росписи, витражи, объекты из стекла – можно условно разделить на два типа:

– произведения, использующие традиционные материалы самодостаточные по своей сути, воздействующие своей визуальностью, образным строем и семантическим наполнением, ассоциативным рядом либо прямым обращением, призывом;

– произведения необычные по форме, из современных или неожиданных в применении материалов, вовлекающие зрителя в некое взаимодействие благодаря своим особым свойствам (компьютерным, технологическим, кинетическим, механическим и пр.) и возбуждающих творческую, интеллектуальную активность.

И те, и другие сочетают эстетическую, социальную, функции, нацелены на активизацию зрительской памяти, знаний, ощущений, объединены общей задачей дополнять, оживлять, украшать урбанистическую среду либо общественное пространство внутри зданий.

Создавая большеформатные «картины», художник Кристиан Мёллер (р. 1959) оперирует таким необычным материалом, как белые круглые пластиковые диски, прикрепленные к металлической ячеистой сетке, которая служит полотном для изображения, фигуративного либо абстрактного. Достаточно скучное ограждение из сетки-рабицы зоны стоянки городских автобусов от магистрали оживлено изображением реакций на новости дня четырех читающих газеты горожан, (Новые читатели. Сиэтл, 2006) и воспринимается зрителем, движущимся в транспорте, как гигантское полотно, состоящее из мелких пикселей (отсылка к цифровым технологиям), сливающихся в процессе движения в быстро меняющуюся картину.

Та же техника применена в другом проекте под названием «Руки» и связана с оформлением безликой стены, прорезанной ленточными проемами многоуровневой парковки Международного аэропорта (Сан-Хосе, Калифорния, 2009). Множество воздетых в прощальном или приветственном жесте человеческих рук отсылает к теме аэропорта как месту встреч и расставаний. Благодаря гигантским размерам, высотой в 5 этажей, рисунок хорошо читается со стороны подъездной магистрали. Сетка-рабица служит материальным основанием и для композиции под названием «Пуговицы», оформляющей стены здания парковочного комплекса компании WSECU (Олимпия, шт. Вашингтон, 2018). 235 тысяч отформованных круглых «шайб», светлых и темных, в сочетании с дырчатой структурой фона складываются в гигантское ковровое изображение.

Набухо Нагасава (р. 1959) создала конструкцию под названием «Круговорот воды, прядущей свет» (2005) для мэрии Сиэтла. Художница оперирует

гибкими нитями из оптоволокна, сплетенных на ткацком станке в узкий и длинный ковер 5 × 50 футов, подвешенный над лестницей. При свете дня он имеет вид паутины из стекла, в темноте подсветка пульсирует, симулируя водный поток, дополненный звуками струящейся воды. Задуманный как образ живой, дышащей, изменчивой природной стихии, объект корреспондирует с видом пролива Пьюджет Саунд, омывающий Сиэтл с запада. Пульсация меняющихся оттенков синхронизируется с компьютерной обработкой акустического анализа состояния отливов и приливов, погодных условий на текущий момент, так что визуальная картина постоянно меняется, не повторяя изначально заданную программу.

Толчок для понимания смысловой многозначности монументальной скульптуры в вестибюле здания Центра юстиции и полицейского управления Сиэтла дает ее название – «Точки зрения» (гранит, бронза, известняк, 2002). Здесь в визуально заостренной геометрической форме материализуется метафора, выражающая столкновение интересов гражданина и общества, защиты и обвинения, а в более широком смысле воплощается размышление о диалоге правосудия и человека, нахождении точки баланса для соблюдения закона и интересов индивидуума. Направленные друг на друга остроконечные конусы, висящий и стоящий, высотой в 24 фута, удачно вписаны в плавное углубление стены вестибюля. Разорванные круги на полу, расходящиеся от основания стоящего конуса, символизируют, по мысли авторов, волновой эффект от действия и противодействия, возникающий между человеком и обществом и расходящийся как круги по воде.

Художница из Лос-Анжелеса Сара Кейн (р. 1979) в 2019 г. оформила новый терминал Международного аэропорта в Сан Франциско в виде протяженной стены, состоящей из 37 окон, чьи переплеты в виде симметричных прямоугольников, заполнены ослепительно яркими, не повторяющимися по цвету (использовано 270 разных оттенков) витражами. Каждый витраж – это самостоятельная живописная композиция, отсылающая к многочисленным источникам (живопись острых граней и цветовых полей, жестикулярная живопись абстрактного экспрессионизма, расписная керамика, образы мексиканских пуэбло, матиссовская капелла в Вансе), но общая композиция — цельная, строго организованная структура, мерный ритм цветовых гармоний, перемежающихся с прорывами «оконных проемов» которой рождает искомое впечатление движения и радости жизни, не случайно художница дала ей название «Мы пойдем прямо к Солнцу» [4]. В своих живописных произведениях Сара Кейн продолжает традиции американского абстрактного искусства еще и в той его части, которая выражается принципом Д. Поллока «all-over» – переосмысленное в сторону еще большей неограниченности пространственного заполнения. Так, в залах ее персональной выставки в Лос Анжелесе «Солнце не ждет» (2019), не только большеформатные картины традиционно размещены на стенах, но и полы представляют собой огромное абстрактное полотно, ограниченное лишь размерами помещения.

Тенденция к преодолению привычного взгляда на монументальное искусство и расширение границ его применения и восприятия в целом характерна

для XXI в. В качестве примера приведем оформление центрального пассажирского хаба Международного аэропорта в Питтсбурге, шт. Пенсильвания, площадью в 21 тыс. кв. м под названием «Небо под вашими ногами» (2015), где местом приложения изобразительного решения стали не потолочные или стеновые поверхности, а пол. Создатель идеи, дизайна и изображения – живописец и график из Питтсбурга Клейтон Меррел (р. 1969). В качестве материала применено бесшовное покрытие плиткой террацо 13 оттенков, из них преобладающие – синий, белый. По замыслу художника земля под ногами стала небом, по которому движутся облака, ходят люди и летают самолеты, прокладывая трассы полетов. Благодаря закругляющемуся от центра к краям изображению, что соответствует круглому залу аэропорта, удалось передать и приметы горизонта, и соотнесение с земным пространством в виде силуэтов узнаваемых достопримечательностей Питтсбурга, и ощущение воздушности и преодоления земного притяжения [5].

В XXI в. street art постепенно избавляется от положения полулегальной и наказуемой деятельности (росписи вагонов подземки, несанкционированные росписи зданий, мостов, и иных сооружений), ставя перед обществом вопросы о своем статусе как явления, востребованном определенной частью общества. Выставка «Art in the Streets» (2011) в Музее Современного искусства в Лос Анжелесе впервые дала представление о развитии уличного искусства с 1970-х гг. до настоящего времени, а некоторая часть художников street art и граффитисты, такие как Кейт Харинг (1958–1990), Шепард Фэри (р. 1970), Бэрри МакГи (р. 1966), завоевали место в арт-мире галерей, журналов, музеев, спонсирующих их работы.

Выставка «Beyond the Streets», стартовавшая в Лос Анжелесе (2018), показанная в Бруклине, Нью-Йорке (2019), собрала 150 художников разных медиа со всего мира, работающих в сфере уличного искусства, граффити. Традиционные техники уличного искусства: аэрозольную краску, акрил, цветной мел, трафареты, трафаретную печать, плакаты. Из американских мастеров отметим тандем Клеона Петерсона (р. 1973) и Шепарда Фэри, высказывающегося на социально значимые темы, такие как насилие, коррупция, хрупкость человеческой жизни, характерным языком цветной графики и плакатной манеры. Художник под прозвищем NEKST, умерший в 2013 г., признанный одним из самых знаменитых анонимов в мире американского граффити, известен своими изощренными рисунками в самых неожиданных и труднодоступных местах.

В конце XX в. художественное в городское и ландшафтное пространства, наряду с традиционными камнем, бронзой, металлом, бетоном, пластиком, резиной, силиконом, керамикой, деревом и др., вторглось стекло. Начиная с середины 1990-х гг. Дейл Чихули (р. 1941) разнообразно и изобретательно использовал монументальные формы в декоре интерьера и экстерьера зданий, в инсталляциях и скульптурах-объектах, взаимодействующих с окружающей средой. Среди крупномасштабных работ студии Чихули – оформление потолка в вестибюле отеля Белладжо (Лас Вегас, шт. Невада, 1998). Композиция носит название «Fiori di Como» – «Цветы озера Комо». Выдутые вручную 2 000 стеклянных цветов подвешены к потолку при помощи конструкции из стальных

стержней и покрывают ослепительным разноцветным ковром пространство размером в 2 000 квадратных футов.

Другой проект Чихули предназначен для городского пространства. «Розовая хрустальная башня» (2017), высотой 9,3 м, поставлена посреди оживленной Юнион-сквер в Нью-Йорке. Ее остов сделан из стали, на него нанизаны кристаллы насыщенного розового цвета. Этот материал – изобретение студии Чихули, названный «поливитро», по виду напоминает хрустальные кристаллы, но легче и пластичнее. Для создания скульптуры использовано более 300 отдельных деталей. Как мастер, работающий с монументальными формами в стекле, Чихули выступил первопроходцем, но он уже давно не одинок: стекло сейчас чрезвычайно востребовано и как самостоятельная скульптура на городских площадях, и в интеграции с архитектурой в интерьере и экстерьере общественных сооружений. Можно назвать имена активно работающих в США художников – Айвэн Тот Депенья, Шан Ш. Ченг, Дэниель Винтерих, Гордон Хутер, каждый со своим выразительным языком, арсеналом форм и видением задач в этой сфере искусства.

Свойственная современной эпохе конвергенция мышления в научном знании, в процессах обучения в виде приложения разных наук к одному объекту проявляется и в области художественного творчества. На примере монументального искусства, прочно закрепившегося в общественном пространстве, мы видим, как предмет творческих усилий стремится преодолеть границы вида, жанра и материала, устремляясь в сопредельные сферы человеческого опыта, усложняя и насыщая визуальную и семантическую структуру произведения.

Литература

1. *Stein, A. J.* Seattle's 1 Percent for Art Program / A. J. Stein // The free online encyclopedia of Washington state history: [сайт]. URL: <https://www.historylink.org/File/10645> (дата обращения: 20.12.2020).

2. *Эштон, Д.* Нью-Йоркская школа и культура ее времени / Д. Эштон. М.: Ад Маргинем пресс, 2017. – 335 с.

3. *Doss, E.* American Art of the 20-th – 21-st Centuries / E. Doss. New York: Oxford University Press, 2017. – 379 p.

4. *Sarah Cain*: [официальный сайт]. URL: <http://www.sarahcainstudio.com/> (дата обращения: 20.12.2020).

5. *Clayton Merrell*: [официальный сайт]. URL: <http://www.contrib.andrew.cmu.edu/~cmerrell/> (дата обращения: 20.12.2020).

УДК 75.052(=581)

Ло Хунхуэй

Сямэнь, Китай

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Современные и традиционные художественные материалы в китайском монументальном искусстве

Между китайским традиционным и современным монументальным искусством существует огромная разница. Материалы играют важную роль в форме и технике монументального искусства. Исследование материалов способствует лучшему пониманию монументального искусства. В данной статье анализируются изменения типов и материалов китайского монументального искусства в разные периоды, чтобы показать взаимосвязь между традиционными и современными материалами, а также опыт использования материалов современными монументалистами.

Ключевые слова: монументальное искусство, китайское искусство, художественный материал. пещера тысячи будд, минеральный пигмент

Luo Honghui

Xiamen, China

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Modern and traditional art materials in Chinese monumental art

There is a huge difference between Chinese traditional and modern monumental art. Materials play an important role in the form and technique of monumental art. The study of materials contributes to a better understanding of monumental art. This article analyzes the changes in materials of Chinese monumental art in different periods and types to find the relationship between traditional and modern materials, as well as what experience in the development of materials can give modern muralists.

Keywords: monumental art, Chinese art, art material. caves of the thousand Buddhas, mineral pigments

Введение. Разные регионы, эпохи, виды монументального искусства пользуются разными материалами. В развитии монументального искусства материалы постоянно развиваются. Ли Шиминь, император династии Тан, однажды сказал: «Когда история используется как зеркало, я могу понять закон изменения» [1]. Изучение развития традиционных материалов может помочь нам задуматься над использованием современных материалов.

1. Традиционные материалы в китайском монументальном искусстве. В традиционном китайском монументальном искусстве настенная роспись является наиболее представленным видом. Традиционные настенные росписи можно

разделить на четыре основных типа: роспись пещер, дворцов, храмов и гробниц. Наиболее известные древние росписи находятся в буддийских пещерах Дуньхуана.

1.1. Настенная роспись пещер. Есть два типа пещер: доисторическая пещера и религиозная пещера. Росписи в доисторических пещерах были написаны в основном на естественных стенах кровью животных, смешанной с минералами [2]. Буддийские пещеры вырыты в отдаленных горах. Эта архитектурная форма была привнесена в Китай из Индии и в сочетании с китайской культурой образовала особую новую форму [3]. Пещеры Могао (ил. 1) в Дуньхуане являются представителями китайских буддийских пещер.

Дуньхуан расположен на северо-западе Китая, на Великом шелковом пути. Эта область была западными воротами Китая со времен династии Западная Хань (206 до н.э. – 9 н.э.). Пещеры Дуньхуана начали долбить в 366 г. н.э. и продолжали долбить на протяжении более 1 000 лет.

Большая часть Дуньхуана представляет собой пустыню и горы с сухим климатом. Особый климат позволяет росписям сохраняться относительно нетронутыми временем, чего не скажешь о влиянии человека.

Хотя большое количество культурных реликвий в начале XX в. было вывезено и уничтожено иностранными исследователями, в Дуньхуане до сих пор сохранилось более 700 пещер и более 45 000 кв. м настенных росписей [4].

Географическое положение привело к прямому и сильному влиянию буддизма на Дуньхуан. В целом же можно говорить о трех источниках искусства Дуньхуана: иностранная культура, региональная культура Дуньхуана и центральная культура Китая.

Основанием росписи Дуньхуана является конгломерат – горная порода, которая имеет рыхлую текстуру. Базовый слой росписи Дуньхуана обычно осуществлялся в 2 или 3 слоя, нижний слой грубее, верхний – тоньше [5]. В нижнем слое используется местная почва и пшеничная трава. В среднем слое – тонкая глина и тонкое конопляное волокно. Китай является основным производителем рами (китайская конопля), и в буддийских сутрах, сохранившихся в пещерах, также используется конопляная бумага, в верхнем слое используется тонкая глина и хлопок. Хлопок не является продуктом Древнего Китая, но хлопок был выращивался в Синьцзяне, недалеко от Дуньхуана. Использование хлопка более распространено в поздних пещерах, что может быть связано с его распространением и популярностью.

Краски настенных росписей Дуньхуана изготавливаются из минерального, растительного, искусственного сырья и животного и растительного клея. Настенные росписи пещер Дуньхуана, написанные на сухих стенах, являются альсекко.

С помощью современных научных средств ученые проанализировали состав традиционных красок. Чтобы наглядно увидеть развитие красок, можно разделить развитие росписи Дуньхуана на три периода: ранний (366–581), средний (581–979), поздний (979 – конец XIX в.).

Поверхность базового слоя росписей обычно покрывается слоем белого пигмента. Белое сырье, используемое в росписях пещер Могао, включает каолинит, кальцит, мел, гипс, тальк, слюды, небольшое количество фосгенита [6] и др. Все

это сырье можно найти в Китае, некоторые из компонентов – непосредственно из Дуньхуана. Например, Китай богат запасами каолинита – он является сырьем для изготовления керамики. А кальцит можно было найти тут же, в стенах пещеры.

В росписях пещер Дуньхуана осталось очень мало желтого цвета, возможно, использовались реальгар, глёт или растительное сырье – гуммигут. В Китае есть свой реальгар, глёт стал известен во времена династии Тан через торговлю с Персией, гуммигут привозили из Индии, Камбоджи и других стран Юго-Восточной Азии. В росписях других пещер был найден и лимонит.

Основным сырьем для красных красок в пещерах Могао являются гематит, киноварь и тетраоксид трисвинца. Гематит и киноварь можно найти в Китае. Тетраоксид трисвинца начали использовать в Китае очень рано, он широко применялся во время правления династии Тан и мог быть изготовлен из глэта, а развитие торговли династии Тан, возможно, увеличило его использование.

Основным сырьем для зелёных красок в пещерах Могао являются атакамит и малахит, их можно найти в Китае. В средний период появилось искусственное зеленое сырье, с тех пор применение зеленого цвета стало более активным.

Лазурит, азурит, искусственный лазурит были найдены в синих красках пещер Могао. В Китае нет лазурита, но есть азурит. Со среднего периода азурит постепенно вытеснил лазурит. Искусственный лазурит был завезен из Европы в XIX в.

Большинство черных частей росписей Дуньхуана на самом деле выполнено красками других цветов, которые изменили цвет. Было обнаружено лишь небольшое количество магнетита и Китайской туши, их легко найти в Китае.

В некоторых росписях Дуньхуана присутствуют краски, сделанные из золотого порошка, или наложения золотые фольги. Золото начали использовать в Китае очень рано.

Клей в традиционных красках содержит белок, и теперь почти все клея в росписях Дуньхуана сгнили. Возможно, был использован клей из воловьей кожи, костяной клей, клей из фруктовых деревьев и т.д. [7].

Как видно, основные материалы настенных росписей пещер Дуньхуана китайского происхождения. В Саньвэй горе около пещер Могао были найдены руины шахты, в которой, вероятно, добывались материалы для росписи пещер Могао. Лишь часть материалов закупалась у других стран.

1.2. Настенная роспись гробниц. В гробницах древних императоров и дворян часто находилось большое количество росписей. Базовый слой росписей гробниц довольно прост, в основном, использовали смесь травы и грязи, некоторые гробницы даже не имеют базового слоя.

Сырье для красок росписи гробниц похоже на роспись пещеры, но выбор немного больше. Основным сырьем для красок древнекитайских росписей гробницы являются следующие материалы:

- красные: тетраоксид трисвинца, киноварь, гематит и т.д.;
- черные: китайская тушь;
- желтые: ванадинит, гётит, пироморфит, глёт, аурипигмент и т.д.;
- зеленые: атакамит, малахит, брошантит и т.д.;
- синие: лазурит, азурит, китайский синий, горец красильный и др.;
- белые: каолинит, гипс, тальк, слюды, мел, доломит, кварц, свинцовые белила;

– фиолетовые: китайский фиолетовый.

Китайский синий и китайский фиолетовый – это искусственные пигменты, их сырьем являются силикаты бария и меди. Они появились во времена правления династии Чжоу (1045–771 до н.э.) и исчезли после эпохи династии Хань (около 220 г. н.э.).

Клеем в росписях гробницы могли быть яйца, мездряной клей, костяной клей. Также было обнаружено применение известковой воды [8].

1.3. Роспись на искусственной стене. Роспись дворца и роспись храма имеют одинаковые основания – искусственные стены, их материалы тоже одинаковы. Традиционные китайские здания деревянные, поэтому они плохо сохранились, особенно ранние дворцы: после бесчисленных войн и смен династий до нас дошли лишь отдельные их фрагменты.

Развалины «Шимао» в Шэньси – это остатки города эпохи неолита. Сырье для росписи зданий включает железную руду, древесный уголь, глауконит. В базовом слое росписей содержатся растительные волокна, доказывающие, что тысячи лет назад люди уже знали технологию изготовления росписи на искусственной стене.

Больше всего древних храмов сохранилось в провинции Шаньси. Шаньси находится ближе к центру Китая, поэтому география и культура сильно отличаются от Дуньхуана и других северо-западных районов. Сырье, обнаруженное в древних китайских росписях храма, включает тетраоксид трисвинца, киноварь, малахит, азурит, мел, лимонит, китайскую тушь, церуссит, каолинит, кальцит, гипс, слюды, доломит, кварц, атакамит, хлориты, реальгар, англезит и др.

Росписи дворцов появились в Китае очень рано, но, к сожалению, почти все исчезли в истории. Базовый слой росписей Дворца Сяньян (был основан в 350 г. до н.э.) в провинции Шэньси содержит траву, отруби и другие растительные волокна. В краски входят каолинит, киноварь, малахит, азурит, порошок из раковины мактры, китайский фиолетовый.

Базовый слой росписей дворца Потала в Тибете содержит местную агачную почву (традиционный строительный материал Тибета), песок, коровью и овечью шерсть и т.д. Состав красок включает лазурит, аурипигмент, магнезит, малахит, азурит, мел, гипс, киноварь и т.д.

Малахит, азурит, и костяной клей были также найдены в росписях эпохи династии Цин (1644–1912) в Запретном городе.

Технология традиционных китайских настенных росписей подробно описана в книге времен династии Сун «Образцы строительства», где отмечается, что наиболее распространенным сырьем базового слоя являются песок, глина и волокна, такие как пшеничная солома, бумажная масса, конопля и т.д. [9]. Материалы, найденные учеными в древних росписях, соответствуют описанным в книге.

Технология и материалы базового слоя росписи на искусственной стене гораздо сложнее, чем росписи пещеры и гробницы. Основная причина заключается в том, что влажность воздуха оказывает большее влияние на искусственные стены, особенно на юге, где использовали даже фрески.

1.4. Другие архитектурные украшения. Традиционная китайская архитектура в основном деревянная, поверхность элементов архитектуры обычно украшена росписью, которая также защищает деревянную конструкцию. Материалы

базового слоя росписи элемента представляют собой муку, тунговое масло, кровь животных, хлопок, коноплю, известковую воду и т.д. Сырье для краски росписи архитектурного элемента похоже на сырье для настенных росписей.

На влажном юге, как отмечалось выше, появились фрески. В базовом слое фресок есть солома, гашеная известь, устричная раковина (устриц легко можно найти на южном побережье) и др. Краски для фресок могут быть изготовлены только из щелочестойких материалов.

Лепнина из золы и инкрустированный фарфор популярны на юго-востоке, они могут украшать различные части здания. Основными материалами лепнины являются известь, устричная раковина, солома, бумага из травы и т.д. Инкрустированный фарфор состоит из обломков фарфора, похож на мозаику. В дополнение к этим существует множество видов традиционного китайского архитектурного украшения, они включают разные материалы в разных регионах.

1.5. Общие характеристики материалов китайского традиционного монументального искусства. Основной причиной выбора различных материалов базового слоя традиционных настенных росписей являются различные носители росписи, местные ресурсы и местный климат. Выбор сырья для красок основан на местных материалах, но развитие торговли и технологии делают сырье более разнообразным.

Базовой слой росписи на искусственной стене является самым сложным для изготовления, а росписи гробниц – самой простой. В росписи гробниц и архитектуры сырье разнообразнее, чем в росписи пещеры.

Сходство между материалами различных типов традиционной монументальной живописи можно рассматривать как общие характеристики материалов традиционной китайской монументальной живописи.

Минеральное, растительное, металлическое и синтетическое сырье имеет свое применение. Минеральное сырье является наиболее широко используемым и относительно хорошо сохранившимся.

Каолинит, мел, гипс, азурит, малахит, атакамит, киноварь, гематит, ретаргит, лимонит и др. являются наиболее распространенным минеральным сырьем в традиционной китайской монументальной живописи.

Большинство растительных красок серьезно пострадали. Обычное растительное сырье – горец красильный, гуммигут, сафлор красильный и др.

Металлическое сырье – в основном золото и серебро.

Клей содержит разнообразное животное и растительное сырье.

Материалы базового слоя обычно представляют собой смесь различных типов почвы и растительных волокон.

Заметим, что многие цвета в Древнем Китае имели поэтические названия: «каменный циан», «лунная белила», «осенний аромат», «небо после дождя», «иной из сотни трав» и т.д.

2. Современные материалы в китайском монументальном искусстве. Работы в Пекинском столичном аэропорту (1979) являются признаком перехода традиционного китайского монументального искусства к современному этапу развития. После вступления в XXI в., в связи с быстрым развитием общества, в монументальном искусстве появилось много беспрецедентных форм и материалов.

2.1. Основные материалы в современном китайском монументальном искусстве. Современное монументальное искусство имеет больше форм, а развитие технологии и изменения формы приводят к применению большего количества материалов.

Акриловая краска появилась в 1960-х гг. и вскоре стала популярной во всем мире. Акриловая краска быстро высыхает, после высыхания больше не растворяется в воде, и на поверхности образуется защитная пленка.

Акриловая краска выразительная, яркая, дешевая и стабильная. Она может быть смешана с некоторыми другими красками, имеет сильную совместимость. У акриловой краски есть специальные флуоресцентные цвета, что делает создание современных росписей более свободным. Акриловая краска – самый популярный материал в современной монументальной живописи.

Гончарное производство и фарфор, в совокупности именуемые «керамика» использовались в монументальном искусстве Китая всего мира с древних времен, а керамические материалы в сочетании с современными технологиями широко используются с 1979 г.

Керамические материалы используются в росписях, мозаиках, рельефах и т.д. Керамические материалы богаты цветом, легки, просты в изготовлении, дешевы. Поверхность керамических изделий покрыта глазурью, которая делает керамические изделия гладкими, не меняет цвет, легко моется.

В наше время существует высокий уровень добычи и транспортировки камня, поэтому каменные материалы нашли широкое применение. Кроме натуральных камней, таких как мрамор, гранит и песчаник, используют искусственные камни. Камень обычно используется в рельефе. В одной работе можно использовать разные камни, а в сочетании с металлом.

Металлические материалы также широко используются в рельефе. Наиболее распространенными являются медь, железо, алюминий, нержавеющей сталь и т.д. Разные металлы имеют разные эффекты.

Кроме этих материалов, в монументальном искусстве сегодня активно применяют стекло, текстиль, дерево и некоторые новые материалы. Так, эпоксидную смолу используют как основу фрески, как искусственный камень для рельефа, как основной материал стеклопластика, который дешев и может имитировать эффект различных материалов. В наше время можно использовать любой материал. Даже «мультимедиа» стало «материалом» для монументального искусства.

2.2. Использование современных научно-технических методов.

Интерактивное монументальное искусство. Древнее монументальное искусство служило лишь небольшому числу людей, а теперь оно стало настоящим общественным искусством. С помощью современных научно-технических методов «развлекательность» и «интерактивность» постепенно вытеснили «монументальность». Многие современные монументальные произведения уже не являются просто «визуальным искусством», с помощью проекции, света, звука, сенсоров, компьютерных программ, виртуальной реальности (VR) и др. создаются динамичные, мультисенсорные формы общественного искусства. Зрители могут участвовать в этих произведениях, и произведения меняются в зависимости от поведения людей.

Применение компьютеров и машин. Гидроабразивная резка контролируется компьютером, имеет высокую эффективность и низкую стоимость, без загрязнения. Технология печати позволяет повысить эффективность производства больших настенных росписей. Технология 3D-печати обладает высокой точностью и эффективностью. Компьютеры и машины делают некоторые сложные проекты более успешными и быстрыми.

Синтез материалов. Традиционное монументальное искусство связано с росписью минеральными красками. Однако ни материал, ни форма не являются самыми важными в современном монументальном искусстве. Выбор формы, материала, технологии очень свободны в современном монументальном искусстве. Новые материалы и технологии могут даже имитировать текстуру других материалов и заменять их. Различные материалы имеют различные эффекты, использование различных материалов может компенсировать недостатки друг друга. Синтез материалов придает современному монументальному искусству ритмичность и выразительность.

3. Традиционные материалы в наше время.

3.1. Недостатки традиционных материалов. Изменения цвета, заплесневение и осыпание красок являются основными причинами разрушения древних росписей. Многие из черных и темно-коричневых частей росписей Дуньхуана на самом деле выполнены свинцовыми красками других цветов, которые изменили цвет. Хотя минеральное сырье более стабильно, но азурит может измениться в малахит, поэтому некоторые части росписей, которые первоначально были синими, теперь могут стать зелеными.

Минеральные пигменты необходимо очищать и осаждать несколько раз, чтобы удалить примеси. В древних красках были обнаружены примеси, что, возможно, вызвано небрежностью при производстве. При использовании традиционных минеральных красок в современном крупномасштабном монументальном искусстве сложность и стоимость изготовления объекта будут огромны. Недостатки традиционных органических материалов более очевидны: низкая стабильность, многие растительные краски теперь почти трудно найти, а старение клея вызывает заплесневение и осыпание росписи.

3.2. Использование традиционных материалов в современном монументальном искусстве. С упадком настенной росписи и развитием литературной живописи в Китае минеральная краска постепенно сошла со сцены искусства, но она была унаследована в Японии. В наше время, благодаря стараниям студентов, вернувшихся из Японии, этот древний материал вызвал новый интерес в Китае. Современная минеральная краска называется «яньцай» (кит. 岩彩, яп. 岩絵具).

Яньцай становится популярна в современном Китае. Ее можно использовать на специальной бумаге, на доске или на стене. Кроме натурального минерального сырья, существует также искусственное минеральное сырье, оно может имитировать эффект натуральных минералов и обеспечить большой выбор цвета.

Современный яньцай имеет различные содержание и техники, представляет собой сочетание традиционных материалов и современных художественных форм, а также сочетание восточного и западного искусства (ил. 2). Из-за

дороговизны янцай обычно используется только в станковых картинах, больших фресках и реставрации. Кроме того, керамика, металл и другие материалы, которые в древности в основном использовались в других областях, теперь играют важную роль в монументальном искусстве.



Ил. 1. Фрагмент росписи пещеры номер 112 из пещеры Могао



Ил. 2. «Zashi Lhamo 3», Роспись на стене, 2017. Автор: Лянь Ян (кит. 蓮羊)

Как с точки зрения художественной формы, так и с точки зрения материала, мы можем ясно видеть, как современное монументальное искусство сочетает унаследованное от традиционной культуры и новаторство. Мы видели, что материал в его развитии постоянно меняется, Традиционные материалы сегодня также должны адаптироваться к изменениям времени. Мы должны с помощью современных технологий заменить неустойчивое сырье в традиционных материалах и исключить неблагоприятные факторы для сохранения росписи, тем самым традиционная культура может быть лучше защищена. Слепо копировать древнюю культуру бессмысленно, только создание новых достижений на основе опыта предшественников является настоящим уважением к традиционной культуре.

Заключение. История материалу на этом не заканчивается, так как новое искусство продолжает развиваться. Из приведенного анализа материалов мы ясно видим их роль в развитии монументального искусства. От династии Шан до династии Тан появилось больше вариантов материала, что придало росписи больше цвета, и сегодняшнее монументальное искусство стало разнообразным с помощью большего количества новых материалов.

А инклюзивность делает искусство более захватывающим. Культурный обмен является катализатором развития искусства. С момента зарождения китайской цивилизации культура стала богатой благодаря инклюзивности.

Но в последние столетия Китай постепенно ослабел из-за своей закрытости. Сегодня, с возрождением нового Китая, энтузиазм по возвращению традиционной культуры очень высок. Смелое использование новых материалов создает новое искусство, которое сочетает в себе древность и современную, Восточную и Западную культуры – Искусство всего человечества, а не востока или запада.

Литература

1. *Новая книга тан* / Оуян Сю [и др.]. Тайбэй: Тайваньское коммерческое издательство, 2010. – 1720 с. – [На китайском языке].
2. *Чу Циэнь*. История китайской настенной росписи / Чу Циэнь. Пекин: Пекинское издательство прикладного искусства, 2012. – 377 с. – [На китайском языке].
3. *История искусства*. Т. I / Л. И. Акимова, И. Л. Бусева-Давыдова, Н. А. Виноградова [и др.]; под ред. Е. Д. Федотова. М.: Белый город, 2012. – 520 с.
4. *Чжао Шенлянь*. Краткая история пещер Дуньхуана / Чжао Шенлянь. Пекин: Китайское издательство молодежи, 2015. – 239 с. – [На китайском языке].
5. *Ма Цян*. Сравнение материалов и техники дуньхуанских росписей и фресок / Ма Цян // Дуньхуаняньцзю: [исследование Дуньхуана]. – 2005. – № 3. – С. 61–67. – [На китайском языке].
6. *Рентгеновский анализ* неорганических пигментов в росписях и цветных лепках пещер Могао / Чжоу Госинь [и др.] // Дуньхуаняньцзю: [исследование Дуньхуана]. – 1983. – № 0. – С. 187–197. – [На китайском языке].
7. *Ли Цзуйсюн*. Предварительное исследование старения клеённых материалов росписей Дуньхуана / Ли Цзуйсюн // Дуньхуаняньцзю: [исследование Дуньхуана]. – 1990. – № 3. – С. 69–83. – [На китайском языке].
8. *Предварительное исследование* технологии изготовления древнекитайских надгробных росписей / Ван Вэйфэн [и др.] // Вэйньбо: культура и естествоведение. – 2014. – № 5. – С. 88–93. – [На китайском языке].
9. *Шан Либинь*. Технология изготовления китайской традиционной Храмовой росписи / Шан Либинь // Цзяньчжучуанцзо: архитектурное творение, 2009. – № 2. – С. 138–145. – [На китайском языке].

УДК 748.5(470.23-25)Natarevich

М. Д. Изотова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский Союз художников

Аркадий Натаревич. Витражи. Картины из стекла

Аркадий Михайлович Натаревич – известный петербургский художник-витражист, своеобразный, сложившийся мастер со своим ярким видением и особенным языком. Анализируются наиболее значимые произведения автора.

Ключевые слова: витраж, А. М. Натаревич, монументальная живопись, декоративно-прикладное искусство, стеклянная живопись

Margarita D. Izotova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Union of artists

Arkady Natarevich. Stained glass windows. Glass paintings

Arkady Mikhaylovich Natarevich is the famous St. Petersburg artist-vitrazhist, the peculiar, developed master with the bright vision and special language. The most significant works by the author are analyzed.

Keywords: stained glass, A. M. Natarevich, monumental painting, decorative and applied art, glass painting

Аркадий Натаревич – известный петербургский художник-витражист, автор особого вида художественных картин, которые условно можно «картинами из стекла». Эти изделия (некоторые размером более 2 м) предназначены автором быть пластической доминантой интерьеров, чаще всего – общественных зданий.

Его работы украшают здания Русского географического общества, ЦНИИ им. Крылова, гостиницу «Англетер», Дворец культуры в г. Тихвине. Он выполнил уникальный по размаху витраж-плафон в Культурно-деловом центре «Олимпия» (Литейный пр., 14) – самый большой витраж, который когда-либо в нашем городе был создан. Он также автор отличающихся высокой культурой изготовления витражных ансамблей в современных частных квартирах и особняках.

Аркадий Михайлович – потомственный художник. Его отец Михаил Давидович Натаревич, – живописец-«деревенщик», многие годы преподавал в институте им. Репина. Репинский институт закончила сестра Елена Михайловна, известный график. Однако строптивый «Аркаша» не захотел поступать в институт, несмотря на уговоры семьи. Он поступает в Мухинское училище, которое слыло в «шестидесятых» более «прогрессивным». Он поступает на Отделение керамики и стекла, и с годами становится одним из ведущих мастеров в области художественного стеклоделия, создав свое направление, свои образы, свой метод работы, свой стиль.

Первые его зрелые опыты – это монументальные росписи «Чечено-ингушский танец» в Доме быта г. Грозный (1970), роспись стен в ресторане гостиницы «Советская» и в холле гостиницы «Карелия» (Ленинград, 1970-е гг.). К сожалению, эти работы не сохранились, мы можем о них судить только по эскизам и черно-белым любительским фотографиям. Но этого достаточно, чтобы понять, что перед нами своеобразный, сложившийся мастер со своим ярким видением и особенным языком. Роспись в Грозном и в «Советской» гостинице обладают острой ритмикой, четкостью и плотностью пятна, задорным, молодым динамизмом. Это – одни из лучших примеров «шестидесятничества», продленного в начале 70-х. Работы реалистичны, в меру натурны и в то же время условны, лаконичны, ибо стиль времени был таков.

Успешно выполнив ряд росписей, Аркадий получает заказ на исполнение огромного витража на лестничной клетке в здании Русского географического общества (пер. Гривцова, 10). Это здание было создано архитектором Г. В. Барановским (строителем Елисеевского магазина, буддийского храма и др.). Витраж на окнах был предусмотрен автором, но по каким-то причинам не исполнен. В 1977 г. предполагалось в этом здании сделать музей, и архитектор

А. И. Прудников решил использовать витражи на лестничной клетке высотой в 4 этажа. С 1910 г. здание не реставрировалось, поэтому попутно решалась задача скрыть неприглядные дворы, видимые сквозь стекла.

Конечно же, получив заказ, художник пошел в библиотеки и музеи изучать искусство модерна, когда в нашем городе были десятки витражных мастерских. Чуть ли не каждый дом в центре города был снабжен витражами, и ленинградцы помнят, что даже после войны витражи красовались на многих лестницах самых обычных домов.

Витражи эпохи модерна создавались по сложной технологии. Был богатейший ассортимент цветного стекла различных оттенков и фактур. Были отработаны технологии росписи, глушения, создания перламутровых и металлизированных оттенков, которые позволяли делать в стекле сложные художественные произведения. У художника 1960–70-х гг. в наличии было 4 вида так называемых «сигнальных» стекол для светофоров (красный, желтый, зеленый и синий), которые изготавливались на заводах. Из их аппликативных комбинаций делались витражи по всей стране. Как правило, эскизы для них сочиняли художники-станковисты, которые рисовали картинку и спускали ее мастерам, а те уже делали кальки, выводили их на картон и набирали в стекле по своему разумению. Поэтому, даже если эскиз делал хороший художник, выполнял умелый мастер, то все равно все витражи были похожи друг на друга. Натареви́ч понимал, что такой метод не подходит для высокохудожественного, стильного здания, с которым ему пришлось иметь дело.

И ему пришла в голову мысль использовать соли – окислы металлов, которые используются для окраски в керамике и фарфоре и окрашивают материал в легкие, прозрачные тона. Натареви́ч вместе с художником Валерием Стуловым делает пробники и получает «акварельную живопись» на стекле, что было по тем временам впервые. Было использовано 4 соли металлов – марганца, меди, кобальта и железа, и удалось создать довольно приличную палитру. Основную нагрузку брал на себя черный рисунок, изображающий растения и птиц. Благодаря солевой живописи стекло обрело оттенки. Эта работа заняла не один год, но по завершении Художественный совет Комбината ДПИ отметил ее как лучшую работу года.

После удачи с Географическим обществом Худсовет доверил Натареви́чу один из самых ответственных и масштабных объектов – витражную стену-перегородку во Дворце культуры г. Тихвина (1980–1983). Тема – «Становление города». Это: «Создание Успенского собора», построенного в честь обретения чудотворной Тихвинской иконы Божией Матери», «Гончары», «Кузнецы и чеканщики», «Шведы». В промежутках между сюжетами – орнаментальные узлы с изображениями атрибутов.

Художник здесь применил разработанную в Географическом обществе технику «горячей графики» и тонировку солями. В стыке решеток, чтобы не было жесткости, были вставлены, как драгоценные камни, объемные цветные стекла. Высота витража – чуть менее 6 м. Сквозь необожженное дымчатое стекло, окаймляющее сюжетные части, было видно пространство города, и эта игра

реального и художественного пространств была задумана автором как особый эффект. Решетку, в которое вставлены стекла, выполнял Кировский завод.

В 1984–1987 гг. А. М. Натаревич создал витраж «Из истории русского флота» для административного корпуса ЦНИИ им. А. Н. Крылова в Ленинграде. Это был крупнейший научно-исследовательский центр судостроения нашей страны и очень ответственный для художника заказ. Нужно было «одеть в стекло» 5 окон по 6 м в вестибюле здания. Художник работал над этим заказом в течение 3 лет.

В композиции решается тема судостроения в нашей стране с древнейших времен. Тут волоком несут суда на плечах наши предки, «Защита русских судов от нападения с моря», «Торговля с заморскими странами в XV в.», «Русские поморские суда», в центре – «Пётр Первый основатель российского флота».

В начале 1990-х гг. Натаревичем была выполнена колоссальная по объему и задаче работа – купол-витраж «Морские фантазии Санкт-Петербурга» для Санкт-Петербургского культурно-делового центра «Олимпия» (Литейный, 44). Здание на углу Литейного и Фурштадской было построено для княгини В. Долгорукой в 1840 г. В годы революции интерьеры погибли, в советские времена здесь были коммуналки. Компания «Штильман» купила это здание и взялась реконструировать интерьеры, а двор перекрыть и превратить в большой многофункциональный зал для различных мероприятий. Архитектор В. Ловкачëв решил создать конструкцию, которая бы несла огромный стеклянный купол с люстрой и витражом по периметру. Был сооружен 50-метровый в диаметре купол, самый большой в нашем городе стеклянный плафон.

Натаревич разделил его на 3 зоны: тематический пояс «Колесница Нептуна» в основании купола, средняя зона – арки с цветными вставками, и люстра вверху. Первоначально плафон был задуман прозрачным, сквозь него должно было видаться небо, но это оказалось слишком сложно, поэтому его подсвечивают фонарями изнутри.

Натаревич в данном случае использовал технику классического паечного витража с перегородками, который опирается на жесткую конструкцию из сварного металла. Художественное решение перекликается с морской тематикой Петергофа. Это – Нептун, морские кони, наяды и тритоны, дельфины, трубящие в раковины путти, морские чайки и корабли. Прекрасен серебристо-воздушный колорит этой вещи, общий ее живой, динамичный характер в энергиях петровских времен. «Олимпийский фриз» мастерски скомпонован. Он разбит на группы, которые хорошо читаются и разнятся друг от друга. Центральная группа – Нептун и змееногие кони-гиппокампы. Своим трезубцем он держит огромное пространство. Где бы вы ни находились в зале, вы чувствуете власть этого символа, к которому привязаны прочие персонажи, как и все, что находится здесь. С помощью правильно выбранных масштабов, ритмов, разрядок и композиционных узлов сотворен упорядоченный Космос, который греки называли именем «Олимпа». Его отобразил и продолжает отображать удивительный город – Санкт-Петербург.

Этот «Гимн Великому городу» создан в труднейшие 90-е гг. К сожалению, этот объект мало кто знает. Он не вошел в список памятников

культуры, чем, несомненно, является. Это значит, что он не находится ни под чьей охраной и может исчезнуть при очередной перекупке или реконструкции здания. Это относится к огромной части наследия послевоенного монументального искусства, и в частности – памятников 1980–90-х гг, которые попали в эпоху «межвременье» и беззаконие.

В 1990–2000-х гг. Натаревичем создан целый ряд витражей для частных домов и квартир. Интересно наблюдать, как меняется быт людей и как витраж возвращается в жилища. Композиции очень разные по стилистике, но, каковы бы они ни были, в них ощущается крепкая рука монументалиста. Они точно вписаны в архитектуру, пластически выразительны и несут традиционный дух Петербурга-Ленинграда в его благородной силе, ясности, простоте.

Искусство витража теснейшим образом связано с религиозной темой. В 1980–90-х гг. личное прочтение Библии и Евангелия оказалось возможным для художников. Хорошо это или плохо – могут сказать идеологи церкви и культуры, и мнения их не всегда совпадают. Во всяком случае, сегодня на выставках, в мастерских, в собраниях коллекционеров мы видим такие работы. Среди них – композиции А. Натаревича, нарочито нетрадиционные по подходу. Попробуем разобраться, что и как в них изображено.

Когда-то в 1970–80-е гг. наши художники ДПИ, не получив реализации в промышленности, создали очень интересные и неожиданные формы творчества в виде гибридных станково-декоративных композиций из керамики, стекла, дерева, металлов, текстильных материалов. Не будучи идейно-магистральными, эти виды искусства оказались полем свободы и самовыражения. На примере творчества Натаревича мы это видим и сейчас, и эта вторая, более личная, часть творчества оказывается художественным дополнением, или восполнением, заказных архитектурных работ.

В период дефицита или отсутствия заказов в 90-х гг. Натаревич нашел свой способ самовыражения. Это – «картины-рельефы» из стекла. Не витражи, не живопись по стеклу: непрозрачные или полупрозрачные моллированные композиции, имеющие свою пластику, свою образность, не похожую ни на одно другое искусство. Художник в них использует качества материала (толщину, цветность, слоистость, графизм, особенную живописность) для получения особого содержания, которое несет информацию параллельно литературному сюжету.

Вот перед нами полотно из стекла «Революция». Рушатся дома и храмы. Человечки летят вверх тормашками среди каких-то обломков и колоссальных белых пузырей. Хорошо узнаваемая фигурка Ленина, как тряпичный балаганный паяц, взмахивает руками, то ли дирижируя, то ли пытаясь удержать равновесие. Катаклизм переворота. О какой революции здесь речь? Не просматривается ли в беспомощности стеклянного Ильича переворот начала 1990-х?

Вещь по замыслу вполне станковая, но привлекает внимание оркестровка, интонация стекла. Этот стеклянный мир, с одной стороны, тяжелый, как магма, в трещинах и вулканических разломах городской лавы. С другой стороны – он игрушечный, где купол храма отскакивает как пробка от бутылки. Мы ощущаем, что пузыри реально – тяжелые, твердые, но мысль

подсказывает: «Мыльный пузырь!». Стекло для нас всегда – чисто, экологично, даже если мы видим – гарь и дым.

Вот такая антиномия: материал убеждает в одном, а тема – в противоположном! Где-то в центре этой растяжки находятся чувства зрителя, преодолевающие замешательство мысли. Но ведь и само событие – край замешательства для тех, кто его переживает!

К сожалению, тема взрыва стала для нас актуальной. Никогда еще у человечества не было таких возможностей и страсти быстро что-то менять. Взрыв – это мгновенный катастрофический результат! Никто не хочет медленно эволюционировать. Все хотят быстро и катастрофично меняться.

Стекло в образном строе художников позиционируется по-разному. Есть гутное каплевидное стекло. Оно успокаивает, говорит о благостной биоморфности, о плавности перетеканий, о блаженстве союзов родственных тел и существ. Есть стекло слитков драгоценных пород (средневековый витраж). Есть тончайшее пузырьковое стекло дурых на горелке форм, олицетворяющее воздушную стихию. Есть стекло «плоских водных преград», например зеркала. Есть стекло перепончатое (листовой витраж). Есть стеклокристаллы, стекловолокно. Каждый из подвидов имеет свою семантику, свой накопитель смыслов. Человечество за свою историю разработало серию созидательных технологий. Оно научилось из стекла делать много нужных, полезных вещей, и одним из важных, драгоценных свойств стекла долго считалась его хрупкость: чем более тонкое и хрупкое стекло – тем оно ценнее.

Сегодня стекло общепотребимо. Оно поменяло семантический смысл. Мы видим на улицах разбитые бутылки, витрины. Осколки стекла стали для нас неким незаметным, но существенным фактором жизни. И в некоторых работах Натаревича можно прочесть подсознательную метафору этих смыслов.

Современные инструменты позволяют резать стекло. Резаное стекло, в отличие от литого в форму, имеет свою острую интонацию осколка. Изображение, сложенное из таких элементов, несет свою музыку, и оказывает на психику особое воздействие. Оно тревожно. Оно подразумевает чувство опасности, дискомфорт. И оно оказывается созвучно настроениям времени, настроениям многих людей.

На Каменноостровском проспекте, в квартире братьев В. и Л. Носкиных (один из них – ядерный физик, другой – генетик, и оба – коллекционеры искусств), где часто встречаются художники-«неформалы», известные режиссеры, политики, бизнесмены, консул США и прочие знаменитости, среди экспонатов большой коллекции современного искусства есть необычная стеклянная картина-«вставка», вмурованная в угловой камин. Столь остроумное решение пришло в голову А. Натаревичу. Поскольку в коллекции более всего представлена живопись, имеющая родство по внутреннему строю, то и эта вещь ей созвучна: своей остротой и убедительностью в том, что, явно перемигиваясь с картинами, она вращена в плоть кафельной белой печи позапрошлого века, знакомой каждому петербуржцу.

А что же такое печь? Как декорируется обычно? Какой ассоциативный ряд предпочитает? Да, тепло, да, домашний уют, да, устойчивая (женская)

доминанта. Тут – все, напротив. Холодное, льдистое, колотое стекло. Человек, вниз головою, сброшенный с лодки добропорядочно-мрачноватыми мужичками. Печь своей белой резною короной наш взгляд возносит наверх. «Картина» знаменует паденье, которое, при желании, может продолжиться в «преисподнюю» – каминную пасть.

Но ведь герой картины – Иона – в пасть кита и упал. Во время бури корабельщики его спровоцировали броситься в море, потому что хотели спастись. (Нечто подобное совершил и наш славянский Садко). Иона попал в темное чрево кита. Иносказательно – судьба опрокинула его размеренную жизнь, сковала его до предела, поставила перед смертью. Но Иона выжил. Он духом не пал и молился, и Господь ему помог. Он выбрался на Божий свет и стал пророком.

Столь непростую идею выразило стекло своими средствами, несколько не пользуясь чужим живописным языком. Тут омут, вобравший Иону, – живые плави стекла. Тут косный привычный мир корабелов – расколотая, как льдина, плоскость. Иона, падая, оживает. Они, кучкой сидючи, коснеют в себе.

Стеклянные картины Натаревича, несомненно, имеют родство с живописью его друзей – А. Заславского, А. Зинштейна, той творческой группы, которая представлена у Носкиных в доме (А. Аветисян, В. Овчинников, И. Бируля, Е. Фигурина и др.). Это – общий экспрессионистский настрой, где все сбито со своих мест, все эпатажно-парадоксально. Именно таков настрой и концепция «антикультуры», внутренней целью которой было ниспровержение советской идеологии. Если там, как в любой идеологической системе, многое было «нельзя», то здесь – все «можно».

В силу этой тенденции Натаревич «разрешает» стеклу непозволяемые прежде вещи. Например, «Армагеддон». Как заставить стекло – романтический, возвышенный, «позитивный» материал – изобразить вселенский катаклизм? Это в самом деле не просто. Работа не представляется нам абсолютной удачей. Наверное, потому, что в теме разрушения преуспел наш телеэкран, используя там мощнейшие средства движения, гибели живых существ, звуков. Стекло тут, конечно, не может передать весь ужас происходящих в нашем воображении событий, да и – слава Богу!

А вот «Исход» евреев из Египта передан, на наш взгляд, удачней. Народ проходит по дну расступившегося моря под знаком древней звезды. Звезда – символ древнего бога – напоминает космический аппарат, явившейся в черной бездне. Края дороги раскалены напряжением чуда. Желтая, горькая пустыня, по которой ползают ящеры-крокодилы. Черные зловещие пирамиды ненавистных евреям египтян, от которых они бегут по радужной ленте надежд. Ведет их радостный Моисей, окрыленный господней поддержкой, обещая своим соплеменникам Рай обетованной земли. Да, он уже в Раю – он видит свободное солнце, он ощущает запахи фиников и мед. Но соплеменникам тяжело. Им предстоит еще много трудных лет.

Некоторые работы воспроизводят язык архаики (клинопись) или наскальные рисунки. Даже Ленин напоминает наскальный рисунок. В горниле истории, в огне времен человек выглядит предельно просто.

В настоящие дни мы проходим уникальный этап слияния всех фаз развития, всех культур – «воскресение мертвых». «Мертвые», законсервированные в толщах тысячелетий, идеи и образы воскресают, и ставят перед нами вопрос: мы – человечество, но кто же – мы?

Вторая работа серии – «Двое». Но она не однозначна. Скорее, тут тоже «исход», добровольное или насильственное изгнание. Адам и Ева – двуединая крестообразная фигура, иероглиф, напоминающий все ту же халдейскую звезду (они – оранжевого цвета). Оранжево-красный цвет, да еще в стекле – оптимистичен, особенно в окружении голубых и зеленых, – но нет. Фигуры уходят от плодоносных древ. Они словно скатываются с откоса – в синюю прозрачную бездну. Или – они взлетят? Или их ждет холодная, неприютная планета, где им заповедано страдать?

Тут парадоксально столкнулись холод и жар стекла. Стекло может помнить об огне, в котором пеклось. Стекло – это пекло. И оно может стыть льдом, обдавать космическим холодом пустыни. Тут так и случилось. Пламень и лед. Может быть, в этом фатальность человеческой судьбы, отмеченной жесткими знаками, и безудержная живописность жизненных стихий?

Люди из стеклянного мира Натаревица напоминают наскальные рисунки первобытных людей. Но вот на одной из работ мы видим осмысленное человеческое лицо. Это – портрет друга художника на фоне городского пейзажа. Крупный план. Спокойный, устойчивый контур лица. Теплый, не жгучий оранжевый цвет заката, цвет сосредоточенья. Стекло дает монументальность, мужество, простоту. Темные кристаллы домов подпирают сзади, определяют пространство. Можно представить этот же портрет в живописи маслом. При той же композиции он был бы существенно другим. Этот красно-закатный сполох, пересекший лицо, зазывно-тающее пространство за человеческой спиной – что лучше стекла может это передать?

Если сравнивать эти стеклянные картины с витражами, то мы видим две резко различные грани художника. В заказных витражных работах он – изящен по цвету, предпочитает нежные, сиренево-голубые, тепло-золотистые тона, гармонично увязанные между собой. В картинах же – риск оглушительных сочетаний. В первом случае рисунок спокоен, уравновешен, в другом – взрывчат. Как это соотносится в одном человеке? А, может, именно так и соотносится, потому что каждый человек (в особенности – художник) – парадоксален?

«Весна священная». Хорошо нам известный сюжет, одновременно открытый Н. Рерихом и И. Стравинским, из которого С. Дягилев сделал пролог XX века. Сюжет для всех «перестроек». Здесь есть очень интересный момент совпадения жесткой оркестровки Стравинского и резких аккордов стекла. Фигуры взяты вкупе именно как звучащий аккорд на основе подобия форм и цвета. Рерих, делая свою замечательную композицию, мало думал о музыке (из-за этого они поссорились с композитором). Ему важна была среда действия, картина. В работе Натаревица как художника более поздних времен сделана попытка «одеть в стекло» саму музыку, что художники прошлого редко пытались сделать. Обнаженные люди ликуют, расставшись с зимой и сковывающей одеждой. Они купаются в Солнце, янтарном, как мед. Они

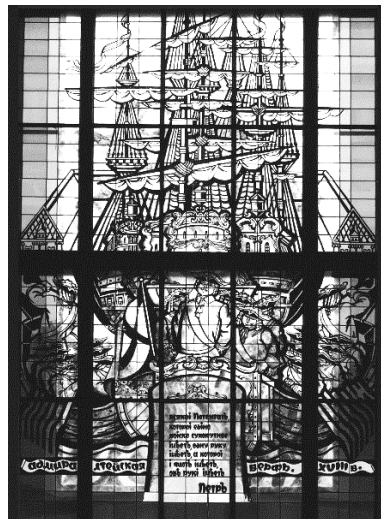
кувыркаются, переворачиваются, лучатся. Это – ликующая желтая многолучевая звезда кровного единения.

Стекло несет в себе свойства жидкости (в расплаве) и льда. Цветная льдистость, тягучесть, пузырчатость, многослойность – все это качества бурной жизни, кипения, весеннего переворота веществ. Оно влечет к динамизму, к метаморфозам, к веселой двусмыслице недосказов. Стеклом можно работать как краской. Да, по сути дела, большинство живописных красок и есть толченый, родственник стеклу, минерал. Но интерес к нему вызван силой его сопротивляемости быть реальным изображением. Так музыка нам интересна не тем, что мы слышим плеск ручьев, мычанье коровы или паровозный гудок. Звуковая реальность условно поделена Гением музыки на куски, и обозначена нотами. Нотные интервалы – блоки промежуточных звуков – похожи на исходные слитки стекла, которыми пользуется мастер – желтые, синие, прозрачные. Он думает, как с ними работать: разрезать на пласти, искрошить или вытянуть в трубочки или капли. В данном искусстве, как в музыке, очень важно задать пластический ритм, цветовой характер.

Глаз с удовольствием наблюдает, как послушно горячее вещество успокоилось, и улеглось бугристым пластом, согласившись быть прозрачностью неба, летом птицы, семействами трав, комками земли, сквозь которые изнутри рвется воздух. Какой материал способен изобразить нам это величайшее таинство природы – любовь и боренье стихий? Стекло здесь биоморфно. Огонь печи слегка припекает наложенные детали, отчего создается полупрозрачный рельеф. Живой огонь тут вместе с художником работает как живописец и скульптор. Он – реальный соавтор, когда человек знает, сколько прав ему можно дать.



Ил. 1. Мастерская художника.
М.Д. Изотова и А.М. Натаревич. 2011 г.



Ил. 2. Витраж в ЦНИИ
им. А. Н. Крылова. 1984–87

«Так получилось, что у меня появилась возможность делать для себя вещи, которые я ориентировал на выставки. Потому что между заказами оказывался большой промежуток времени. Зато это позволило мне поработать

над какими-то экспериментальными вопросами. Я изъездил Европу и понюхал, что такое старые витражи. Но сегодня копировать их бессмысленно. Потому что другая архитектура. Другое назначение этой архитектуры. Другое отношение к материалу. Вообще все другое. И надо исходить из своего опыта, своего знания материала. Своей пластической школы. Поэтому я интенсивно много работал и накопил опыт. В каждую свою работу старался и стараюсь внести для себя что-то новое. Вот сейчас обзавелся таким молочным стеклом. И понял, что возможна стеклянная живопись. Не живопись по стеклу, – это большая разница. – а стеклянная живопись. Когда материал пропитываешь окислами металлов и сам он имеет фактуры, поэтому такая живопись требует и своей пластики, своего образного мышления. Оно начинается с почеркушек. Вот так материал и мысль образная должны соединиться пластично и легко без нажима, и вот когда это получается, то получается, с моей точки зрения, интересная вещь», – говорит Натареvич.

Очень рискованный эксперимент – «политический плакат» в виде объемной стеклянной картины. Ну кто бы догадался представить нашу многопартийную систему в виде 3 ячеек с пустоголовыми фигурами разного окраса? Своеобразный «стеклянный юмор» – довольно редкая вещь!

Картина «Сумерки» (2009). Облачное, марганцево-сумеречное небо. Косые деревенские дома. Телеграфный столб вдалеке, а на переднем плане – толстая, какая-то нелепая колонна, на которой сидит черная птица, и держит голый прут (намек на библейского ворона, которого Ной выпустил первым еще до голубя и который возвратился ни с чем?). Какие ожидания мучают душу художника? Каких он ждет вестей? Какого рассвета? Пока же он развернул перед нами эту волнующую, грустную картину богом забытого захолустья, где буйно плодится трава, некошенная и нехоженая человеком.

Эта трава удивительная. Нет, не мягкая и не нежная, как хочется сказать о траве. Тут травы жесткие, как ножи, как осока. Тут травы – из стеклянных полос, прихваченных огнем, чуть оплавленных, но сохраняющих жесткость. И царит здесь вместо орла или голубя с ветвью или Ангела – мудрая, но неприветливая черная птица.

Как любой «шестидесятник», переживший прививку «сурового стиля», не могущий терпеть сахаристости «гламура», Натареvич в незаказных работах позволяет себе быть жестким, даже злым. Его стекло иногда ругается, возмущается, бренчит. Стучится в наши души.

Но в своих экспериментальных картинах художник намеренно «взрывает», «рыхлит» поверхность, создавая «неблагополучные» сочетания. То огромные пузыри, как бельмы, вылезают на поверхность картин («Революция»), то торчат углы и ребра кристаллов, то слоятся осколки, то сыплется стеклянная пыль. Зачем это все? Художника так не учили. Это – его образный ход, выразительные средства. «Стеклянные торосы» – приманка для глаз, чтобы он напрягся, работал, понуждая мозг острее читать изображение. Они – синоним реальности, далеко не безоблачной, как мы все знаем. Синоним ухабистого бездорожья, по которому ведет нас судьба. Во всяком случае, так мы прочли эти работы.



Ил. 3. Олимпия. Колесница Нептуна. Фрагмент плафона

Впрочем, наша действительность, пожалуй, и есть такова: роскошные гостиницы, казино, ослепительный блеск фасадов – и темные закоулки дворов, потерянные люди. Именно эти две стороны медали образно отразил художник Аркадий Натаревич в прекрасном материале стекла.

Современный художественный процесс мозаичен – в литературе, изобразительных искусствах, музыке или театре. Он отмечен деструкцией философско-художественных систем, целостных идейных концепций. Как будто бы человеческий ум восстал на чувства, решив заменить их собой. Как будто бы чувства, прячась от хищности ума, решили вконец одурочить его и поставить в тупик.

Человека сегодня ничто до конца не удовлетворяет. Это проявляется в эстетической аллергии против целостных программных систем, в разломе рамок видов и жанров, в диффузности проникновения «всего – во всё». Творческий инстинкт человека, равносильный понятию свободы, встает против правил. Художник, когда-то чувствовавший себя демиургом, способным изменить к лучшему мир, кажется, все больше теряет сегодня это желанье. И лишь право искренне отреагировать на происходящее вокруг и внутри себя остается. Думается, это – не маленькая ценность.

Фантастически-прекрасный витраж никогда до сих пор не был исповедальным. Оказывается, он способен выражать очень тонкие и сложные темы, доступные станковым видам искусств. Аркадий Натаревич открыл в нем новые, дотоле неведомые ноты звучания, и создал образы, невоплотимые ни в каком ином материале, кроме любимого им стекла, которое он научил петь своим человеческим языком.

Литература

1. *Изотова, М. Д.* Аркадий Натаревич. Картины из стекла / М. Д. Изотова. СПб.: НП-Принт, 2011. – 204 с.

УДК 748.5:75.052(470.23-25)Korolev

Д. О. Антипина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

К вопросу о стилистике витражей А. Л. Королева в СПбГУПТД

Публикация обусловлена отсутствием каких-либо серьезных исследований творческого наследия художника ленинградской школы живописи А. Л. Королева. Витражи, расположенные на лестничных пролетах СПбГУПТД практически, не упоминаются в литературе по искусству. Выявить стилистические особенности данного произведения – задача статьи.

Ключевые слова: русская монументальная живопись, витраж, А. Л. Королев, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна.

Dariya O. Antipina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

On the issue of stained glass styling A. L. Korolev in SPbGUPTD

The publication is due to the absence of any serious studies of the creative heritage of the artist of the Leningrad school of painting A.L. Korolev. Stained glass windows located on the flights of stairs of SPbGUPTD are practically not mentioned in the literature on art. To identify the stylistic features of this work is the task of the article.

Keywords: Russian monumental painting, stained-glass window, A. L. Korolev, Saint-Petersburg state university of industrial technologies and design.

В главном корпусе Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (ул. Б. Морская, д.18) в пролетах главной лестницы находятся витражи известного ленинградского художника и педагога Александра Леонидовича Королева. Попытки найти упоминания в литературе по искусству данных произведений не увенчались успехом, поэтому возникла идея написания данной статьи. Не представляется также возможным, в связи с отсутствием каких-либо документов, назвать точную дату создания витражей. Выполнены они приблизительно в 60-е–70-е гг. XX в.

А. Л. Королев (1922–1988) – художник-монументалист, заслуженный художник РСФСР, профессор мастерской монументальной живописи Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, воспитал плеяду серьезных мастеров изобразительного искусства XX в. Поскольку всякий значимый художник не может быть не замечен зрителем и исследователем в различных публикациях как советского периода, так и наших дней, все же встречаются упоминания об А. Л. Королеве в работах Г. П. Степанова [10], С. Филиппова [11], А. А. Иванова [5], А. М. Жданова [4], М. А. Быковой, Н. А.

Довнич [1, с. 42]. Сведений же о витражах университета промышленных технологий и дизайна не обнаружено нигде, кроме пособия А. И. Дендериной [3]. В последнее десятилетие вышло методическое пособие А. Л. Королева «Методика преподавания учебного рисунка», опубликованное учениками художника [8].

Одной из значимых работ художника является мозаичное оформление вестибюля станции метро «Владимирская» в Петербурге в соавторстве с А. А. Мыльниковым, А. К. Соколовым и В. И. Сноповым (1955). В пионерском лагере «Орленок» на черноморском побережье Кавказа находится керамическое панно А. Л. Королева и Б. Малугева (1964). Нельзя не назвать росписи Театра юного зрителя им. А. А. Брянцева и мозаики математико-механико-астрономического факультета Ленинградского государственного университета в Старом Петергофе. В технике витража известно всего несколько произведений мастера: это работа в вестибюле станции метро «Гостиный двор» в Санкт-Петербурге «Расстрел демонстрации 3 июля 1917 г.», выполненная в 1977 г. [5, с. 107], 5 панно в Государственном музее политической истории России (особняк Кшесинской): «Великому Октябрю-быть!», «Мир народам! Власть Советам!», «Хлеб голодным!» и др. (1970), выполненные в технике паяного витража.

Свинцово-паечный витраж или, сокращенно, паечный витраж – классическая техника витража, появившаяся в средние века и послужившая основой для всех других разновидностей витражных техник, – это витраж, собранный из кусочков стекол в свинцовую оправу, запаянную в стыках. Стекла могут быть цветными и расписными, т. е. расписанными краской, состоящей из легкоплавкого стекла и окислов металлов, которая далее обжигается в специально устроенных печах причем краска накрепко вплавляется в стеклянную основу, составляя с ней единое целое [6, с. 9]. Стекла скреплены между собой латунным или свинцовым, медным, алюминиевым профилем [9, с. 15]. Циклы витражей посвящены солдатам революции и первым декретам Советской власти.

По иной технологии выполнены витражи университета промышленных технологий и дизайна. Такой тип витража в профессиональной среде называется литым. Панно в каждом пролете состоит из пяти изобразительных секций: двух центральных и трех боковых. Они обрамлены бетонной опалубкой, которая удерживает его от деформации. Витраж собирается из кусков цветных монолитных объемных стекол, а также рельефных прозрачных стеклянных вставок, украшенных геометрическим орнаментом. Это так называемое моллированное стекло, массивное, составляющее со стеной единое целое. Геометрический орнамент различен в каждой из секций. Такого рода стекло изготавливается или из расплавленной стекломассы, или из стеклянных глыб случайной формы.

Витражи университета промышленных технологий и дизайна представляют собой соединенные воедино на протяжении нескольких этажей многочастные композиции на тему сельского труда, ткачества, искусства. В них используются несколько оттенков цветных стекол: ультрамарин, голубой, фиолетовый и желтый. Наряду с цветными применяются прозрачные, рельефные стекла с геометрическим орнаментом.

Нижняя секция витража, расположенная на полуторном этаже, посвящена работникам искусства и спортсменам (ил. 1). Центральная часть изображает мастеров искусств. Справа панно поменьше посвящено музыкантам и артистам: мы видим виолончелиста и актера. На левом верхнем панно изображены спортсменки с теннисными ракетками.

Вторая секция витража посвящена ученым и сотрудникам лаборатории (ил. 2). В центральной части также изображены три фигуры: мужская и две женских, мужчина в халате. Фигуры обрамляет геометрический орнамент. Три дополнительных секции посвящены лабораторным занятиям, узнаваемо изображено оборудование.



Ил. 1, 2. А. Л. Королев. Витражная композиция в СПбГУПТД, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18. 60-е–70-е гг. XX в.

Третья секция витража, находящаяся на следующем этаже, посвящена ткачам и ткачеству (ил. 3). В центральной части изображены люди, собирающие хлопок. Три человека, две женщины и мужчина, срезают созревшие растения. Фигуры решены плоскостно, условно, без лишних деталей. Грамотно выверены пропорции. Найдена пластика фигур. В двух других композициях, правой и левой, мы видим женщин, прядущих хлопок при помощи прялок, станков и шьющих полотна за швейными машинками. Очевидна привязка к направленности вуза – в советское время университет носил название текстильного. Черты лиц изображены обобщенно, без мелких деталей. Кисти рук также сработаны условно. Применен прием разномасштабности.

К сожалению, в наши дни впечатление от данного произведения сильно искажается, его сразу можно и не заметить, поскольку возникший относительно недавно современный лифт закрывает композиции и не дает возможности рассмотреть витражи. В подобной же ситуации находится и витраж Гостиного двора, закрытый для зрителя в настоящее время цветочным киоском.

Стилистически вышеописанные витражи СПбГУПТД близки к образам демонстрантов витража со станции «Гостиный двор», образам витражных

панно в особняке Кшесинской (Музей политической истории), но вместо героико-патетического содержания, композиции отвечают направленности вуза. В целом, эти произведения относятся к стилю социалистического реализма. В каждом случае прослеживаются общие черты эпохи: изображаются персонажи советского времени, ощущается его дух. «Подлинная народность ..., правда жизни, истинность общественных идеалов, гуманистическое отношение к действительности – таковы идейные принципы метода социалистического реализма, – пишет Г. К. Щедрина [12, с. 6].



Ил. 3. А. Л. Королев. Витражная композиция в СПбГУПТД, г. Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, д. 18. 60-е–70-е гг. XX в.

Родоначальником стилистического анализа, как известно, является Г. Вельфлин, который предлагает пять пар понятий для работы над произведением: линейное/ живописное, плоскость/ глубина, замкнутая форма / открытая форма, множественность / единство, ясность / неясность. Несмотря на то, что теория Вельфлина претерпела со временем некоторые изменения, суть метода остается прежней.

Относительно витражей А. Л. Королева можно сказать, что они имеют ярко выраженный декоративный характер, отличаются линейно-графическим, плоскостным рисованием. Все фигуры расположены на плоскости, момент изображения пространства, трехмерность, световоздушная среда отсутствуют. Композиционно каждое витражное панно имеет завершенный, целостный характер, части композиции уравновешены, композиционный центр ярко выражен. В работе имеет место применение разных масштабов: фигуры центрального витражного панно крупнее, а фигуры боковых панно гораздо меньше. Рисование отличается четкостью и ясностью, ощущением пропорций и пластики человеческих фигур. В фигуре каждого персонажа имеет место образное

начало: второстепенные детали отсутствуют, но читаются элементы одежды, наводящие на образ деятельности изображаемого. Трактовка лиц и рук упрощенная, что полностью соответствует выбранному материалу. Лаконичные, ясные части композиции чередуются с множественными деталями. Манера изображения образов, по сравнению с витражами Гостиного двора и особняка Ксешинской, более условная, отвлеченная от натуры. Нет конкретных, выразительных типажей в рисовании фигур и голов.

Творческое наследие А. Л. Королева – витражи в корпусе СПбГУПТД на Большой Морской, д. 18 – представляют серьезную художественную ценность. Они являются частью отечественного искусства XX в. В стилистике произведения, относящегося к социалистическому реализму, прослеживается индивидуальная манера мастера. Витражи А. Л. Королева являются примером высокого профессионализма, грамотного владения принципами монументальной композиции, объемно-пространственного классического и декоративного рисунка, знаниями о технологии материалов.

Литература

1. *Быкова, М. А.* Методика выполнения витража / М. А. Быкова, Н. А. Довнич // Методика выполнения витража. – Иркутск: Изд-во Иркутского национального исследовательского технического университета, 2019. – 104 с.: ил.
2. *Волобаева, Т. В.* Витраж в русской культуре: Санкт-Петербург и его памятники: автореф. дис. канд. иск. / Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 1999. – 29 с.
3. *Дендерина, А. И.* Учебный рисунок в мастерской монументальной живописи / А. И. Дендерина. – СПб.: ИЖСА им. И. Е. Репина, 2017.
4. *Жданов, А. М.* Метрополитен Петербурга / А. М. Жданов. – СПб.: Центрполиграф, 2017. – 702 с.
5. *Иванов, А. А.* Без названия / А. А. Иванов // Современный советский витраж. I Всесоюзный семинар по проблемам советского витражного искусства (14-25 октября 1978 г.). М.: Советский художник, 1980. – С. 106-108.
6. *Иванов, Е. Ю.* Каталог-путеводитель по витражам Санкт-Петербурга (период до 1917 г.) / Е. Ю. Иванов. – СПб.: Издательство СПбГТУ, 2001. – 300 с.
7. *Княжицкая, Т. В.* Витражи Санкт-Петербурга / Т. В. Княжицкая. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. – 120 с.: ил.
8. *Королев, А. Л.* Методика преподавания учебного рисунка / А. Л. Королев. – СПб., Сельцо Михайловское: ИЖСА им. И. Е. Репина, 2005. – 68 с.: ил.
9. *Красник, А. Ф.* Витраж Ленинграда-Петербурга как художественное явление второй половины XX века: автореф. дис. канд. иск. / СПГХПА им. А. Л. Штиглица. – СПб., 2003. – 23 с.: ил.
10. *Степанов, Г. П.* О содружестве с архитектурой / Г. П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1966. – 96 с.: ил.
11. *Филиппов, С.* Площадь Революции / С. Филиппов. – Л.: Лениздат, 1979. – 95 с.: ил.
12. *Щедрина, Г. К.* Советское монументальное искусство (проблемы интернационального и национального) / Г. К. Щедрина. – Л.: Знание, 1981. – 36 с.

УДК 748.5(091)

С. А. Хвалов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

История развития живописи на стекле. Технологии, материалы и инструменты

В основу данной статьи легли материалы по технологии живописи на стекле XIX–XX вв., которые, в свою очередь, использовали более ранние описания этой техники витражного искусства. Анализируя знания и опыт предшествующих поколений, современное искусство витража развивается, приобретает новые формы и технологии. Усовершенствовалось изготовление цветных стекол и производство обжиговых красок, открываются новые возможности для создания произведений.

Ключевые слова: витраж, живопись на стекле эмалевыми красками, готика, архитектура, технология, стекло

Sergey A. Khvalov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Stained glass painting history. Technologies, materials, tools

This article is based on materials about stained glass painting technologies of XIX–XX centuries, which in their turn used earlier sources on topic. Analysing knowledge and experience of the past, contemporary stained glass art gains new technologies. The industry of glass and enamels has improved since then, and there are new opportunities for creating art pieces.

Keywords: stained glass, glass painting with enamel paints, gothic, architecture, technology, glass

История живописи на стекле насчитывает тысячелетнюю историю. Наиболее ранние витражи, дошедшие до наших дней, датируются XI–XII вв. (ил. 1). Средневековые готические витражи представляют собой непревзойденные шедевры мировой истории искусств. Их цветовая и световая насыщенность привлекает внимание людей на протяжении многих столетий.

В средние века цветные стекла расписывались лишь двумя красками: черной (шварцлот) и золотистой – серебряной протравой. В состав черной краски входили окись железа или меди, размолотой вместе со стеклянной пудрой, в состав золотистой – серебро, растворимое в азотной кислоте с прибавлением для осаждения обыкновенной соли [4, с. 21]. Эти две краски были в употреблении у средневековых мастеров почти до начала XV в. В этом веке основным видом искусства являлась архитектура. Огромные соборы, городские ратуши, замки, построенные в готическом стиле, украшались большими стрельчатыми окнами с витражами. Появление новых красок расширило цветовой диапазон живописи на стекле.

В эпоху Возрождения новые веяния в архитектуре повлияли на использование витражных окон не только в соборах, но и дворцах, общественных зданиях, частных домах. Так, большие монументальные композиции трансформировались в более камерные, с ярко выраженными декоративными элементами. В это время, наряду с прозрачными яркими красками, стали употреблять эмалевые – полупрозрачные краски. Их применение позволило делать на стекле копии с картин, написанных масляными красками.

В композиции витражного окна на смену «коврового стиля» из ярких цветных стекол приходят живописные стекла, расписанные краской на бесцветном стекле. В центре размещались картуши с аллегорическими фигурами, по краям растительный орнамент с вплетенным в него фантастическим изображением человеческих фигур и животных, так называемые «гротески» (ил. 2). Больше места отводилось фоновым сеткам, набранным из бесцветного стекла, изготовленного «лунным» способом.

В эпоху Возрождения круг художников, работавших в технике витража, очень широк. В Германии: Альбрехт Дюрер (1471–1528), Маттиас Грюневальд (1460–1528), Ганс Гольбейн Старший (1460–1528), Ганс Гольбейн Младший (1497–1543), во Франции: Бернар Палисси (1510–1589), Нидерланды: Лукас ван Лейден (1494–1527), в Швейцарии Карл Эгери (?), Италия: Маркантонио Раймонди (1480–1527), ученик Рафаэля да Ундино (?) [2, с. 40].

Конец XVI – нач. XVII вв. – начало в большинстве европейских стран широкого движения Реформации, направленной на борьбу против католической церкви. Это время иконоборчества и просвещения, когда разрушались готические храмы, а вместе с ними и витражные окна. Замечательные произведения живописи на стекле были навсегда утрачены. Но несмотря на пронесшиеся исторические бури, небольшая часть памятников былой грандиозной готической культуры уцелела.

В эпоху барокко живопись на стекле угасала. Архитектура барокко с ее пышностью форм и изобилием декора отдавала предпочтение другим видам изобразительного искусства. Это привело к почти полному забвению технологий изготовления витражей и рецептуры красок. Отдельные мастерские, разбросанные по территории Швейцарии, Германии и Франции, выполняли лишь небольшие заказы, исходящие от различных ремесленных мануфактур.

Самыми известными работами этого времени были витражи, заказанные Маргаритой Австрийской, женой правителя Нидерландов для капеллы святого Причастия по эскизам Рубенса [3, с.148].

Новое возрождение витражного искусства произошло в XIX в. На рубеже XVIII–XIX вв. под воздействием идей романтизма в искусстве европейских стран возникает стиль неоготика. Растущий интерес к готической культуре способствовал появлению архитектурных построек в неоготическом стиле, украшенных витражами. Среди дворянства стало модным коллекционировать произведения средневековых витражных стекол. Так многие стеклянные панно были закуплены торговцем Джоном Кристофером Хампом (1750–1825) [3, с. 170]. Он приобрел множество произведений в монастырях, разрушенных или упраздненных. Подобные коллекции готических стекол Томаса Ниво и Джернингхэма стали образцами для

всех последующих поколений художников. Модная любовь к собирательству привела к сохранению и исследованию возросшего интереса к живописи на стекле и вызвало рост спроса на художников, реставраторов и технологов. Так, во Франции и Бельгии проводились широкомасштабные работы по реставрации старинных зданий и витражей. На Севрской мануфактуре к производству витражей был привлечен известный художник Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867).



Ил. 1. Витраж XI–XII вв.



Ил. 2. Витраж с фоновой сеткой из бесцветного стекла «лунным» способом

В Германии в 1827 г. король Людвиг I открыл в Мюнхене «Королевское заведение живописи по стеклу». Главным художником был приглашен Генрих Гесс (1789–1863). Роспись витражей в стиле назарейцев осуществилась благодаря техническим экспериментам Михаэля Зигмунда Франка (1790–1847), который впервые применил эмалевые краски [3, с. 200]. В это время Королевская баварская мануфактура живописи по стеклу выполняет огромное количество заказов для многих стран. В 1843 г. поступает заказ из России на изготовление живописного окна «Воскресение Христово» для алтаря Исаакиевского собора. Витраж выполнен по эскизам Хайнриха фон Хесса. Изображение Христа было огромным, около 9 м, что для того времени являлось самым большим изображением Спасителя в Европе. Наряду с баварской мастерской в Мюнхене, имевшей непререкаемый авторитет в создании витражных окон, развивались и другие мастерские в Германии, Англии, Италии. Наиболее известные из них – мастерские Франца Майера, Цеттлера в Мюнхене, Кельнера в Нюрнберге, Густава ван Трека в Мюнхене.

В Англии ярким примером живописных стекол являются «Рождество и Добродетели» Джошуа Рейнольдса, сделанные для Нью-Коллежа в Оксфорде.

Выполнены на бесцветном матированном стекле, без применения цветных стекол. Во 2-й половине XIX в. Уильям Моррис (1834–1896) создает мастерскую «Моррис и Ко», основным направлением которой было творчество художников-праерафаэлитов Берн-Джонса, Данте Россетти, Форда Брауна и др.

В Италии художники создавали великолепные витражи. Наряду с классической техникой живописи на стекле, широкое распространение получили «мольбертные картины» в стекле, с использованием эмалевых красок.

Мировую известность приобрела студия Моретти Казелли в Перудже. Наиболее известные работы этой студии выполнены в технике эмали. Это портрет королевы Маргариты Савойской (1881). Восхищает техника исполнения, цветовая и тональная моделировка лица портретируемой. Также ярким примером возможностей этой техники является выставленная в 1867 г. в Париже копия «Коронования Девы Марии» Перуджино (ил. 3). Копия композиции Рафаэля в технике живописи на стекле была заказана и Гарриет Бичер-Стоу (автор книги «Хижина дяди Тома») для своего дома в Хартфорде [3, с. 221]. Такого рода живописные стекла были очень популярны в то время в Европе и Америке.

В защиту живописи на стекле эмалевыми красками. Живопись на стекле, исполненная эмалевыми красками, нередко подвергается необоснованной критике в искусствоведческой литературе. Эмалевые краски охарактеризованы там как «непросвечивающие, тусклые, подражающие картинам, написанным масляными красками с их трехмерным изображением» [2, с. 40]. Такое мнение основано на сравнении средневековых готических витражей и более поздних, XIX–XX вв., где предпочтение отдается первым, тем самым несправедливо отменяются технические достижения в науке и искусстве. Время не стоит на месте, ставит перед творцом новые задачи, решение которых способствовало новым открытиям в области стеклоделия и обновлению палитры красок, используемых в живописи на стекле. Тем самым художник находился в постоянном поиске пластических решений. Так, совершенствовалась техника живописи, вводились новые приемы цветовой моделировки, и использовался весь арсенал средств, имеющихся на тот момент у художника по стеклу. Также менялось и композиционное построение будущего произведения. Решение этих задач было продиктовано выбором объекта, для которого изготовлялся витраж. Это окна, плафоны, перегородки, ширмы и т.д., предназначенные для соборов, дворцов, общественных зданий, частных домов. В каждом отдельном случае необходимо свое решение композиции. Задача усложнялась и тем, что, помимо эстетических, витраж нес утилитарные функции – освещение интерьера или, как на примере витражных перегородок, отделение одного помещения от другого. Все это художник должен учитывать при создании композиции живописных стекол.

Появляются живописные произведения, выполненные на бесцветном цельном стекле толщиной от 4 до 8 мм без использования цветных стекол и свинцовой протяжки. В живописной моделировке применялись прозрачные и полупрозрачные эмали. Комбинация этих двух красок давала великолепные результаты. Так, в изображении лиц, рук, одежды применялись эмали, необходимые для уплотнения цвета. Прозрачными красками прокладывалось небо, передача световоздуш-

ной перспективы, падающие прозрачные тени. Краски наносили послойно, предпочитая не механическое, а оптическое смешение. Работа исполнялась на просвет. Мольберт размещался напротив окна, чтобы изображение просвечивало, или на световых столах с искусственным освещением. Затем расписанные краской стекла подвергались обжигу в печи. Размер стекол, как правило, был обусловлен размером камеры-печи, в которой производился обжиг.



Ил. 3. Копия «Коронования Девы Марии» Перуджино в Париже. 1867

В этой технике, когда работа ведется на цельной пластине бесцветного стекла, обжиг является заключительной стадией в создании живописного произведения, в отличие от классического комбинированного витража.

Появление такого рода произведений вызывало огромный интерес. На протяжении многих столетий стремление в искусстве отобразить наиболее правдиво, реалистично окружающий нас мир нашло здесь огромные возможности в передаче игры цвета и света. Используются оптические свойства стекла, когда краски, положенные с двух сторон, создают полную иллюзию падающих теней, передают световоздушную перспективу, более объемное изображение. Это послужило появлению первых голографических изображений (или, выражаясь современным языком, компьютерное 3D-изображение).

Возросший спрос и популярность такого рода «мольбертных картин», как в IX в. называли работы, выполненные на стекле эмалевыми красками, привели к горячим спорам в художественно-общественной среде. Живопись на стекле стали называть соперником картин, написанных масляными красками. Живописные стекла, изготовленные таким способом, притягивали взгляды зрителей, вызывая восхищение своим мистическим светом и иллюзорной передачей объемного изображения. Солнечный свет, проникая сквозь призму стекла, оживлял краски и подвергал их внутреннему свечению. Такое воздействие и звучание цвета не оставляло равнодушным художников, работавших в технике масляной живописи в поиске выразительных средств для создания

своих произведений. Одним из таких примеров является картина художника А. Куинджи «Ночь на Днепре», показанная на выставке Общества поощрения художников в 1880 г. Она вызвала ажиотаж у публики: наиболее любопытные пытались заглянуть за картину в надежде обнаружить там источник света. Н. Рерих также занимался витражами. Он много экспериментировал с цветом, в дальнейшем используя это в своих эпических полотнах.

Ранее Карл Брюллов написал в технике гризайль картину «Христос во Гробе». Он использовал тонкую ткань холста и специальные прозрачные грунты, и краски. Работа предназначалась для домового церкви графа Адлерберга в Санкт-Петербурге и должна была быть помещена напротив источника света. Со слов самого Брюллова, эта работа «представляет транспарантную живопись» (с франц. *transparent* – «прозрачный»). Также сохранились письма К. П. Брюллова, где он упоминает, что хотел исполнить для алтаря Казанского собора запрестольный образ «Взятие на небо богоматери». И когда ему было отказано, горько сетовал: «Всякая новая мысль встречает сопротивление... если бы мне позволили написать транспарант, то я бы сделал гораздо лучше теперешнего» [1, с. 156].

Историческое развитие техники живописи на стекле в России XIX – нач. XX вв. Материалы, краски и инструменты. В 1827 г. в Санкт-Петербурге была открыта выставка, где впервые широкой публике были показаны витражи английских художников, среди которых живописные стекла известного художника Рейнольдса. Как писали в газете «Санкт-Петербургские ведомости», на этой выставке было зафиксировано рекордное число посетителей. Показанные на выставке работы вызвали небывалый интерес и восхищение зрителей. По времени это совпало с появлением в России и Европе интереса к готике. Императорская академия художеств высочайшим указом предписывала архитекторам в заграничных пенсионерских поездках специальное изучение готического стиля. Очень наглядным примером является письмо Федора Брюллова, адресованное брату Александру, командированному за границу: «Убедительно прошу привезти с собой картины, писанные на стеклах через огонь, как писали древние в 1500 г. Теперь государь желает, чтобы были в церквях образа и окна, таким образом писанные... я уже год занимаюсь составлением этих химических красок... прошу тебя постараться хорошенько посмотреть в Париже и Берлине. Там их пишут. Не можешь ли привезти этих красок? Здесь берутся их разложить и узнать секрет» [1, с. 140].

Стало появляться большое количество архитектурных построек, исполненных в неоготическом стиле, где основным элементом монументально-декоративной живописи являлся витраж. Это способствовало появлению мастерских и художников, исполнявших свои произведения в этой технике. Описанный выше период упадка витражного искусства в эпоху Просвещения привел к забвению технологий и рецептуры изготовления красок и цветных стекол. Этот факт в определенной степени создавал трудности для развития вновь появившихся в большом количестве мастерских. Но те немногие, кто владел «тайной древних», были готовы продавать за большие деньги свои рецепты, до этого хранившиеся в тайне.

Появляются издания специальных рукописей, содержащих необходимую информацию для художников. Одной из важнейших книг являлась напи-

санная итальянцем Антонио Нери «*Arte vetreria*» (1612). Она многократно переведена почти на все европейские языки. Второй, не менее важной, была книга художника по стеклу Pierre le Veil (1708–1772) «*Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*» (1774). В книге описывается изготовление эмалевых красочных покрытий, технологии и рецептуры. По выражению самого автора, в своем труде он описал всевозможные средства, «которые вырвут живопись на стекле из ее сегодняшней спячки и снова вернут ей прошлое уважение» [5, р. 16].

В 1843 г. впервые в Петербурге была создана мастерская «Живописи по стеклу» при Императорском стекольном заводе. Неслучайно первые художники, работавшие в данной технике, до этого занимались росписью фарфора и керамики эмалевыми красками. Имея опыт работы с эмальями, они могли успешно осваивать витражную живопись. Наиболее известные из них – А. Ф. Перниц, И. Муринов, В. Рябков, Павел и Григорий Васильевы. К сожалению, почти все работы утрачены. До наших дней сохранилось лишь две работы, выполненные на цельном матовом стекле эмалевыми красками: «Ангел молитвы», исполненный Г. Васильевым, и «Святое семейство», выполненное его однофамильцем П. Васильевым.

Краски, которыми пользовались в данных работах – прозрачные и полупрозрачные эмали, как и краски для фарфора, получали из окислов различных металлов (меди, железа, марганца и др). с добавлением флюса (легкоплавкое стекло). Оба компонента перетирали между собой курантом на матовой пластине из толстого стекла, используя водный раствор с гуммиарабиком, либо на скипидарном масле. В качестве водного раствора, помимо гуммиарабика, использовали: сахарные сиропы, мед, глицерин, камедь. Масло получали следующим образом: скипидар переливали в более мелкую посуду и выставляли на окно. Под воздействием солнечных лучей и кислорода происходит частичное испарение легко улетучивающихся веществ, остается уплотненное масло. Для росписи стекла используют краски, разведенные на водной основе и на уплотненном масле, для разжижения добавляя скипидар.

В начале работы наносится контурный рисунок. Для этого использовали тонкие кисти из собольего либо верблюжьего волоса. После нанесения рисунка стекло обжигали в печи, затем плоской кистью из барсучьего волоса покрывали стекло разведенным на водном растворе однообразным тонким слоем серой краски [4, с. 5–8]. Эта операция называется матированием. В живописи на стекле матирование служит для получения полутонов, светлые места протирают, используя различные по форме щетиновые кисти. Для последующей моделировки теней и полутонов покрывают слоем этой же краски, но разведенной на масле и скипидаре. Это необходимое условие для того, чтобы не смыть предыдущий слой. По необходимости операция может повторяться с учетом того, на какой основе был проложен предыдущий слой краски. По окончании моделировки стекло помещали в печь для обжига. Температурный режим мог колебаться от 520 до 620 °С в зависимости от точки плавления флюса, входившего в состав краски. Для росписи использовали 3 вида стекол: «античное» (получали путем выдувания), «кафедраль» (отливка в форму, прокат между валами), и «легерное» (толщиной 5–8 мм).

В 1899 г. при Центральном училище технического рисования им. барона Штиглица был открыт класс живописи на стекле. Это первое в России учебное заведение, в котором готовили на высоком профессиональном уровне художников-витражистов. Преподавателем был приглашен Карл Пассе (французский художник-витражист, ученик А. Каро). Были закуплены все необходимые материалы и оборудование для этих классов. Также музеем ЦУТР барона Штиглица было приобретено более 50 витражей, сделанных в XIII–XIX вв., представлявших огромную ценность для изучения техники живописи на стекле. Курс обучения был 2-летний с распределением на 4 отделения. Затем наиболее успешно закончившие 2-летний курс направлялись в заграничную командировку для стажировки в ведущих витражных мастерских Европы. Материалы класса живописи на стекле ЦУТР барона Штиглица представляет собой интереснейший пласт в развитии витражного искусства России. Ему будут посвящены дальнейшие публикации.

Литература

1. *Машковцев, Н.Г.* К. П. Брюллов в письмах, воспоминаниях современников / Н. Г. Машковцев. М.: Изд-во Академии Художеств СССР, 1961.
2. *Минухин, Е.* Витражи / Е. Минухин. Рига: Латвийское государственное издательство, 1959.
3. *Рагин, Ч.* Искусство витража. От истоков к современности / Ч. Рагин. М.: Белый город, 2003.
4. *Стокс, Л.Л.* Живопись на стекле. Практическое руководство / Л. Л. Стокс. Спб.: Изд. Торгового дома «Братья Линдеман», 1895.
5. *Dr. Fickel, Ulrich.* Glasmalerei des 19 Jahrhunderts in Deutschland. Katalog zur ausstellung Angermuseum Erfurt / Dr. Ulrich Fickel. Leipzig: Edition Leipzig, 1993.

УДК 745.522:7.034"15"

Е. А. Карпова

Москва, Россия

Московский государственный строительный университет

Стилистические черты искусства Возрождения в западноевропейских шпалерах XVI века

Западноевропейские средневековые шпалеры обладали рядом стилистических черт, характерных для всего искусства этого времени. В XVI в. на композиционно-художественный строй произведений шпалерного повлияло искусство Возрождения. В создании картонов для шпалер участвовали такие известные художники, как Рафаэль. В то время был сделан существенный шаг в сторону постепенного сближения шпалеры с картинной живописью.

Ключевые слова: шпалера, искусство Возрождения, монументальное искусство, архитектура, перспектива, пропорции

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

Stylistic features of Renaissance art in Western European tapestries of the 16th century

Western European medieval tapestries had a number of stylistic features characteristic of all art of this time. In the XVI century, the compositional and artistic structure of trellis works was influenced by the art of the Renaissance. Famous artists such as Raphael participated in the creation of cardboard for tapestries. At this time, a significant step was taken towards the gradual convergence of the trellis with art painting.

Keywords: tapestry, renaissance art, monumental art, architecture, perspective, proportions

В средние века шпалерное ткачество в Западной Европе получило наибольшее развитие во Франции, Германии, а в XV в. и во Фландрии. Франко-фламандские и немецкие шпалеры обладали своими характерными особенностями. Как отмечает в своих исследованиях Н. Ю. Бирюкова, первые отличались высокими художественными качествами, богатством отделки и большими размерами. Их заказчиками являлись короли, знать и духовенство. Немецкие шпалеры имели более упрощенный рисунок, количество цветов в них было ограничено, размеры невелики. Мастера-ткачи, как правило, не сотрудничали с художниками и сами делали картоны для ковров. Заказчиками этих шпалер являлись зажиточные бюргеры и местные церкви. Королевский двор предпочитал шпалеры французского и фламандского производства [1]. Западноевропейские средневековые шпалеры обладали рядом стилистических черт, общих для всего искусства того времени. Родственные черты мы встречаем, прежде всего, в монументальных стенных росписях, откуда часто заимствовались сюжеты и композиционные схемы для исполнения шпалер. Архитектурные сооружения и их детали были распространенным мотивом в шпалерах. Как и во всем средневековом искусстве, при изображении архитектуры законы перспективы не соблюдались, пропорции искажались. То же можно сказать и о прочих изображениях: часто человеческие фигуры оказывались одного роста с постройками либо их размеры зависели от сюжетной значимости персонажа. В готический период рисунок фигур становится более правильным. Однако преобладала уплощенность трактовки, декоративный подход за счет использования локальных цветовых пятен, введения контурных линий. Флоральные мотивы присутствуют в средневековых шпалерах в виде стилизованных или орнаментальных элементов на одежде персонажей и на фоне. В позднеготических шпалерах мастера-ткачи уже заполняют ими почти все свободное пространство композиции, что, с одной стороны, отвечало такому распространенному в средневековом искусстве явлению, как «боязнь пустоты». С другой стороны, в этом выражалось функциональное назначение шпалер как декоративных ковров в убранстве интерьера. Постепенно трактовка цветов и

растений становится более узнаваемой и реалистичной, что говорит об изменении отношения к природе. Страх перед ее силами сменяется стремлением наблюдать и изучать ее явления. К XV в. на шпалерных композициях появляется большое количество поясняющих надписей с назидательным или аллегорическим значением, которые показывают рост круга образованных людей, способных прочитать и понять смысл этих изречений.

С конца XV в. первенство в ткачестве шпалер переходит к Фландрии, имевшей развитую систему цехового производства. Фламандские шпалеры становятся ценнейшим предметом международной торговли [4, с. 14] Именно в мастерских городов Брюсселя, Антверпена, Ауденарде и Брюгге происходят существенные перемены в композиционно-художественном решении шпалер, формируется стиль, родственные живописным произведениям эпохи Возрождения. Прекрасным образцом фламандского ткачества начала века является шпалера «Давид и Вирсавия», в которой еще сохраняется стилистика позднесредневекового искусства, но появляются черты ренессансного стиля. Композиционная схема остается плотно заполненной. Все пространство занимают фигуры многочисленных персонажей, тесно прижатые друг к другу. За счет орнаментальной разработки одежды и системы плоскоотно трактующих складок, они решены условно и декоративно. Воздух, глубина полностью отсутствуют. Попытка передачи объема, также весьма условная, присутствует в тонкой штриховке лиц и деталей одежды. Однако изменяется роль флоральных мотивов. Если в более ранний период они могли служить условным фоном по всей поверхности шпалеры, то теперь лишь передний план украшен отдельными островками слегка стилизованных растений. Большая часть цветов и листьев перемещается на бордюр, окаймляющий сюжет. Это первый важный шаг по нарастанию в стенных коврах тех качеств, которые в период Возрождения и в последующие века стали все больше сближать их с живописными произведениями. Не смотря на присутствие в стилистическом решении средневековой архаичности, сделана попытка изображения архитектуры в новом ключе – с попыткой ее правильного построения по законам перспективы.

Новый стиль в искусстве сформировал и новое мировоззрение художника. Искусство периода средневековья по большей части анонимно. История сохранила в основном имена заказчиков, а не мастеров-исполнителей. Как пример мастера XIV в. можно привести Никола Ботайль, автора цикла шпалер «Анжерский Апокалипсис». Французские архивы сохранили счета за сотканные шпалеры, из которых мы узнаем имена и других ткачей [1, С.11]. В XV в. в создании картонов для шпалер участвуют такие живописцы, как Рогир ван дер Вейден и др. С началом бурного роста шпалерных мануфактур шпалеры стали подписными – на них ткались марки городов-производителей. Становятся известны и имена мастеров, создававших картоны для шпалер. Многие картоны выполняют известные художники.

Изготовленная в Брюссельских мастерских серия шпалер «Деяния Апостолов», заказанная папой Львом X, была создана по картонам Рафаэля. Эти ковры знаменуют собой решающий поворот в искусстве таписсерии, развитие нового стиля, утверждение искусства Возрождения в шпалерном ткачестве.

Композиции Рафаэля близки его фресковой живописи. В них присутствует монументальность, моделировка объемов, свободные ракурсы в расположении фигур, реалистичность трактовки пейзажа и архитектуры, бесконечная глубина пространства. Распространившаяся мода на античность проявилась в решении шпалерных бордюров. Они представляют собой «гротески» – орнаменты римского происхождения, заново открытые во фресковых росписях стен, обнаруженных в руинах Золотого дома Нерона в 1493 г. Гротески пользовались большой популярностью и в дальнейшем стали самостоятельными сюжетами отдельных шпалер. Окончательно подготовил к работе картоны Рафаэля знаменитый фламандский картоньер Бернард ван Орлей, который также был автором картонов для серий шпалер «Охота Максимилиана», «Основание Рима», «Битва при Павии». Ткач Питер ван Альст в 1514 г. начал выполнение первой шпалеры [4, с. 16]. В последующий период в большинстве картонов для шпалер, созданных в брюссельских мастерских как фламандскими, так и итальянскими художниками, будет видно заметное влияние творчества Рафаэля. Искусство Рафаэля повлияло на творчество Бернарда Ван Орли, который адаптировал стиль художника к фламандским традициям. Многочисленные картоны для серий шпалер, среди которых «Житие Авраама» и др., в полной мере развивают основные стилевые и художественные новшества, появившиеся в «Деяниях Апостолов». Изменение частей композиции и масштаба фигур усиливает ощущение глубины. Стремление охватить обширное пространство еще больше преобладает, даже по сравнению с композициями Рафаэля, в шпалере «Битва при Павии», где сцены сражения даны как бы с высоты птичьего полета. Эта шпалера показывает стремление к документальной достоверности изображения, своего рода исторической «репортажности» с учетом перспективы и топографии местности [7, р. 149]. Общий стиль этого ковра имеет большую аналогию с «Охотой Максимилиана» (из коллекции Лувра), состоящей из 12 частей, сотканной до 1528 г. Каждая из частей серии показывает сцены охоты в различные месяцы года. Композиции имеют ясное гармоничное построение, подробную разработку деталей и передают всю красоту фламандской природы. Пейзажи выстраиваются по кулисному принципу: передний план решается в теплых тонах, дальние планы становятся более светлыми и холодными. Внимание и интерес к изображению природы самой по себе, а не только в качестве фона для происходящего сюжета, выразился в совершенно самостоятельном жанре пейзажных шпалер, который возник в XVI в. Одни из первых шпалер-«вердюров» (от франц. – зелень, трава, листва) были созданы в брюссельских мануфактурах мастером Виллемом Паннемакером.

Изменения, произошедшие в искусстве шпалеры во Фландрии под воздействием итальянского Возрождения, нашли отражение в ткачестве стеновых ковров и в других станах Западной Европы. Наступление Реформации приводит к эмиграции большей части фламандских мастеров; они начинают работать при дворах тех иностранных правителей, которые поощряют на своей территории создание шпалерных мастерских. Например, в Италии были образованы мастерские в городах Феррара, Мантуя и Флоренция. Фламандские мастера работают на Королевской мануфактуре, созданной Франциском I в Фонтенбло, выполняя

шпалеры на основе монументальных росписей известных художников, например, Приматиччо. Другие таписьеры, бежавшие из своей страны от религиозных гонений, перебираются в Германию, Швецию, Данию и Норвегию.

В городах Германии – Кельне, а затем в Касселе и Гамбурге – мастера создают произведения, характер которых остается явно фламандским. В землях Саксонии, где главный центр шпалерного ткачества располагался в Торгау, местные шпалеры, выполненные фламандскими мастерами, начинают приобретать черты, характерные для немецкого искусства. Интерес представляет шпалера «Аллегория реформации», выполненная Сегером Бомбеком около 1550 г. Ее стилистика близка немецкой живописи и находилась под явным влиянием манеры письма Лукаса Кранаха старшего. Однако решение пейзажа, а также бордюров по краям сохраняет чисто фламандский характер.

Короткий расцвет пережило искусство шпалеры в Швеции в период правления короля Эрика IV (1560–1568). Среди известных таписьеров называют Поля де Костера и Нильса Эскильссона. Последний стал автором шпалеры «История королей Швеции». Сохранившиеся в королевской коллекции фрагменты работ художника-картоньера Доминикуса Вервильта из Антверпена, обосновавшегося в Стокгольме, свидетельствуют о влиянии искусства Фландрии на шведское искусство в целом. При следующем короле Иоанне III производство шпалер в королевской мастерской прекратилось, возобновились закупки гобеленов на иностранных мануфактурах.

Датский король Фридрих II в 1577 г. обратился к художнику Гансу Книперу из Антверпена для украшения шпалерами своего замка Кронборг. Книпер создает несколько больших картонов для серий шпалер: «История Давида», «Сцены из Ветхого Завета» и «Историю королей», сотканных между 1581 и 1584 гг. Последняя изображает правителей Дании на фоне пейзажей, трактованных на фламандский манер, с сильным уходом в перспективу.

В Норвегии искусство шпалерного ткачества, напротив, избежало фламандского влияния, а через него влияния итальянского Ренессанса, сохранив местный характер, близость к народному искусству. По своим стилистическим чертам эти шпалеры можно отнести, скорее, к искусству средневековья, чем к Возрождению. Такими, без существенных изменений, они оставались вплоть до XVIII в.

Таким образом, в течение XVI в. под влиянием итальянского Возрождения композиционно-художественный строй шпалер претерпевает существенные изменения. Сюжетные изображения остаются прежними: библейские темы, значимые исторические события, аллегии, сцены придворных развлечений. Однако в средневековье, следуя ковровому принципу, сцены равномерно занимали собой всю поверхность шпалеры, размещаясь на условно решенном фоне. Под влиянием ренессансной живописи композиции становятся ритмически организованными, с выделенной центральной частью, фигуры на них расположены в реальном пространстве. Картоны Рафаэля задали определенные каноны в изображении людей в духе античной традиции – обнаженных или облаченных в туники, в пластически проработанных позах, с пониманием их анатомии в статике и в движении. Архитектура, богато украшенная ренессансными элементами, уже не просто

служит для композиционных пауз между сценами и для выделения главных персонажей, а помогает показать пространство. Из общей массы сюжетных ковров в отдельный жанр выделяются шпалеры-вердюры, посвященные изображению природы. Формируется отдельный жанр орнаментальных ковров-гротесков. По краям шпалер появляются бордюры. Они играют роль обрамления по аналогии с рамами станковых картин. Все перечисленные стилистические признаки свидетельствует о том, что в тот период был сделан существенный шаг в сторону постепенного сближения шпалеры с картинной живописью.

Литература

1. Бирюкова, Н. Ю. Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже XV – начала XVI века / Н. Ю. Бирюкова. Прага: Арттия, 1965. – 242 с.
2. Бирюкова, Н. Ю. Французские шпалеры конца XV – начала XX века в собрании Эрмитажа / Н.Ю. Бирюкова. Л.: Аврора, 1974. – 172 с.
3. Карпова, Е. А. Предметный мир средневекового интерьера / Е. А. Карпова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: сборник научных трудов МГХПУ им. С. Г. Строганова. М., 2002. – С. 30–38.
4. Савицкая, В. И. Превращения шпалеры / В. И. Савицкая. М.: Галарт, 1995. – 86 с.
5. Candee, H. The tapestry book / H. Candee. New York: Tudor, 1935. – 291 p.
6. Lejard, A. French tapestry / A. Lejard. London: ELEK, 1946. – 120 p.
7. Jarry, M. La tapisserie des origins a nos jours / M. Jarry. [Paris]: Hachette, 1968. – 360 p.

УДК 7.038.6:745.52:677.074/.076:677.075

Н. Ю. Митрофанова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет

промышленных технологий и дизайна

Санкт-Петербургский государственный университет

Монументальные текстильные сетчатые среды.

Попытка осмысления нового опыта

Художественные события второй половины XX в. привели к существенным изменениям в отношении к текстилю. Этот материал сегодня выходит за границы традиционного бытования и осваивает новые пространства для творчества. Одним из направлений стало создание масштабных сетчатых структур, сплетенных или связанных из текстильных волокон. Формы конструкций и их разнообразие продиктованы назначением инсталляций и свойствами материала. Широкий устойчивый интерес к ним в современном мире

обусловлен рядом принципиальных причин, скрытых в особенностях развития современного общества.

Ключевые слова: сетчатые структуры, текстильное искусство, инсталляция, перформанс

Nataliya Yu. Mitrofanova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Saint Petersburg State University

Monumental textile mesh installations. Attempt to interpret new experiences

Artistic events in the second half of the 20th century influenced a change in attitudes towards textile art. This material today goes beyond the framework of traditional existence and develops new spaces for creativity. This trend has become the creation of large-scale interactive mesh structures, woven or knitted from textile fibers. The forms of structures and their variety depend on purpose of installations and material properties. The wide and stable interest in them in the modern world is due to fundamental reasons hidden in the peculiarities of the development of modern society.

Keywords: mesh structures, textile art, installation, performance

Художественные события второй половины XX в. привели к существенным изменениям в отношении к текстильному искусству. Революционными стали Лозанская Биеннале текстильного искусства (1962) и Нью-Йоркская выставка «Woven Forms» (1963). Эти форумы позволили текстилю вырваться из традиционных рамок утилитарного бытования и совершить качественный идейный скачок от «низкого» ремесленного содержания к «высокому» художественному высказыванию. Под воздействием концептуальных идей «текстильный объект» освоил третье и даже четвертое измерение, предоставив возможность исследователям размышлять о нем, как о динамичной пространственной структуре. О едином древнем источнике происхождения текстильного объекта и простейшей архитектурной конструкции размышлял еще в середине XIX в. немецкий архитектор и теоретик Готфрид Земпер: «Все известные формы искусства восходят к прототипам «технических искусств», поскольку обусловлены архетипами симметрии, пропорциональности, ритма, естественным образом возникающих в самой природе. Схема развития такова. Вначале у человека возникает некая утилитарная потребность, затем создается соответствующая конструкция, а потом она осознается и преобразуется эстетически под влиянием указанных архетипов» [1, с. 13]. Земпер предложил систему происхождения видов искусства и ремесел, в которой не было места «высоким» и «низким» жанрам. Он считал, что у каждой формы искусства существует «технический прототип». Одним из таких основополагающих технических родов деятельности он называл «плетение». При этом, «один род деятельности постоянно переходит в другой. Так, например, примитивное искусство плетения древесных ветвей подсказало человеку идею шалаша (одна из древнейших форм укрытия, прообраз последующих

шатровых конструкций в архитектуре). Поэтому тектоника (строительство из дерева) изначально связана с техникой плетения» [1, с. 13].

Таким образом, по версии Земпера, текстильные объекты и архитектурные конструкции имеют один древний источник. Подтверждением этой связи служат многочисленные примеры традиционных, широко бытовавших объемно-пространственных форм, выполненных как в технике плетения, так и с применением других текстильных приемов (валяния, вязания, ткачества). Начиная с самого раннего времени, эти изделия могли являться частью несущей конструкции, зонировать пространство или трансформировать жилую среду. О самых древних обнаруженных плетеных объектах пишет Альфред Лукас, английский химик и археолог из команды Г. Картера. Он упоминает о плетеных корзинах и циновках Египта эпохи неолита (5 000 до н.э.), выполненных из листьев финиковой пальмы, травы хальфы, тростника, папируса. [2, с. 123] Неудивительно, что позже на территории Африки появятся племена, создающие себе плетеные жилища. Сегодня в хижинах, покрытых тростниковыми циновками, продолжают жить зулусы, например. А эфиопское племя дорзе плетет целиком дома-корзины, внутри которых все перегородки и «мебель» выполнены из расщепленного бамбука. В этих селениях ткачество считается мужским ремеслом по сей день.

Плетение – не единственный текстильный прием, традиционно используемый для создания пространственных структур, решающих архитектурно-планировочные задачи. Не менее древними являются войлоковаление (исследована важная роль войлочных материалов в создании юрты) и ткачество (известны функции стенового ковра – шпалеры в средневековом интерьере).

Современный художественный контекст предлагает совершенно иное качество и уровень взаимодействия текстиля и архитектурных структур. Одним из новых направлений последнего десятилетия стало создание масштабных интерактивных сетчатых структур, сплетенных или связанных из синтетических волокон. Формы конструкций и их разнообразие продиктованы назначением объекта, его локализацией и свойствами материалов. Сегодня широко используется плетение, разные виды вязания, тафтинг и комбинирование приемов. Для создания объектов применяют нейлон, клейкую ленту, металлическую проволоку, оптоволокно, нетканые материалы. Широкий интерес к большим интерактивным сетчатым средам в художественной практике обусловлен рядом принципиальных причин, скрытых, как мы полагаем, в особенностях развития современного общества. Прежде чем попытаться выявить эти причины, попробуем исследовать истоки появления плетено-вязаных сетей в современном искусстве, выделить характерную для них специфику и обозначить основные группы объемно-пространственных структур.

Появление плетеных и вязаных монументальных объектов принято относить к 70-м гг. XX столетия. Их рождение связано с творчеством японского мастера по текстилю Тосико Хориути Макадам [3]. Базируясь на смелых решениях художников по текстилю 1960-х гг., она нашла оригинальное направление развития и положила начало циклопическим сетям-паутинам, в которые угодил современный мир во всех смыслах. Обращение художников к ткацким

технологиям и текстильным ремесленным приемам для создания монументальных дизайнерских объектов встречается и ранее. Так, американская художница японского происхождения Рут Асава [4], ученица Джозефа Альберса в Black Mountain College [5] в конце 40-х гг. XX в. неожиданно прибегает к традиционным ремесленным приемам при создании новаторских скульптурных объектов. В 1947 г. она побывала в Толуке (Мексика), где местные жители плели корзины для яиц из оцинкованной проволоки. Асава осваивает эту технику и с ее помощью реализует свою давнюю идею. Она искала способ разграничить и выделить пространство, при этом оставляя его проницаемым. Вот как она размышляла: «Я поняла, если я собираюсь создавать формы, которые переплетаются, это можно сделать только с помощью линии, потому что линия может идти куда угодно» [6]. Для Асава проволока стала ведущей линией. Прозрачными футуристическими объектами скульптуры повисали в воздухе, проецируя тени на плоскости, доказывая тем свою материальность. Созданные в 40–50 гг. XX в., они по-прежнему выглядят актуально.

Тосико Хориути Макадам также занимает тема взаимодействия линии и пространства. Если Рут Асава использовала текстильный прием и неспецифический материал для создания объемных структур, то Тосико Хориути обратилась к традиционному материалу и его свойствам, вывязывая сетчатые конструкции уже из волокна. Для обеих художниц органическая форма становится отправной точкой. Асава наблюдала за растениями и насекомыми, Тосико Хориути переосмысливает природные формы через творчество Антонио Гауди. Пластика его архитектурных строений напомнила ей ниспадающие под собственной тяжестью ткани. Впечатления от построек Барселоны и мечетей Исфахана вдохновили ее на творческие эксперименты. Единство формы и декора навели на размышления о текстильных объектах. Следующим шагом стали опыты в области трехмерности вязаных и плетеных структур [7]. В 1976 г. для текстильного симпозиума в Анжере (Франция) она создает проект «Fibre Columns, Romanesque Church», в котором отразились ее искания. В 30-метровой галерее романской церкви возникло легкое, пронизанное воздухом, ажурное «строение». Макадам воспользовалась древней техникой спрэнга, которая ранее не применялась для столь масштабных проектов. Три недели работы принесли невероятный результат. «Линия», нить создала объемную текстильную структуру: плетеные сводчатые аркады повисли в романской галерее. Проникающий в них свет под мерные звуки колокола блуждал в ажурных нитяных лабиринтах, отбрасывал мягкие тени на поверхность вековых каменных плит и создавал пронзительное ощущение связи времен.

1970-е гг. для Тосико Хориути стали периодом увлечения парящими ажурными конструкциями. Их часто демонстрировали на выставках. Важным событием для нее стало открытие, которое она сделала, наблюдая однажды за детьми в художественной галерее. Юным посетителям очень нравилось касаться текстильных поверхностей, взаимодействовать с ними. Дети карабкались по сеткам и даже забирались внутрь конструкций. Произведение отзывалось и оживало. Связь со зрителем меняла его, наполняла другим, более важным содержанием. С этого момента Тосико Хориути Макадам осознала, что

всегда стремилась создавать работы для детей. Эти размышления были подкреплены ее исследованиями связей между творческим, эмоциональным развитием ребенка и активным движением в игре. В результате родился пробный «вязаный проект» для детского сада, а затем возникли друг за другом объекты для Национального парка в Окинаве, популярного в Японии музея под открытым небом Хаконэ [8]. Последний проект стал особенно значимым для нее. Год ушел на окраску нейлона, вывязывания конструкции, сборку объекта, который получил название «Вязаное чудо-пространство». Колоссальный успех предприятия принес известность автору. Вот как сама Тосико Хориути Макадам объясняет этот феномен: «После рождения во многих культурах новорожденного помещают в колыбель... Она имитирует раскачивание, плавание (парение) внутри чрева матери. Младенцы успокаиваются и спят спокойно. Формы, которые я вывязываю крючком, напоминают материнскую утробу. Мягкая эластичная поверхность знакома ребенку. Сетчатая мембрана отзывается на малейшее движение, улавливая энергию и усиливая ее... Любое телодвижение в сети связывает ребенка с другими детьми, и они начинают взаимодействовать... Бывает сложно выманить детей из сети. Иногда они могут потеряться в ней на 3–4 часа... Кроме того, детям нужно уметь справляться с риском. Им нравится бросать вызов, но от природы они очень осторожны... Наши структуры поощряют детей бросать вызов самим себе... Другая особенность: здесь нет программы игры, ... зато есть альтернативы, множество маршрутов и вариантов. Каждый ребенок играет на том уровне, который ему удобен. За сорокалетний опыт я кое-что узнала о детской психологии...» [7].

Связанные крючком из разноцветного нейлона масштабные интерактивные текстильные инсталляции Тосико Хориути Макадам повлияли на развитие ландшафтного дизайна. В 90-е гг. XX в. вязаные сетчатые конструкции – мини-сети Макадам, также использующие нейлон или проволоку, стали частью детских площадок по всему миру [9]. Феномен широкой популярности подвесных сетчатых конструкций для детей вполне объясним. Интерес представляет другая группа сооружений, которые возникли в последние 10–15 лет. Это иммерсивные сетчатые структуры, адресованные взрослому поколению людей. Цели создания текстильных сред во многом объясняются местом их локации и назначением. Это – фестивальные, музейные, общественные пространства. Они выполняют разные задачи, но объединены общностью принципиальных подходов, приемов создания и свойств материалов. Все эти конструкции наследуют творчество Макадам и продолжают эволюцию форм и смыслов ее объемно-пространственных объектов.

Несомненным лидером в создании этих масштабных сетчатых структур сегодня является хорватско-австрийский коллектив «Nume/For Use», который был образован в 1998 г. В состав его вошли выпускники Венского университета прикладных искусств и Университета дизайна Загреба: Свен Йонке, Кристоф Кацлер, Никола Раделькович [10]. Они занимались организацией городского пространства, реализовывали проекты в области дизайна мебели, общественных интерьеров, выставочных комплексов, экспериментальной архитектуры и сценографии. С 2008 г. их внимание сосредоточено на гигантских висячих пространственных

инсталляциях, сетчатых лабиринтах, выполненных из струн, тросов, нейлоновых шнуров, веревок или клейкой ленты. Эти объекты стали для «Nume/For Use» игровым полем для экспериментов, в которых с одной стороны отразился их предыдущий опыт, с другой – проявился исследовательский потенциал в апробировании новых идей. «Tape», «Tuft», «Net», «Net Blow-up», «String», «Tube» ... – названия монументальных инсталляций «walk-in», внутрь которых можно проникнуть.

Подход к их созданию всегда следует одному принципу. Сначала ищут опорные конструкции, к которым пристыковывается будущий объект. Ими могут стать колонны, деревья, стенки надувных оболочек... Как омела, оплетающая дуб, они будут «паразитировать» в выбранном пространстве, например – в выставочном зале, церкви, музее, отеле, производственном цехе, природном ландшафте или пневмооболочке... При этом план инсталляции всегда разный: он может быть свободным и хаотичным, математически выверенным или подчиненным основным траекториям движения посетителей в конкретном пространстве. Материал для выполнения проектов очень разнообразен: нейлоновые шнуры, биоразлагаемая клейкая лента, веревки, проволока, сети любых разновидностей, технический текстиль. Вне зависимости от локации объектов, их размеров и материала, из которого они изготовлены, их всех объединяет вечная тема парения в воздухе. Структура инсталляций может быть разной и состоять из:

- послойно (горизонтально или вертикально) размещенных сетей;
- подвешенных и растянутых полотен технического текстиля;
- лабиринтов сетчатых труб;
- тафтинговых тканых конструкций;
- коконов из прозрачной клейкой эко-ленты;
- натянутых веревок.

Сетчатые среды «Nume/For Use» позволяют получить разный опыт переживаний и передать целый спектр идей. В Хасселе (Бельгия, 2011) был создан проект «Net Hasselt» из нескольких горизонтальных слоев сеток, перехваченных в разных местах. (ил. 1) «Плавающий под ногами ландшафт» создавал трудности в передвижении и передавал идею регресса, вязкости, нестабильности. Оптический эффект в отражениях теней и наложениях графики черно-белых сетчатых плоскостей создавал ощущение эфемерности пространства. Инсталляция была повторена неоднократно (Берлин, 2013; Загреб, 2016; Москва, 2012). «Net Blow up» в Йокогамме (Япония, 2013) стала дальнейшим развитием проекта «Net» как по конструкции, так и по внешнему виду. Сеть располагалась внутри пневмооболочки, к которой и крепилась. Оболочка раздувалась до тех пор, пока внешняя поверхность не достигала достаточного напряжения для обеспечения натяжения внутренних сетей. Эта конструкция исключала использование дополнительной твердой опоры. Перемещение внутри рождало одновременно чувство неустойчивости и безопасности, разрушало стереотипы пространственной и социальной иерархии. Снаружи инсталляция выглядела как биотический организм, который излучает энергию, оживает и видоизменяется при передвижении в нем временных обитателей. Наружная мембрана, подсвеченная изнутри, действовала как рассеиватель света или проекционный экран.

В 2016 г. сетчатая инсталляция «Net Rovinj» впервые превратилась в стационарный объект (Хорватия, отель Amarin в Ровине). Просторная ниша вестибюля за стеклянным фасадом, обращенным к морю, вместила сетчатую конструкцию, организовав пространство внутри пространства (гетеротопия). (Премия Big See Interior Design Award, 2018). Темно-синие ковры, покрывающий пол и стены, сочетались с прозрачными сетками цвета ультрамарин, через которые парящие внутри посетители улавливали проблески моря, неба и зелени. Идеальное место для медитаций, отдыха, развлечений.

В Линце (Австрия, 2014–2017) слои сетей «Net Linz» расположились вертикально и превратились в экспериментальную лестницу выставочного пространства. Сетки крепились к потолку и натягивались весом мешков с песком, прикрепленных к их основанию. Вертикальная ориентация привела к иным ощущениям: неуверенность и зыбкость горизонтальных перемещений сменились решительным и уверенным продвижением вверх по крутой тропе.

С 2015 по 2019 гг. «Nume/For Use» создают трубчатые сетчатые лабиринты. Самый крупный объект «Tube Linz» появился внутри открытой масштабной (42 × 15 × 9 м) стальной конструкции на крыше Центра современного искусства в Линце (Австрия, 2019). Он «завис» на высоте 25 м над землей и благодаря высотному положению дал посетителям инсталляции волнующее ощущение парения над городом. Ползание по прозрачным туннелям текстильной мягкой структуры «Tube Linz», лишенной жесткого остова, вызывало одновременно острое осознание риска и чувства безопасности и защищенности. Трубчатые сетчатые лабиринты напоминали гигантскую многоножку, подвешенную на эластичных нитях. Она приходила в движение, как только в ее «чреве» оказывался человек. Подобные «членистоногие» появились в Инсбруке (Австрия, 2015) (ил. 2), в Кельне (Германия, 2016), в Лондоне (Англия, 2019). В Мирано (Италия, 2016) это исполненное насекомое вступило в оживленный диалог с природным ландшафтом, а в Париже (Франция, 2016) должна была повиснуть над Сеной.



Ил. 1. «Nume/For Use».
Net Hasselt. 2011. Belgium



Ил. 2. «Nume/For Use».
Tube Innsbruck. 2015. Austria

В арсенале «Nume/For Use» есть и другие инсталляции:

– лабиринты из натянутых пересекающихся веревок, создающих идеальный трехмерный растр. У человека, заключенного в эту абстрактную аналоговую сетку, меняется ощущение пространства: оно кажется бесконечным в покое и ограниченным в движении;

– лабиринты, сконструированные из тафтинговых полотен, напоминающие обращенные внутрь диваны;

– лабиринты из полотнищ технического текстиля, в которых при малейшем удалении от входа мгновенно перекрывается связь с внешним миром;

– лабиринты из клейкой биоразлагаемой ленты в виде полупрозрачных биоморфных коконов, самоформирующихся в процессе создания...

Весь этот разнообразный плетеный и вязаный мир предлагает участнику-зрителю широкий спектр переживаний: от тревожного чувства растерянности, неуверенности и уязвимости до ощущения силы, полета и внутренней свободы. Сценарий развития событий зависит еще и от выбранной роли участника перформанса: наблюдателя или актера.

К теме висячих плетеных или вязаных конструкций обращаются многие другие художники и дизайнеры. Хорошо известны инсталляции бразильца Эрнесто Нето, сетчатые структуры японки Агано Матико, архитектурные эксперименты американской группы «Jenny Sabin Studio» и др.

Причины популярности висячих сетей-инсталляций объясняются особенностями современного искусства, которые, в свою очередь, корректируют роли трех главных участников художественного процесса: художника, музея и зрителя. Сегодня музейно-выставочные организации пересматривают свои функции, переосмысливают экспозиционное пространство, обновляют коммуникативные приемы, ищут новые способы взаимодействия зрителя и художественного объекта. Инсталляция, перформанс, акционизм стали привычными формами современного искусства. Дистанцированное созерцание сменилось активным и настойчивым приглашением к соучастию. Главный акцент переносится с художественных достоинств статического объекта на процесс его созидания или взаимодействия с ним. В результате рождается принципиально иное произведение искусства с приращенными смыслами и значениями.

Появление новых форм художественного высказывания связано также с необходимостью раскрытия не затрагиваемых ранее волнующих тем (экология, глобализация, проблемы информационного общества, цифровой детокс, пандемия...). Неожиданные возможности дарит применение неспецифических или инновационных материалов, нестандартно трактованные традиционные приемы и новые технологии. Интерактивные текстильные сети-лабиринты предлагают широкие возможности во всех смыслах и аспектах.

Самое время задаться вопросом, почему сегодня так активно развиваются сетевые инсталляции «walk-in». Как объяснить желание молодых и не очень молодых людей пуститься в путешествие по плетеным и вязаным лабиринтам? Какой опыт переживаний выносят участники этого художественного эксперимента? Размышления о мотивировках невольно приводят к причинам психологического характера. Последние 2 десятилетия психологи активно обсуждают

«синдром Питера Пена», принятый для обозначения своеобразного психологического явления – неумения и нежелания ребенка повзрослеть: «...Своим появлением термин обязан американскому психологу Дэну Кейли... Синдром назван по имени героя сказки Питера Пэна, ... воплощающего собой самые сокровенные фантазии всех своих сверстников, мальчиков всех возрастов, не умеющих и не желающих обременять себя привязанностью, стремящихся наслаждаться жизнью «здесь и теперь»..., превыше всего ценящих свою свободу говорить и делать что им вздумается. Повзрослеть для них – значит утратить свою спонтанность и конгруэнтность! Они отказываются признать, что «жизнь – это тоже замечательное приключение», хотя и мало похожа на увлекательную сказку, а порой скучна, тяжела, чревата перенапряжением и болью...» [11].

Затянувшееся детство, неискорененный инфантилизм, нежелание отвечать за слова и действия – эти особенности развития личности называют психологи, когда речь идет о поколении 12–45-летних людей. К этому перечню добавляют эмоциональный паралич, хроническое недовольство жизнью, проблемы коммуникации... Возможно, художественный мир откликаясь на социальный запрос, создает лабиринты мягких, податливых сетчатых структур как «замечательное приключение для взрослых», способное хотя бы частично ответить на волнующие вопросы, а может, задать порцию новых наводящих. Сегодня, когда идет поиск и бурное развитие актуальных форм искусства, мы лишь коснулись причин растущей популярности монументальных сетчатых сред «walk-in». Вопрос остается открытым, ибо большое видится на расстоянии, а значит требует пристального внимания и времени для осмысления.

Литература

1. *Власов, В.* Теория формообразования в изобразительном искусстве / В. Власов. СПб: СПбГУ, 2017. – С. 13. URL: <https://iknigi.net/avtor-viktor-vlasov/145953-teoriya-formoobrazovaniya-v-izobrazitelnom-iskusstve-viktor-vlasov/read/page-13.html> (дата обращения: 25.12.20).
2. *Лукас, А.* Материалы и ремесленные производства Древнего Египта / А. Лукас. М.: Изд-во иностр. литературы, 1958. – С. 213.
3. *Тосико Хориути Макадам* = Toshiko Horiuchi Macadam: [архив информации о вязании в Японии] / Kniting from Japan at Knitjapan: [сайт]. URL: www.knitjapan.co.uk (дата обращения: 25.12.2020).
4. *Ruth Asawa*: [официальный сайт]. URL: <https://ruthasawa.com/> (дата обращения: 25.12.2020).
5. *Экспериментальный междисциплинарный колледж* по изучению искусства (Блэк-Маунтин, Северная Каролина): [официальный сайт]. URL: <https://www.blackmountaincollege.org/about/> (дата обращения: 25.12.2020).
6. *Асава, Р.* Линия может идти куда угодно / Р. Асава; галерея «David Zwirner», Лондон; Davidzwirner.com: [сайт]. URL: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/line-can-go-anywhere> (дата обращения: 25.12.2020).

7. *Quirk, V. Meet the Artist Behind Those Amazing, Hand-Knitted Playgrounds / V. Quirk // ArchDaily: [сайт]. URL: <https://www.archdaily.com/297941/meet-the-artist-behind-those-amazing-hand-knitted-playgrounds> (дата обращения: 25.12.2020).*
8. *Tsekoura, N. Toshiko Horiuchi Mac Adam, Using high school geometry / N. Tsekoura; Spaceunder.com: [сайт]. URL: <http://www.spaceunder.com/editorial/2014/oct/8/toshiko-horiuchi-mac-adam/> (дата обращения: 25.12.2020).*
9. *Hakone Open Air Museum: [официальный сайт]. URL: <https://www.hakone-oam.or.jp/en/kidsfamily/> (дата обращения: 25.12.2020).*
10. *Carve: [нидерландское архитектурно-ландшафтное бюро]: [сайт]. URL: <https://www.abitant.com/posts/igrovaya-ploschadka-ot-byuro-carve> (дата: 25.12.2020).*
11. *Zorlu Playground / Carve: [нидерландское архитектурно-ландшафтное бюро]: [сайт]. URL: <http://landezine.com/index.php/2014/08/playground-at-zorlu-centre-by-carve/> (дата обращения: 25.12.2020).*
12. *Luckey LLC: [американская дизайнерская и строительная компания]: [официальный сайт]. URL: <https://www.luckeyclimbers.com/> (дата обращения: 25.12.2020).*
13. *InKids with Linefriends Playground By Beijing Yusheng Yintai Business Management Co. Ltd / Gooood.cn: [сайт]. URL: <https://www.gooood.cn/inkids-with-linefriends-playground-by-beijing-yusheng-yintai-business-management-co-ltd.htm> (дата обращения: 25.12.2020).*
14. *Nume/For Use: [официальный сайт]. URL: www.numen.eu (дата обращения: 25.12.2020).*
15. *Степанов, С. Мифы и тупики поп-психологии / С. Степанов. Дубна: Феникс, 2006. 232 с. URL: <https://chugreev.ru/stepanov/myth13.html#0> (дата обращения: 25.12.2020).*

УДК 738:75.052(597-25)

Нуенг Тхи Фьонг Лиен

Ханой, Вьетнам

Вьетнамский национальный университет лесного хозяйства

Фан Тхи Фьонг Тао

Ханой, Вьетнам

Вьетнамский национальный университет лесного хозяйства

Применение керамики в общественном художественном оформлении в Ханое

В 2010 г. к празднованию 1000-летия Ханоя, столицы Вьетнама, в честь популяризации традиционной керамической профессии был завершен проект росписи керамической мозаики длиной почти 4 км., сделанный из керамики соседней деревни керамических ремесел Бат Транг. Проект занесен в Книгу рекордов Гиннеса как самая большая керамическая мозаика на планете.

Ключевые слова: керамика, керамическая мозаика, украшение, общественное художественное оформление, деревня Бат Транг, Ханой

Nguyen Thi Phuong Lien

Hanoi, Vietnam

Vietnam national university of forestry

Phan Thi Phuong Thao

Hanoi, Vietnam

Hanoi university of science and technology

Application of ceramics in public artwork decoration in Hanoi

To honor and promote the traditional ceramics profession, the nearly 4km long ceramics mosaic mural project was completed in 2010 for the 1000th-birthday celebration of Hanoi – the capital of Vietnam. It is made from ceramics and is mainly produced in the nearby Bat Trang ceramics craft village. It also holds the Guinness World Record for being the largest ceramic mosaic on the planet.

Keywords: ceramics, mosaic, decoration, public work, Bat Trang village, Hanoi

Обзор профессии вьетнамского традиционного керамиста. Вьетнам – одна из стран, в которой керамическая профессия зародилась достаточно рано. Согласно древним документам, керамика появилась во Вьетнаме 1000 лет назад [3].

Доисторические времена: терракотовые изделия изготавливались из фаянса, часто с добавлением песка или других примесей, лепились вручную, с простыми рисунками снаружи, такими как диагональные линии, волны, зубная щетка. Эти рисунки создавались, когда изделие было еще влажное, с помощью штамповочного стола или рисования острой палочкой. Специалисты утверждают, что долгое время большая часть терракоты была создана руками женщин (на это указывают отпечатки пальцев, оставленные на изделии); изделия обжигались при температуре около 700 °С. Изделия из терракоты в этот период представляли собой тару, кухонную утварь, посуду для еды и питья, украшения.

Бронзовый век: во Вьетнаме большинство терракотовых изделий было искусно изготовлено с помощью гончарного круга, что привело к разнообразию видов и форм. Помимо изделий для приготовления пищи, делались также кувшины, столовая утварь, украшения, рабочие инструменты и художественная терракота. В декоре терракота в основном имеет рельефные графические узоры. На поверхность некоторых изделий наносится другой цвет с помощью керамической акварели.

Железный век: керамика из терракоты производилась почти во всех регионах Вьетнама. Качество глиняной посуды все еще находится в зачаточном состоянии, но она очень уникальна и богата изобилием форм и декора. Артефакты этого периода показывают, что керамика по-прежнему связана с сельским хозяйством, но важную роль в процессе производства играют мужчины. Профессия керамиста продолжает развиваться на традиционном опыте, впитывая влияние китайской культуры. Что касается видов изделий, появляются архитектурные формы, такие как кирпич и плитка.

Династия Ли-Тран (X век): период восстановления национальной независимости после более чем 10 веков феодального китайского господства. Керамика достигла блестящих результатов по масштабу производства, разнообразию видов

и материалов. Применяются различные виды глазури, появился белый оттенок без золы и грязи. Благодаря развитию техники и высокому эстетическому уровню искусства в этот период создаются керамические изделия 3 типов: белая рельефная керамика цвета слоновой кости, коричневая цветочная керамика и керамика из селадона. Технически печь для керамики этого периода сделала большой шаг вперед, температура обжига продукта составляет до 1 200–1 280 °С.

После XIV века: существует много знаменитых центров производства керамики, таких как Бат Транг, Тхо Ха, Фу Ланг, Хуонг Кан, Хам Ронг, Ми Тхиен, Фу Винь. Керамические изделия в то время экспортировались во многие страны мира. Типичным для техники и искусства керамики Вьетнама этого периода является керамика с голубым цветом. Техника цветной росписи достигает высокого уровня мастерства, декоративные линии усложняются и расширяют живописные качества.

Период Цзя Лонг (нач. XIX в.): профессия керамиста имеет признаки упадка из-за импорта керамики из Китая в соответствии с распоряжениями суда Хюэ.

В начале XX века: в годы войны с французами и американцами у вьетнамцев не было условий для развития ремесел в целом, и керамики в частности. Профессия керамиста пришла в упадок, а временами казалось, что страна ее теряет.

Сегодня: Профессия керамиста очень быстро восстановилась и получила развитие. Керамические изделия не ограничиваются только посудой и сувенирами, но также творчески используются в общественных произведениях искусства.

Центр керамики Бат Транг. Центр керамики Бат Транг находится примерно в 13 км к юго-востоку от центра Ханоя [2]. Производство керамики в Бат Транге существует как минимум с XIV в., поэтому деревня считается колыбелью керамики во Вьетнаме. Процесс производства здесь аналогичен другим керамическим деревням. Уникальность изделий из керамики заключается в покрытии глазурью. Керамика имеет 5 типичных линий глазури, которые возникли в разные периоды для создания различных типичных продуктов:

1. *Голубая глазурь:* самый ранний вид глазури, использовавшийся в Бат Транге с XIV в. Голубая глазурь – это керамическая глазурь, дополненная цветной основой из оксида кобальта. После обжига всегда покрывается блестящей белой глазурью с высокой степенью стеклования.

2. *Коричневая глазурь:* имеет красновато-коричневый цвет, или цвет мякоти бетеля (шоколад), эта глазурь не блестящая, на поверхность глазури часто наносят рельефкомковатые и рисунок в технике голубой глазури;

3. *Белая глазурь,* которая использовалась на многих керамических изделиях с XVII по XIX вв. Эта глазурь тонкая, обычно цвета слоновой кости, блестящая, подходящая для тщательно продуманных плавающих украшений; в зависимости от температуры обжига цвет может быть серо-белым, молочно-белым и непрозрачным;

4. *Глазурь селадон:* в XVI–XVII вв. она использовалась в сочетании с белой и коричневой глазурью для создания уникальной тайской линии Бат Транга;

5. *Рифтовая глазурь:* появилась в Бат Транге только в конце XVI в. и развивается до сих пор. Это уникальная глазурь, созданная за счет разницы в усадке керамической сердцевины и глазури. Древние документы Вьетнама подтверждают, что рифтовая глазурь производилась только в керамическом центре Бат Транг.

Керамическая мозаика в Ханое «Керамическая дорога Ханоя» исходит из идеи художника-журналиста Нгуен Ту Туи, который хотел отметить тысячелетие Ханоя (1010–2010) художественной росписью, которая оживила бы город и объединила местные сообщества посредством публичного искусства [4]. С 2007 г. в этом проекте приняли участие 35 профессиональных художников из Вьетнама и из 10 стран, включая Данию, Францию, Голландию, Испанию, Италию, Великобританию, Америку, Аргентину, Новую Зеландию и Австралию. Кроме того, к проекту присоединились более 100 мастеров из традиционных керамических центров Вьетнама, им помогали 500 вьетнамских и иностранных детей, а также студенты из колледжей изящных искусств со всего Вьетнама. 5 октября 2010 г. книга рекордов Гиннеса подтвердила, что панно из керамической мозаики Ханоя (протяженностью почти 4 км) является самой большой керамической мозаикой в мире (6 950 м²).

«Керамическая дорога Ханоя» включает 21 сегмент:

A1: Празднование художественного наследия в соответствии с историческим течением от периода Донг Сон до периодов Ли, Тран, Ле, Нгуен и большая картина изображения дракона Ли со словами Тханг Лонга;

A2: Воспроизведение типичных узоров на парче и в архитектурных украшениях 54 вьетнамских этнических групп;

A3: Рисунки вьетнамских и иностранных детей на тему «Ханой – город мира»;

A4–A9: Современные картины вьетнамских и зарубежных художников.



Ил. 1. Часть «Керамической дороги Ханоя»



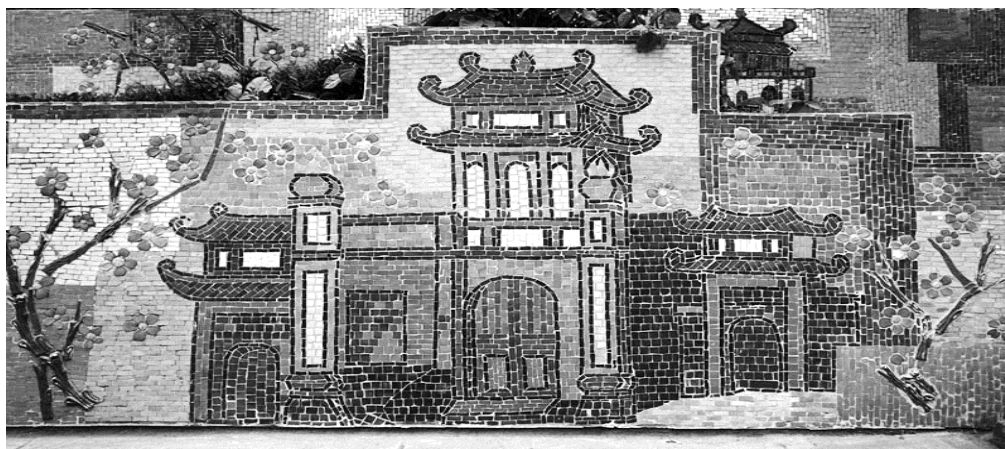
Ил. 2. Процесс набора

Каждый художник привнес в роспись свои собственные творческие идеи и приемы, выразив их с помощью керамической плитки размером всего 3 × 3 см. Каждый квадратный метр этой керамики содержит около 1 000 крошечных плиток цветной глазурованной керамики, нагретой до температуры 1 200 °С, которая выдерживает воздействие климата, погоды; подходит для уличных работ [1].

Благодаря применению новых технологий в производстве цвет керамической эмали теперь полон палитры, а не ограничивается 5 цветами, как раньше. В результате творчество художников больше не ограничивается [1].

Открытые публичные произведения искусства требуют высокой прочности, удобства в строительстве и адаптации к изменяющейся погоде. Кроме того, необхо-

димо еще обеспечить эстетичность и легкость в выражении творческих идей. Благодаря сочетанию традиционных техник и новых технологий керамика стала материалом со множеством преимуществ, отвечающим требованиям художников.



Ил. 3. Фрагмент мозаики «Керамической дороги Ханоя»

Литература

1. *Le Van Thanh*. Technology for Production of Ceramic Pigments / Le Van Thanh. Hanoi, Construction Publishing House, 2004. –105 p.
2. *Phan Huy Le*. Bat Trang ceramics 14th–19th centuries / Phan Huy Le. Hanoi, World Publishing House, 1995. – 209 p.
3. *Tran Khanh Chuong*. Vietnamese Pottery, Engineering and art / Tran Khanh Chuong. Hanoi, Fine Arts Publishing House, 2013. – 940 p.
4. *Ceramic road*. Sports tourism: entertainment directions. [Электронный ресурс]. URL: <https://sodulich.hanoi.gov.vn/diem-den/diem-den-du-lich-the-thao-vui-choi-giai-tri/con-duong-gom-su.html> (дата обращения: 10.02.2021).

УДК 75.052:738.5:748.5:72.023"20"

В. Ю. Репкина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский Союз художников

Анализ современных и традиционных художественных материалов в наиболее востребованных на начало XXI века видах монументального искусства и перспективы развития

Монументальное искусство, как и все иные аспекты жизни человеческого общества, развивается в соответствии с запросами нынешнего непростого времени. Большая часть предварительных работ (эскизы, картоны,

всевозможные колористические решения) и отчасти процесс работы активно обсуждаются с клиентом онлайн. Градостроительное искусство любых времён требовало и требует от художника-монументалиста актуальных знаний в области техник, материалов и технологий; в наши дни задачи значительно расширились. Одним из важнейших, но малоисследованных направлений является развитие и усовершенствование техник, технологий и материалов в современном монументальном искусстве.

Ключевые слова: монументальное искусство, роспись, мозаика, витраж, сграффито, граффити, стрит-арт

Veronika Yu. Repkina
Saint Petersburg, Russia
Saint Petersburg Union of Artists

**Analysis of modern and traditional art materials
in the most popular types of monumental art
at the beginning of the XXI century and development prospects**

Monumental art, like all other aspects of the life of human society, develops according to the demands of the present. Most of the preliminary work (especially sketches and all kinds of color solutions) and partly the work process are actively discussed online with the customer. Urban planning art at any time requires the artist to have up-to-date knowledge in the field of techniques, materials and technologies. Today the tasks have expanded considerably. One of the most important but little studied areas is the development and improvement of techniques, technologies and materials in contemporary monumental art.

Keywords: monumental art, painting, mosaic, stained glass, sgraffito, graffiti, street art

Современная архитектура отличается от архитектуры предыдущих эпох своей геометричностью и требует от монументалиста большей изобретательности. Витражи и мозаики по-прежнему являются одним из любимых видов монументального искусства. Росписи востребованы в основном в частной застройке. Некоторые традиционные технологии, такие как сграффито, майолика или фреска, редко находят применение ввиду климатических условий наших широт и особенностей социокультурной парадигмы постсоветского пространства. Монументальное искусство нашего времени, с одной стороны, сравнительно нечасто используется в своем традиционном смысле информативного изображения чего-либо. Нередко произведения монументального искусства применяются для разделения или объединения пространственных сред и отличаются абстрактностью изображения. С другой стороны, основные разделы монументального искусства наследуют видовое разнообразие и традиционные техники при неизбежных усовершенствованиях технологий и материалов. Также необходимо учитывать, что создание современных произведений монументального искусства технологически является не только творческим,

но и производственным процессом. Перечислим виды техник и технологий, а также современные и традиционные материалы этого вида искусств (неизносостойкие материалы, требующие специальной защиты, такие как самоклеящиеся пленки, различная печать на пластиках и др., рассматриваться не будут [10]). Здесь будут даны ссылки на сайты производителей, где можно получить подробную информацию о свойствах упомянутых в докладе материалов.

Мозаика (итал. *mosaic*, от лат. *opus musivum* – «посвященное музам») – на сегодняшний день наиболее востребованная техника при создании произведений монументального искусства на госзаказ в постсоветском пространстве. Используется при оформлении общественных мест, в основном метрополитена и храмовой архитектуры. В качестве мозаичных материалов применяются традиционные смальта, камень, металл, стекло, керамика. Сравнительно недавно стал использоваться керамогранит. В частном строительстве чаще востребованы виды легкой мозаики. Устойчивость к неблагоприятным механическим и химическим воздействиям, жаропрочность, долговечность, светостойкость, прочность – вот некоторые из ее технических характеристик. Мозаика – одна из древнейших техник монументального искусства. Техника мозаики применялась еще в III в. до н.э. в Древней Месопотамии (керамические мозаики г. Урук). На территории Древней Греции были обнаружены галечные мозаики IV в. до н.э. Известен отличный пример напольной мозаики из Херсонеса Таврического (Эрмитаж, зал Афины, VI в. н.э., камень и терракота). Римские мозаики в Эрмитаже служат прекрасными образцами смальтовой мозаики (мозаики «Июнь», «Гилас и нимфы», III в. н.э.) и т.д. До XVIII в. мозаика использовалась чаще для декорирования полов, реже – стен. В наше время по большей части используется в качестве стенного декора. Например, архитектурная композиция станции метро Достоевская «Петербург Достоевского» с применением мозаики и гранитных панелей (Санкт-Петербург, художники-монументалисты Репин С., Сухов В., Уралов И., Фомин Н., 1991 [5]), Большой площади мозаики верхнего вестибюля станции метро Международная (Санкт-Петербург, художник-монументалист Быстров А. 2012 [11]) или камерные мозаики в баптистерии и купели Спасо-Парголового собора (Санкт-Петербург, художники-монументалисты Репкин С., Кульнев С. 2016 [13]).

Основные типы мозаики:

– Римская – набор мозаики одинаковым модулем (тессера). Римская мозаика может быть любой площади, например, мозаика «Битва при Иссе» из Дома Фавна в Помпеях имеет размер 5,84 × 3,17 м (Археологический музей Неаполя);

– Флорентийская – набор из натурального камня специально подогнанными по рисунку пластинами. Такая мозаика, часто небольшая по площади, используется в основном для украшения предметов интерьера. Самая большая по площади флорентийская мозаика – янтарная комната в Екатерининском дворце в г. Пушкине;

– Матричная – простейший набор на счет одинаковым модулем, часто набирается на трафаретную основу. Матричный набор сейчас активно используется для декорирования не только больших пространств, но и камерных, благодаря относительно небольшой стоимости работ;

– Композитная мозаика – нетрадиционный ее вид. Набор выполняется из разных по размеру модулей и кусков различного мозаичного материала, где

размер укладываемых кусков варьируется в зависимости от необходимого местоположения. Как пример можно рассмотреть мозаику для частного дома, в нее использованы разные модули и материалы: мрамор, керамогранит, смальта, витражное стекло (художник-монументалист Репкина В., 2019);

– Мозаика на так называемой «шубе» – достаточно новый вид мозаики. По сути, это вид прямого набора. Для основы используется сетка из синтетического волокна. Такой вид мозаики используется на неровной поверхности, так как за счет пластичности сетки блок имеет некоторую подвижность на изгиб. Эта техника применялась мастерами Академии художеств при создании мозаик для собора св. Савы в Белграде (Сербия, 2018) [15];

– Тонкая мозаика – также новый вид мозаики. В качестве основания используется пленка с клеевым слоем – аракал; для набора наряду со стеклом, камнем, кантарелью и т.д. нередко используются отформованные прочные пластики. По весу такая мозаика значительно легче классического вида мозаики за счет толщины слоя, но уступает ей в прочности. Хорошо себя зарекомендовала на объектах с повышенной влажностью: бассейнах, фонтанах и пр.

В мозаиках различают два принципиально разных способа набора материала на основание:

– Прямой набор – набор, при котором модули кладутся сразу на ту поверхность, где будут находиться в дальнейшем, швы обрабатываются затирками. При этом способе набор ведется на объекте;

– Обратный набор – мозаика набирается на бумажное или тканевое основание, переворачивается, расчищается от клея или пластилина, укрепляется арматурой и заливается цементным или цементно-клеевым составом, образуя блоки, которые монтируются на подготовленную поверхность. Швы затираются. При таком способе набора работы ведутся в мастерской. Очень прочные мозаичные панно создаются при классическом обратном наборе. Блоки такой мозаики имеют большой вес, они износостойкие, жаропрочные, практически не подвержены влиянию различных агрессивных сред. Традиционный обратный набор мозаичных панно применяется для оформления станций петербургского метрополитена.

Традиционная кантарель для мозаичных наборов (два слоя стекла разной толщины с сусальным золотом или поталью между ними) продается теперь не только пластиной, но и в тессерах. Появилось и формованное стекло для мозаики в виде кабошонов и других форм. Используются затирки для мозаичных панно не только традиционные, но и на основе акриловых смол, а также двухкомпонентные клеи и традиционные цементные растворы. Хорошие отечественные смальту, кантарель и стекло варит в Санкт-Петербурге Smaltaneva, там же производят распиловку блинов смальты [14]. Самое разнообразное стекло выпускают итальянские производители.

Витраж (фр. *vitrage* – «застекление», от лат. *vitrum* – «стекло») в современном градостроительстве – одна из самых используемых техник, наряду с мозаикой. Витраж используется в основном для разделения объемов на зоны, что позволяет не сокращать пространство визуально. Например, в аэропортах и общественных зданиях. В частных строениях активно используется витражная тех-

ника «Тиффани», для которой характерны сравнительно малые объемы. Отличительная и главная особенность витража – возможность пропускать свет в силу своей прозрачности. Витраж имеет большой вес, относительную хрупкость, светостойкость, устойчивость к различным средам. При длительной эксплуатации паечный витраж деформируется, стекло «стекает»: сверху становится тоньше, а к низу утолщается. Для современного витража характерно многообразие техник обработки стекла. Одним из ярких примеров витража в классическом исполнении являются витражи в Нотр-Дам (Notre-Dame de Paris, 1200–1300, Париж, Франция). Витражная композиция «За власть Советов» (1967) художника-монументалиста А. Королёва на станции метро Гостиный двор в Санкт-Петербурге, где использованы современные техники в сочетании с металлическими накладками – хороший пример витража советского времени. Витражи в офисе TWF в Сохо (TWF office, Soho, London, 1988) и в Стокли Парк (Stokley Park, Heathrow, художник-монументалист Алекс Белеченко, 1988) [9] отличаются большим разнообразием применения витражных техник и технологий, таких как фьюзинг, пескоструйная обработка и т.д. Эти и другие витражи конца XX – начала XXI в. являют собой интересные примеры современных витражных технологий.

Назовем основные техники витража:

– Паечный (свинцово-паечный) – традиционная техника, известная со средних веков. Витраж собирается из вырезанных по форме кусков стекла в свинцовую оправу, на отдельные элементы изображение наносится специальным красочным составом и обжигается (например, лица или рисунок тканей и т.п.), затем такие элементы монтируются вместе с остальными в цельное изображение;

– Расписной витраж появился почти одновременно с паечным. Изображение наносится красочными составами на основе лаков. Для таких витражей характерны камерные размеры. Заказывались частными лицами в качестве домашнего алтаря. Представлены в частных собраниях. Очень нестойкий к механическим повреждениям и легко бьющийся вид витража;

– Фьюзинг (спечной) – изображение создается путем спекания кусков стекла, иногда вместе с инородными элементами;

– Тиффани – вырезанные по рисунку и обточенные по кромке куски стекла обжимаются металлической фольгой и затем пропаиваются;

– Пескоструйный – изображение получают путем обработки стекла пескоструйной установкой. Характерна неоднородная толщина на разных участках стекла;

– Бендинг – изгибание стекла витража в печи;

– Литой – каждый модуль стекла отливается либо выдувается мастером;

– Эрклёз – грубо колотые куски стекла монтируются в бетонную оправу.

Фьюзинг, бендинг, литой, пескоструйный и др. – все эти виды витражей появились сравнительно недавно, благодаря новым технологиям, материалам и инструментам. Практически все витражное стекло на данный момент импортируется. Хорошие стекла изготавливают фирмы Италии, США, Германии, например, Provetro Gruppe (Germany) [19], Oceanside Glass and Tile (CA) [21].

Монументальная живопись, пожалуй, самый древний вид монументального искусства. Первые наскальные рисунки датируются возрастом в несколько тысяч лет до нашей эры. Древнеегипетские росписи сохранились в пирамидах и

гробницах. Например, «Дерево с певчими птицами», фреска гробницы Хнумхотепа (Бенни-Хасан, XX в. до н.э.). Древняя Греция и Рим знамениты своими росписями внутренних покоев (сцена игры с быком, Кносский дворец. 1700–1580 гг. до н.э.) [7]. Ренессанс – фрески Джотто, Леонардо да Винчи, Рафаэля и т.д. Монументальная живопись на съёмных основаниях очень хорошо представлена в Эрмитаже (Лоджии Рафаэля). Росписи выполнены на холстах темперными составами прямо в Италии с фресок Рафаэля, затем привезены и закреплены на подрамниках на стены [4]. Современные росписи исполняются в самых разнообразных техниках. Например, плафоны в галерее «Англетер» (отель «Астория») написаны на холсте маслом, как и живопись в фойе концертного зала «Санкт-Петербург» (художники-монументалисты Репин С., Сухов В., Уралов И., Фомин Н., 1989 и 1984) [5]. На станции метро «Пушкинская» (Санкт-Петербург) в торце нижнего вестибюля за статуей А. С. Пушкина работы М Аникушина органично располагается панно художницы-монументалиста Энгельке М., выполненное темперой [12], и др. За пределами постсоветского пространства понятие монументальной живописи в интерьере к середине XX в. слилось с понятием «tromplé» (фр. Trompe-l'œil). Понятие «стрит-арт» (англ. Street art) стало использоваться в отношении экстерьерного монументального искусства. Понятие «мурал» (англ. mural painting) чаще употребляют в отношении стрит-арта большого размера, чем монументальной живописи как таковой. В современном мире роспись стен в классическом смысле не столь популярна, но, тем не менее, востребована, особенно в частном секторе. В городской среде все чаще встречается стрит-арт и граффити, хотя качество их как искусства весьма спорно.

В монументальной живописи можно выделить два древнейших принципа нанесения изображения:

– на плоскую поверхность (роспись спальни (кубикула) $2,65 \times 3,34 \times 5,84$ м. Вилла П. Фания Синсистора, Боскорале, 50–40 гг. до н.э., Музей Метрополитен, Нью-Йорк);

– на поверхность в виде невысокого рельефа (росписи стены гробницы Аменемхета и его жены Хемет, 1976–1794 гг. до н.э.).

Монументальная живопись традиционно ведется колерами. Иногда роспись наносится на изогнутые, кривоугольные и неровные поверхности. Если производится роспись большой площади, изображение переносится при помощи проектора. До появления проектора изображение переносили методом прокалывания либо продавливания. При необходимости создания изображения на кривоугольной или округлой поверхности можно использовать в качестве основы для изображения нетканые материалы и закрепить изображение при помощи клеев. В этом случае, как и в случае применения деревянной основы, можно использовать масляные краски. Нетканые материалы, такие как строительный флизелин и различные баннеры, не являются сыпучими по кромке и хорошо подготавливаются под работу различными живописными техниками, в т.ч. и современными. Они достаточно прочны на разрыв, относительно устойчивы к деформации, к перепадам температур и влажности, удобны в использовании на больших плоскостях и износостойчивы. Флизелин или

холст часто монтируют без клея на поверхностях, подверженных сильному износу. Производство монументальной живописи в таком случае можно снять и произвести ремонт. В качестве примера можно привести парные росписи ставней в частном доме, «Райский сад» 4,2 × 2 м и «Свирель» 4,2 × 2 м (художник-монументалист Репкина В., холст, акрил, темпера, 2011 [20]).

В росписях нашего времени используются темпера, краски на основе акрила, на водной основе, силикатные краски, различные штукатурки, спреи «молотов» и другие материалы. Например, современные синтетические грунты, такие как акриловые и ПВА – полутянущие, очень удобны в работе – они необратимы, обладают высокой адгезией, практически не желтеют, их легко колеровать. Клей ПВА, качество которого позволяет использовать его для грунта и проклеек, производится в Новгороде на предприятии «Новохим» [17]. Акриловые грунты надлежащего качества под роспись как на съёмном, так и несъёмном основании производит фирма Gesso. Устойчивые, после высыхания необратимые, светостойкие, слабокроющие краски на основе акриловых смол появились в середине XX в. Очень хороши акриловые краски Lukascryl от Lukas, Germany [22]. Они не выбеленные и соответствуют заявленной цветовой шкале, идентичной таковой в масляных красках. Акриловые краски Liquitex Acrylique от Lefranc&Bourgeois, France тоже неплохи, но не соответствуют принятой цветовой шкале (более холодные и белесые) [23]. Темпера ПВА – темперные краски на основе поливинилацетата, также появились в XX в. Очень хорошие краски, ложатся на любую поверхность, обратимы, сильнокроющие. Например, «Мастер Класс» от бренда «Невская Палитра» [16]. Темпера ПВА производится только в России и не встречается у других производителей. Силикатные краски – их основной компонент, это жидкое (калийное) стекло плюс пигмент. Применяются на наружных поверхностях, высокопрочные. Несовместимы с акриловыми и алкидными красками и окрашенными ими поверхностями. Ядовитые, неэластичные. Производители различных красочных составов Tikkurila, Belinka, Alpina, Dulux, Finncolor предоставляют возможность колеровки, что позволяет использовать такие краски для наружных и внутренних художественных работ. Спреи (жидкие краски в баллонах с распылителем, где баллон с головкой распылителя заменил классические металлические трубочки для распыления) – это акриловые составы, предназначенные для нанесения на различные поверхности методом распыления. Появились в конце XX в. Создают характерную текстуру с мягкими касаниями, для создания жёстких касаний применяются различные приспособления, позволяют применять шаблоны. Достаточно стойкие к внешним воздействиям, образуют необратимую пленку. Экономичный расход краски при применении на больших плоскостях. Особенно популярны спреи-краски «Молотов» (Molotow, Германия) [24]. Также этот бренд выпустил линейку маркеров с дополнительными насадками для внешних поверхностей. Фирмой выпускаются и фосфорные спреи-краски.

Сграффито («Трудовая слава», художник-монументалист Лукьянчиков В., Кузнецк, 1980) пигмент с цементным или штукатурным составом – попу-

лярная в советское время техника, очень трудоемкая. Работы ведутся, пока материал сырой. В наше время используется редко, хотя представляет несомненный эстетический и практический интерес.

Майолика (ворота богини Иштар, Вавилон, 575 г. до н.э., Музей Передней Азии, Берлин [8]) – тоже редко встречающаяся на постсоветском пространстве техника монументального искусства, но в странах Балтии, Испании, Италии и азиатском регионе достаточно популярна.

Энкаустика (живопись восковыми красками в галерее Истории древней живописи в Эрмитаже художника Г. Хильтеншпергера, XIX в. [6]) – техника живописи восковыми красками – используется также не часто.

В современном общественном пространстве монументальное искусство по-прежнему имеет большое значение. По сравнению с классическими, современные технологии ушли далеко вперед, обогатив традиционные техники новыми возможностями и качественными материалами, потому современные произведения монументального искусства не менее устойчивы к испытаниям временем и отвечают запросам сформировавшейся среды заказчика. Тем не менее, мир стремительно меняется, а вместе с ним меняется и мода, а следовательно, и запросы клиента, и даже сама функция произведения монументального искусства. Если в прошлом монументальному искусству была свойственна информативность, идейность и многофигурность, то сейчас особо востребованы зонирование и оптическое увеличение пространства, технические характеристики того или иного вида монументального искусства. Например, удивительная долговечность мозаики, способность стекла пропускать свет, возможность создания иллюзии безграничного пространства при помощи росписи и т.д. Огромное влияние на монументальное искусство оказывают политическая и экономическая обстановка, социальные настроения и непредвиденные обстоятельства. Нынешняя ситуация не исключение. Отрицательное воздействие пандемии COVID-19 на мировую экономику неоспоримо; то же самое можно сказать и о любом другом аспекте жизни человека, в том числе об архитектуре и искусстве. Общеизвестно, что в период начала пандемии стройки были заморожены и многие контракты с художниками-монументалистами не осуществились. В перечень пострадавших отраслей включены «деятельность творческая и деятельность в области искусства» [3]. Однако, по мнению специалистов в области монументального искусства, именно в этот непростой период условия для производства и монтажа состоявшихся заказов оказались весьма благоприятны по причине элементарного отсутствия людей в общественных местах, а также по причине подешевевшей аренды производственных помещений.

Нельзя не упомянуть тему стрит-арта и граффити для городских жителей Европы. Так как граффити и стрит-арт активно распространяются в основном людьми, не имеющими специального образования, качество и темы изображений часто носят весьма сомнительный характер. Борьба с граффити ведется повсеместно. Например, в Вене и Гамбурге городские власти обязывают владельцев крупных построек счищать и смывать подобные росписи раз в неделю, а мытье и окраска зданий стоит больших денег. Ради этого в некоторых городах был поднят налог и увеличены коммунальные услуги. В итоге, стрит-арт и граффити ложатся финансовым бременем на жителей большинства европейских городов, отсюда,

вероятно, отсутствие популярности росписей в целом [25; 26]. Еще один из факторов, в настоящее время влияющих на эту индустрию, – это идея экологичности материалов и энергосбережения в строительстве и архитектуре – т.н. Зеленое строительство. В 1990 г. был введен стандарт BREEM в Великобритании, в 1992 г. началась программа Energy Star в США, в 1999 г. появилась рейтинговая система LEED, в России приняты законы № 111730-5-ФЗ [1] и № 384-ФЗ [2]. В Санкт-Петербурге принят региональный методический документ «Рекомендации по обеспечению энергетической эффективности жилых и общественных зданий».

«Black Lives Matter» – интернациональное движение, хоть и перешло в активную фазу сравнительно недавно, но уже успело внести свою лепту в формирование если не аспектов монументального искусства, то, по крайней мере, социальных установок в этой и других отраслях за рубежом. Биржа NASDAQ требует разнообразить советы директоров представителями меньшинств [18]. Как сообщает агентство Reuters, многие компании в США для соответствия положению социального и этнического ребалансинга в своих компаниях вынуждены увольнять белых мужчин с большим опытом работы [27].

В силу упомянутых выше тенденций возможно представить, что вкусы заказчиков в дальнейшем изменятся. В ближайшее время не исключается появление новых стилей в архитектуре и монументальном искусстве. Проанализировав современные архитектурно-художественные течения и запросы современного общества, можно предположить, что в ближайшее время особенно часто будет использоваться стекло, металл, дерево, керамика и камень. То есть как техники будут востребованы мозаика, витраж, металлическая и деревянная скульптура и конструкции. В азиатских странах, Италии и Испании к ним добавятся майолика и роспись по керамической плитке. Остается неизменной суть монументального искусства – это решение сверхзадачи создания среднего пространства для человека.

Литература

1. *Об энергосбережении и повышении энергетической эффективности*: федер. закон: принят Гос. Думой 11.11. 2009. № 111730-5-ФЗ.
2. *Технический регламент о безопасности зданий и сооружений*: федер. закон: принят Гос. Думой 23.12.2009. № 384-ФЗ.
3. *Об утверждении перечня отраслей российской экономики в наибольшей степени пострадавших в условиях ухудшения ситуации в результате распространения новой коронавирусной инфекции*: постановл. Правительства РФ. Утвержд. 03.04.2020. № 434.
4. *Никулин, Н. Н.* Лоджии Рафаэля в Эрмитаже / Н. Н. Никулин; Государственный Эрмитаж. СПб., 2005. – С. 23.
5. *Сергей Ретин, Василий Сухов, Иван Уралов, Никита Фомин*: монументальное искусство. Живопись: альбом / авт. вступ. ст. В. А. Гусев. СПб.: Рус. классика, 1998. – С. 14–19; 38–43; 28–29.
6. *Эрмитаж: история строительства и архитектура зданий* / В. Глинка, Ю. Денисов, М. Иогансен [и др.]. Л.: Стройиздат, 1989 – С. 421; 426.
7. *Тзоракис, Г.* Кносос / Г. Тзоракис. Афины: Есперос, 2008. – С. 89.

8. *Jakob-Rost, L.* Das Vorderasiatische Museum Berlin / L. Jakob-Rost. Berlin, 1998. – S. 120–125.
9. *Moor, A.* Contemporary Stained Glass / A. Moor. London, 2005. – P. 124–129.
10. *Говорят, витражи – не настоящие!* Вместо монументального искусства часть Фрунзенского радиуса украсила самоклейка в стекле / Фонтанка.ру: [сайт]. URL: <https://www.fontanka.ru/2019/12/17/031/> (дата обращения: 14.12.2020).
11. *Станция «Международная»* / Санкт-Петербургский метрополитен: [сайт]. URL: <http://www.metro.spb.ru/mejdunarodnaya.html> (дата обращения: 13.12.2020).
12. *Станция «Пушкинская»* / Санкт-Петербургский метрополитен: [сайт]. URL: <http://www.metro.spb.ru/news/item/id/538> (дата обращения: 13.12.2020).
13. *Крестильный придел Спасо-Парголового храма* / Школа радости: [сайт]. URL: https://happy-school.ru/publ/our_church/news/krestilnyj_pridel_spasso_pargolovskogo_khrama/210-1-0-23979 (дата обращения: 13.12.2020).
14. *ГК «Смальта Нева»*: [изготовление смальты и кантарели]: [официальный сайт]. URL: <https://www.smaltaneva.com> (дата обращения: 12.12.2020).
15. *Hram Svetog Save – novi mozaik* / Ben Sedin Channel; You Tube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Be9wUFSckNk> (дата обращения: 14.12.2020).
16. *Невская палитра*: [официальный сайт]. URL: <https://www.nevskayaaralitra.ru/brands/> (дата обращения: 14.12.2020).
17. *Клей ПВА «супер»* / Новохим: [сайт]. URL: <http://nhvn.ru/klej/> (дата обращения: 12.12.2020).
18. *Максимушкина, Е.* «NASDAQ требует разнообразить советы директоров // Ведомости. – 03.12.2020. URL: <https://www.vedomosti.ru/finance/articles/2020/12/02/849283-nasdaq-trebuat> (дата обращения: 13.12.2020).
19. *Tiffany Glaskunst GMBH*: [официальный сайт]. URL: <https://www.tgk.de> (дата обращения: 11.12.2020).
20. *Repkina, V.* «Райский сад» и «Свирель»: парные панно; 420 × 200 / В. Репкина: [сайт]. URL: <https://repkin.pro/index.php?id=262&photo=1> (дата обращения: 12.12.2020).
21. *Oceanside: Glass and Tile*: [официальный сайт]. URL: <https://glasstile.com> (дата обращения: 11.12.2020).
22. *Lukas: Finest Artists' colors*: [официальный сайт]. URL: <https://www.lukas.eu> (дата обращения: 13.12.2020).
23. *Lefranc&Bourgeois: Fine art products*: [официальный сайт]. URL: <https://www.lefrancbourgeois.com/en/> (дата обращения: 11.12.2020).
24. *Molotov Graff: magazine* [официальный сайт]. URL: <https://www.molotov.com/magazine/graff-tv-x-spuk> (дата обращения: 13.12.2020).
25. *DB-Challeng – Graffiti-Reinigung im DB Regio-Werk* / Deutsche Bahn Konzern; You Tube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bIHHBjbRsfA> (дата обращения: 11.12.2020).
26. *Professionelle Graffitientfernung*: [официальный сайт]. URL: www.graffitifrei.de (дата обращения: 11.12.2020).
27. *Laughlin, L. S.* Breakingview – China Inc will recycle used white guys / Reuters: [информационное агентство]. URL: <https://www.reuters.com/article/us-usa-china-jobs-breakingviews-idUSKBN28V23T> (дата обращения: 23.12.2020).

УДК 738.5:75.052(470+571:450-25:450.34)

И. И. Баранова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Римский и венецианский способы набора в русской мозаичной традиции

Римский и венецианский способы набора пришли в русскую мозаичную школу с разницей около четырех десятков лет, что на фоне всей истории мозаичного искусства в России кажется не очень большим промежутком, однако различия в подходе к производству мозаики оказались настолько фундаментальными, что фактически привели к образованию двух различных мозаичных школ в России XIX в. Цель данной статьи – проанализировать принципиальные сходства и различия между этими течениями.

Ключевые слова: мозаика, монументальное искусство, смальта, мозаичное дело, Фролов, мозаичная мастерская, русская монументальная живопись

Irina I. Baranova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

Roman and Venetian methods of creating mosaics in the Russian mosaic tradition

Roman and Venetian methods of mosaic came to the Russian mosaic school with a difference of about four decades, which against the background of the entire history of mosaic art in Russia does not seem to be a very large gap, but the differences in the approach to the production of mosaics were so fundamental that they actually led to the formation of two different mosaic schools in Russia of the XIX century. The purpose of this article is to analyze the fundamental similarities and differences between these schools.

Keywords: mosaic, monumental art, smalt, mosaic work, Frolov, mosaic workshop, Russian monumental painting

Русская мозаичная школа в современном ее виде является прямой наследницей итальянской и начинает складываться в середине XIX в. – с момента учреждения Императорского Мозаичного Заведения при Академии Художеств для перевода в мозаичные картины фресок Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. Исторически это не был первый случай обращения русских мастеров к мозаичному искусству, однако именно с этого момента можно говорить об образовании школы, благодаря системному подходу в обучении мастеров-мозаичистов и непрерывной традиции дошедшей и до наших дней.

Появление мозаики на территории Древней Руси датируется X в. – после принятия христианства она пришла на Русь из Византии именно как храмовое искусство. Распространялась медленно, в первую очередь, из-за дороговизны сложного в изготовлении материала – смальты, и до наших дней дошло немного мозаичных памятников того периода. Самые известные и хорошо сохранившиеся из них – Михайловский Златоверхий монастырь и собор Святой Софии в Киеве.

Монгольское нашествие надолго затормозило развитие русского мозаичного искусства, возрождение которого связано с именем Михаила Ломоносова, который в XVIII в. нарушил господствовавшую на тот момент итальянскую монополию на производство смальты и, соответственно, мозаики [3].

Не секрет, что ни одна мозаичная мастерская не может существовать в отрыве от смальтоварочного производства, поставляющего возобновляемую палитру смальт. Созданием такого производства Михаил Васильевич и занялся, в первую очередь, организовав опытную химическую лабораторию, а затем и настоящую фабрику по производству стекла – в д. Усть-Рудица, недалеко от Петербурга. Можно сказать, что тогда город на Неве и стал «мозаичным сердцем» России, каковым он является и по сей день.

Невозможно переоценить значение личности Ломоносова в истории русского мозаичного искусства, но в силу обстоятельств он не оставил после себя мозаичной школы, его наследие было практически полностью утрачено, и когда в середине XIX в. встал вопрос о переводе фресок Исаакиевского собора в «вечные краски», то мозаичную мастерскую пришлось организовывать «с нуля» (отдельного изучения заслуживают миниатюрные мозаики из тянутой смальты академика мозаичной живописи Е. Я. Веклера, но в данной статье мы касаемся по преимуществу монументальных и станковых работ).

Император Николай I повелел основать в Петербурге Императорское Мозаичное Заведение, вернувшись из-за границы, где ему довелось познакомиться с работами итальянских мастеров [2, с. 5]. И первые пенсионеры от Академии Художеств – художники В. Е. Раев, И. С. Шаповалов, С. В. Фёдоров и Е. Г. Солнцев – поехали изучать мозаичное производство в Рим, оттуда же были приглашены в Россию мастера-смальтовары брата Бонафедде, для организации производства смальт. В Италии русские художники изучали в мастерской Барбери «римский» способ набора, бывший на тот момент самым распространенным в Европе. При работе этим способом контуры живописного оригинала скрупулезно переносились в специально подготовленный кессон, заполненный гипсом и художник-мозаичист, постоянно сверяясь с оригиналом, постепенно заполнял кессон тессерами из смальты, точно копируя изображение. Набор велся на мозаичный грунт – мастику, состоящую из смеси гипса и олифы и, в зависимости от назначения произведения, мог переводиться или не переводиться на постоянную основу – бетон. По окончании набора поверхность мозаики тщательно шлифовалась и полировалась, а швы тонировались восковыми красками с тем, чтобы достичь полной иллюзорности изображения.

Таким образом, сложившаяся в XIX в. в Петербурге русская мозаичная школа происходит напрямую от итальянской мозаичной школы, мозаичные панно

Исаакиевского собора набраны так называемым «римским» способом, в дополнение к которому, в том же веке приходит «венетский» – тоже из Италии [5, с. 6].

Считается, что изобретателем «венетского», или обратного, способа набора был Джандоменико Факкина, впервые применивший его при масштабных работах по реставрации мозаик собора Святого Марка. Факкина запатентовал способ извлечения древних напольных мозаик методом заклеивания лицевой стороны набора хлопковой бумагой в Национальном Институте промышленной собственности. Способ оказался настолько органичен для этих мозаик, что высказывались даже предположения, что изначально они были созданы именно так. Набор изначально велся лицом вниз, тессеры наклеивались на эластичную основу, образуя полужесткие мозаичные «ковры». Потом набор разрезался, скорее всего, криволинейно, и в таком виде, частями перевозился к месту монтажа. Стена для закрепления мозаики покрывалась свежим раствором, и части мозаики устанавливались подобно современной облицовочной мозаичной плитке.

Способ быстро получил широкое распространение благодаря тому, что он позволял значительно ускорить и, соответственно, удешевить мозаичный набор. Но самую широкую известность он получил благодаря работе мастерской Антонио Сальвиатти, который начал активно применять его в 1860-х гг. и снискал этим большую славу. В это самое время в Петербурге шел набор мозаичных композиций для Исаакиевского собора, и Александр Александрович Фролов, побывав в мастерской Сальвиатти, привез этот способ в Петербург. Фролов был воодушевлен перспективами ускорения и удешевления мозаичного производства, которые открывал новый метод, и представил Совету Императорской Академии Художеств доклад о возможности реорганизации мозаичной мастерской, на котором показал копию одной из мозаик Исаакиевского собора – голову Херувима, набранную новым способом.

Совет Академии встретил предлагаемые нововведения холодно, в реорганизации мастерской Фролову было отказано, в следствие чего он принимает решение уйти из мастерской и организовать собственную, первую в России, частную мозаичную мастерскую [5].

С этого момента в русской мозаичной школе мозаика разделилась на художественно-живописную и художественно-декоративную и споры о том, какой из этих способов является более «подлинным», не утихают до сих пор.

Наиболее наглядно разницу между двумя этими подходами можно увидеть на примере двух мозаичных работ, набранных по одному и тому же картону Т. А. Неффа – «Святая Екатерина». А. Н. Фролов, совместно с мозаичистами Э. Линдблатом и Ф. Гартунгом исполнил набор для иконостаса придела Св. Екатерины в Исаакиевском соборе, а почти 15 лет спустя А. А. Фролов исполнил повтор этой работы «венетским» способом, занявший место в церкви Св. Екатерина в Мурино. Сличение этих работ между собой наглядно демонстрирует фундаментальные различия в применяемых подходах. Прежде всего бросается в глаза сильное упрощение оригинала при применении обратного способа набора, что является понятным и неизбежным – ведь работая таким способом мастер-мозаичист не может видеть лицевой стороны будущей

мозаики, что в значительной степени сужает возможности контроля за конечным результатом. Однако невозможно обойти вниманием изменение самого гравюрного строя мозаичного изображения – если при художественно-живописном подходе, применявшемся в то время в мозаичной мастерской Академии Художеств, мастера применяли поперечную гравюру, подобно поперечному наложению мазков кисти в масляной живописи, то в частной мастерской Фроловых стали ориентировать направление гравюры вдоль формы, очевидно, подражая древнерусским и византийским образцам. К подобного же рода изменениям относится введение лаконичного золотого фона и надписей – работа приобретает характерные для иконы черты. Интересным является также и введение плотных замыкающих изображение линий, которые, судя по стилистике, заимствованы, скорее, у Сальвиати, нежели из иконописи.



Ил. 1. «Святая Екатерина». 1879.
С оригинала художника Дузи Х.,
по картону Неффа Т.А.,
мозаичисты Фролов А. Н., Линдблат Э.,
Гартунг Ф. Смальта. 170 × 130 см.
Исаакиевский собор



Ил. 2. «Святая Екатерина». 1893.
С оригинала художника Дузи Х.,
по картону Неффа Т.А.,
мозаичист Фролов А.А.
Смальта.
Церковь св. Екатерины в Мурино

Способ набора мозаик, практикуемый в мозаичной мастерской Императорской Академии художеств с самого ее основания в середине XIX в., считался репродуктивным, вторичным по отношению к живописи, что было естественным, учитывая, что живопись, и именно живопись реалистично-идеализированная, занимала приоритетное место в иерархии изобразительных искусств в Российской Империи того времени, а также задачи полного подражания, которые ставились перед мозаичистами при исполнении первого «основного» заказа мозаичной мастерской – перевода в «вечные краски» живописных оригиналов Исаакиевского собора. Подобный подход кажется не вполне справед-

ливым, ведь гравюрное мастерство, например, в то же самое время признавалось самостоятельным родом искусства – при том, что также занималось переложением оригиналов. При этом для работы в качестве художника-мозаичиста необходимо иметь серьезное художественное образование, крепкий рисунок и тонкое чувство цвета, без которых невозможно воспроизводить живописные оригиналы в принципиально другой технике исполнения – не наложением красок, а строя плоскость из отдельных тессер, подбирая смальты таким образом, чтобы через эффект оптического смешения добиваться точного соответствия оригиналу. Для подобной работы необходим не только художественный, но и, отчасти, архитектурный способ мышления. Кроме того, приходилось овладевать также и самой техникой мозаичного производства, что само по себе занимало годы. Считалось, что полноценным мастером можно было, хотя и не гарантированно, стать за 4 года работы и обучения в мозаичной мастерской, в течение которых художник последовательно проходил путь от подмастерья до работы над самыми сложными элементами – набору ликов и рук.

Новый способ набора, привезенный А. А. Фроловым из Италии, был призван решить две задачи – освободить мозаичное искусство от подчинения живописным оригиналам, превратить мозаику в самостоятельный род искусства и, вместе с тем, принести мастерской Фролова коммерческий успех. Отношение профессионального сообщества того времени к нововведениям Фролова однозначно выразил В. И. Селезнев, химик-технолог, заведующий производством смальт для мозаичного отделения Императорской Академии Художеств: «Удешевление мозаики в видах рыночного сбыта может расти лишь за счет экономии в смальте и крайнего сужения личного труда – по мере чего она тоже утрачивает, кроме прочности, художественные достоинства, обращаясь в пестрый блестящий убор, – хотя и в этом виде не лишена декоративного значения» [4].

Подобный взгляд на начинание Фролова был широко распространен в обществе: к частной мозаичной мастерской относились с непониманием и недоверием многие художники и архитекторы того времени, но она имела заказы, чему способствовали экономическая политика мастерской, скорость производства работ и, возможно, набирающий в то время популярность неорусский стиль в архитектуре, в который работы мастерской, ориентированной на византийское мозаичное искусство, прекрасно вписывались.

Отметим, что в русской разговорной речи середины XIX в. для обозначения нового вида мозаичного искусства даже использовалось отдельное слово – настолько оно не вязалось в сознании современников с устоявшимся представлением о мозаике. Фроловские мозаики называли «муссийными», имея ввиду отсылку к древнерусской мозаичной традиции. Возможно, определенную роль в этом сыграло и то, что сам Фролов определял свою программу как возвращение к изначальным формам мозаичного искусства.

Интересно, что, декларируя реформу мозаичной мастерской как необходимую для возведения мозаики в отдельный и самостоятельный вид искусства, Фролов фактически построил свое производство на низкоквалифицированном механическом труде. Для работы зачастую привлекались люди вовсе не умеющие рисовать, начальное обучение мозаичному делу они проходили в самой

мастерской, непосредственно за работой – в этом смысле очень интересно мозаичное убранство церкви Воскресения Христова (Спас-на-Крови), на примере которого можно проследить весь путь обучения мозаичиста в мастерской Фролова, просто рассматривая мозаики последовательно сверху вниз – наиболее высоко расположенные вещи набраны ученическими руками, что ясно видно по манере и качеству набора, и по мере приближения к зрителю мастерство мозаичистов очевидно растет [1, с. 6].

При этом роль художника в работе мастерской становилась вторичной. Сложилась до тех пор невиданная ситуация, своеобразная инверсия, когда не художник нанимал мастеров для исполнения своих картонов, а мастерская нанимала художников для их создания к своим произведениям и ставила им задачи, исходя из своих потребностей. Рабочие кальки, по которым выполнялся набор, снимали с таких картонов руководители мастерской, делая это с учетом особенностей построения изображения при мозаичном наборе – и передавали их наборщикам, за работой которых шел непрерывный надзор.

Частная мозаичная мастерская Фроловых, по сути, была хорошо построенным бизнесом, который мог продолжать работать при замене любого своего звена – и он процветал бы и далее, не случись революции 1917 г.

В противовес этому Императорское Мозаичное Заведение, также работавшее до 1917 г. и на протяжении всего этого времени продолжавшее заниматься мозаиками для Исаакиевского собора, могло существовать только при государственном финансировании в силу того, что требовало огромного денежного содержания при несопоставимо больших сроках производства работ и, что также немаловажно, сроках подготовки специалистов.

Это различие хорошо иллюстрируют широко известные факты – 600 м² мозаики для Исаакиевского собора набирали в общей сложности 66 лет, в то время как 7 065 м² мозаик Спаса-на-Крови были созданы менее чем за 12 лет.

Очевидно, что проекты со сроком реализации в годы и десятки лет могут успешно и планомерно осуществляться только при государственном участии, работа же с частным заказчиком требует гораздо большей оперативности. В обществе существовал спрос на упрощенную декоративную мозаику, и не последнюю роль здесь сыграло появление неорусского стиля и модерна, эстетической программе которых фроловские мозаики соответствовали. Таким образом, частная мозаичная мастерская оказалась востребована в тот момент времени, являясь отдельным культурным феноменом, существовавшим параллельно с классической мозаичной школой.

Литература

1. *Мозаичные гербы храма Спас на Крови*: альбом / сост. Л. И. Белецкая, В. А. Зеленченко. СПб.: Исаакиевский собор: Изд-во А. Зимины, 2006. – 151 с.
2. *Юбилейный справочник* Императорской Академии Художеств 1764–1914. Ч. I: историческая / сост. С. Н. Кондаков. – СПб., [1914]. – 383 с.

3. Макаров, В. К. Художественное наследие М. В. Ломоносова: мозаики / В. К. Макаров / АН СССР. Музей М. В. Ломоносова; отв. ред. М. В. Доброклонский. М.: Изд-во АН СССР, 1950. – 312 с.

4. Селезнёв, В. И. Изразцы и мозаика: (монумент. эмалевая живопись): очерк техники и значения их в декоратив. искусстве и зодчестве / В. Селезнёв, зав. фабрикации эмалей для Мозаич. отд. Имп. Акад. художеств. СПб.: К. Л. Риккер, 1896. – 99 с.

5. Фролов, В. А. Петербургская мозаика: город-династия-культура: избранные статьи / В. А. Фролов. СПб.: РИИИ, 2006. – 253 с.

6. Фролов, В. А. История технологии монументальной мозаики в России / В.А. Фролов // Дизайн. Материалы. Технология. – 2007. – № 2 (3). – С. 165–171.

УДК 738.5(470+571)"17"

Е. Д. Никольская

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Возрождение мозаичного искусства в России XVIII века

Статья посвящена выявлению причин воссоздания мозаичного искусства в России XVIII века. Отследив историю воссоздания мозаичной технологии и проанализировав конкретные художественные особенности мозаичного искусства, на примере сохранившихся памятников в данной статье рассматривается значение деятельности Ломоносова в этом возрождении.

Ключевые слова: мозаика, смальта, Ломоносов, производство, стекло

Evgeniya D. Nikolskaya

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Revival of mosaic art in XVIII century Russia

The article is devoted to identifying the reasons for the restoration of mosaic art in Russia in the 18th century. Having traced the history of the reconstruction of mosaic technology and having analyzed the specific artistic features of mosaic art, using the example of surviving monuments, this article examines the significance of Lomonosov's activities in this revival.

Keywords: mosaic, smalt, Lomonosov, production, glass

История мозаики на Руси уходит корнями в далекие X–XIII вв. Тогда шло становление монументальной живописи, развивавшейся при оформлении храмов. В соответствии с византийскими традициями для украшения киевских

соборов использовались нарядные, яркие куски смальты, которые столетиями не теряли своего богатого вида. Сохранившиеся фрагменты мозаичных панно тех времен демонстрируют высокий художественный уровень, что говорит о профессиональном владении русскими мастерами техникой создания мозаики.

Цветные украшения христианских соборных ансамблей отличались богатством оттенков. Мастерское исполнение наполняло композиции невероятной игрой света, придавая сооружениям богатый и монументальный вид. Это было время процветания мозаичного мастерства на Руси.

События исторической смуты с XII по XVII в. привели мозаичное искусство к упадку. Многие секреты мастеров были утеряны, искусство мозаики было практически забыто, интерес к нему угас [1].

Новый этап возрождения этого вида живописи связан с именем М. В. Ломоносова. Этот человек сочетал в себе таланты гениального ученого, литературного деятеля, художника. Увлекающаяся натура и пытливый ум позволяли ему очень глубоко постигать суть изучаемого явления.

Привезенные из Рима мозаичные картины очаровали ученого. Он задался целью восстановить данный вид живописи в России. И ему это удалось в полной мере. Обладая широчайшими научными познаниями, художественными умениями и поразительной работоспособностью, Ломоносов открывает заново искусство «вечной живописи» [2].

Картины из мелких кусочков цветного стекла стали новым направлением в искусстве XVIII в. Оно проявило себя в таких жанрах, как портрет, пейзаж, батальная живопись. Ломоносов был уверен в широких художественных возможностях данного живописного направления, тем более что способ исполнения картины гарантировал ее долговечность.

Итальянские мастера владели рецептами варения смальты нескольких тысяч оттенков. Но делиться своими профессиональными тайнами не собирались. М. В. Ломоносову пришлось самому открывать приемы полноцветного окрашивания стекла.

Ломоносову хотелось создавать мозаичные картины, адресованные разным слоям зрительской публики, наполнить их гражданским и патриотическим звучанием. Он отказывался от канонических религиозных сюжетов западных католических школ, обращаясь к общественным идеям российского государства.

Давние разногласия между В. К. Тредиаковским и М. В. Ломоносовым на литературной почве вспыхнули с новой силой, когда стало известно о намерении ученого возродить смальтоварение и создание мозаичных произведений. Тредиаковский высказался об этом однозначно, заявив, что «живопись, производимая малеванием, превосходнее мозаичной живописи ..., ибо невозможно ... подражать совершенно камешками и стеклышками всем красотам и приятностям, изображаемым ... на картине из масла». Ломоносов к тому времени уже развернул свою мозаичную мастерскую. Полным ходом шла подготовка к реализации крупнейшего проекта – мозаичными сюжетами собирались украсить стены Петропавловского собора. Они должны были рассказывать о великих делах Петра I.

Влияние Тредиаковского на общественное мнение было немалым. Да и многих в Академии наук строптивый Михайло Васильевич настроил против

себя. Дело восстановления мозаичного производства оказалось под угрозой. По словам искусствоведа А. П. Новицкого, Ломоносову пришлось выдержать настоящее сражение с теми, кто подрывал веру в его новое дело [2].

О том, сколь ценима была мозаика Ломоносовым, можно узнать из его «Письма о пользе Стекла...» (1752):

*«Искусство, коим был прославлен Апеллес
И коим ныне Рим главу свою вознес,
Коль пользы от Стекла приобрело велики,
Доказывают то Финифти, Мозаики,
Которы век хранят геройских бодрость лиц,
Приятность нежную и красоту девиц;
Чрез множество веков себе подобны зрятя
И ветхой древности грызенья не боятся.»*

Обладая большими познаниями в области химии, Ломоносов прекрасно разбирался в составе смальты и знал, какими добавками можно добиться получения нужного цвета. Он знал, что этот материал долгие годы сохранит свои физические свойства – не терять цвет, не изменяться под воздействием негативных природных факторов. Ему было известно, что внутренние цветовые переливы в кусочках смальты в готовом полотне вызовут эффект живого цвета. А это придаст картине экспрессивность и новое звучание, характеры персонажей будут выглядеть монументально и в то же время живо.

Ломоносов-художник налаживал производство мозаичных картин. Ломоносов-ученый разрабатывал теоретическую базу науки о цвете. В «Слове о происхождении света, новую теорию о цветах представляющее» определяет 3 основных цвета, которые служат базой для всего богатства оттенков. Имея доступ к лабораторному арсеналу Академии наук, он искал составы новых красителей, доказывая обоснованность своей теории.

Отказавшись от опыта европейских алхимиков, Ломоносов идет исключительно научным путем в производстве цветного стекла. Он работает с минеральными составами, меняет температуру плавления стекла, получает прозрачные или матовые сплавы – финифти, как называл их ученый. В результате он получил огромную цветовую гамму смальты и прозрачного стекла.

Представленная в 1753 г. на заседании ученого совета Академии наук лекция красителей собственного изготовления подтвердила правоту Ломоносова-ученого и дала возможность полноценной творческой реализации Ломоносова-художника. Только огромные знания ученого, настойчивость и целеустремленность позволили ему разработать технологию стекловарения, которая давала мельчайшие стеклянные детали в строгом соответствии с заданным цветом.

Ученый с гордостью сообщал Сенату, что он собственноручно отмерял и смешивал ингредиенты, сделал тысячи опытов, составил множество рецептов красителей. В результате восстановил мозаичное искусство и создал картины совершеннее римских образцов. Была получена смальта удивительно богатых цветов от светлых до глубоких, густых тонов. Научный подвиг Ломоносова был по достоинству оценен академиком Леонардом Эйлером, который с восхищением писал из Германии: «Наши химики – это изобретение считают за великое дело» [2, с. 3].

Титанический труд ученого дал результаты. В Канцелярию от строения в 1751 г. он отправляет предложение об открытии массового производства посуды из цветного стекла, бисера, смальты. При этом во главу угла он ставит выгоду государства российского. Ломоносов доказывает, что цветные стекла и галантерею через Персию можно будет отправлять в Европу, составив конкуренцию итальянским мастерам и принося прибыль Ее Императорскому Величеству. Желая ускорить бюрократический процесс, Михаил Васильевич обращается к самой императрице Елизавете: «Ежели позволено будет делать на продажу мозаичные столы, кабинеты, зеркальные рамы, шкатулки, табакерки и другие домашние уборы и галантереи, то будут сии заводы себя окупать и со временем приносить прибыль, и ради скорейшего в деле успеха на прибыльных деньгах больше людей содержать можно будет...» [4]. Царица благоволила ему, а мозаичная икона из мастерского Ломоносова была размещена ею среди своих любимых икон. Планы ученого по производству и продаже мозаичных изделий и предметов из цветного стекла императрице понравились. Но ответ задерживался.

В ожидании решения упорный деятель открывает завод цветного стекла на собственные деньги, планируя сделать производство центром цветного стеклоделия. А далее эта отрасль промышленности распространилась бы по всей стране, принося казне прибыль. В планах было производство стекляруса и бисера, цветного оконного стекла и посуды. Но главный продукт производства – смальта богатейшей палитры цветов для мозаики. Лелея эти планы, Ломоносов видел себя независимым от своих покровителей и правительства. Он хотел работать сам и научить тонкостям производства других.

Он твердо верил, что его дело послужит на благо страны, воспринимал его как дело государственной важности. Изделия его личных фабрик маркировались печатью, на которой было написано, что этот предмет произведен на «российской фабрике цветных стекол в Усть-Рудицах». На мозаичных картинах тоже делалась подтверждающая гравировка о производстве на российском заводе, а не личном.

И дело все-таки сдвинулось с мертвой точки. Ломоносову было пожаловано денежное пособие в размере 4 000 рублей и монополия на производство цветного стекла в России на 30 лет.

Усть-Рудицкая фабрика была построена в мае 1753 г. недалеко от Ораниенбаума. Ломоносов лично следил за организацией производства. По тем временам это было высокотехнологичное производство, состоящее из целого комплекса сооружений, каждое из которых имело свое назначение: лаборатория, стеклоплавильное производство, художественные мастерские по набору цветных полотен. Для обеспечения нужд производства на реке была возведена плотина и система шлюзов. Имеющая самое современное оборудование фабрика приступила к производству стеклянной продукции. Но галантерейные предметы практически не интересовали ученого. Главная его цель – производство смальты для произведений высокого искусства.

Предметы, производимые на фабрике, составили широкий ассортимент. Однако продукция не пользовалась успехом. Производить ее было довольно сложно из-за отсутствия опыта производства. А продавать – из-за отсутствия опыта массового сбыта продукции. К тому же неумная энергия Ломоносова

была направлена на продвижение мозаичного дела. А умелого помощника в продвижении продукции на рынок сбыта не нашлось. Стеклодувное производство галантерейных изделий оказалось нерентабельным.

Но вне конкуренции было мозаичное производство. Поддерживаемый Академией художеств, Ломоносов получает заказы на узорные столешницы, полы, картины. Специальная мастерская в Петербурге работает в напряженном режиме. В кратчайшие сроки, не имея большого личного опыта в мозаичном производстве, Ломоносов нашел сподвижников Ефима Мельникова и Матвея Васильева и помог им стать профессионалами высочайшего класса. Он привлек к делу набора полотна талантливых крестьян Сергея Петрова и Андрея Никитина. При этом ученый заботился, чтобы у мастеров были ученики, перенимавшие принципы и приемы работы. Он разрабатывает особую технику набора полотна, которой обучались все мастеровые. Особые требования он предъявляет к качеству работы. На заказ выполняются художественные композиции, портреты. Многие из них являются мозаичными копиями живописных картин. Патриотические порывы Ломоносова находят выражение в мозаиках гражданской направленности.

Первым произведением, собранным из собственной смальты в 1752 г., стал образ Божьей Матери. Это мозаичное произведение было создано по картине Франческо Солимеллы из 4 000 смальтовых кусочков. Вдохновленный удачей, творчески настроенный ученый продолжил разработку технологии и поиск приемов набора мозаики любых размеров.

Огромная работоспособность позволяет ему параллельно заниматься научным обоснованием производства и одновременно лично собирать картины из мельчайших кусочков смальты. До сих пор в экспозициях Московского исторического музея можно полюбоваться «Нерукотворным Спасом» и эрмитажным портретом Петра I (ил. 1). Здесь в качестве мастера-мозаичиста Ломоносов выступает под воздействием знакомства с русскими мозаиками XIII в., однако работы художника отличаются техникой исполнения и свободой личных декоративных приемов.

Особую авторскую манеру можно наблюдать во всех мозаичных полотнах. Ее Ломоносов передал и своим ученикам. Она четко прослеживается в полотнах «Полтавская баталия», «Апостол Пётр по римскому примеру» (ил. 2). Полотно «Александр Невский» (ил. 3) выглядит особенно нарядно из-за примененного для фона набора приема «в шашку» (работа экспонируется в Шуваловском доме, одном из филиалов Русского музея).

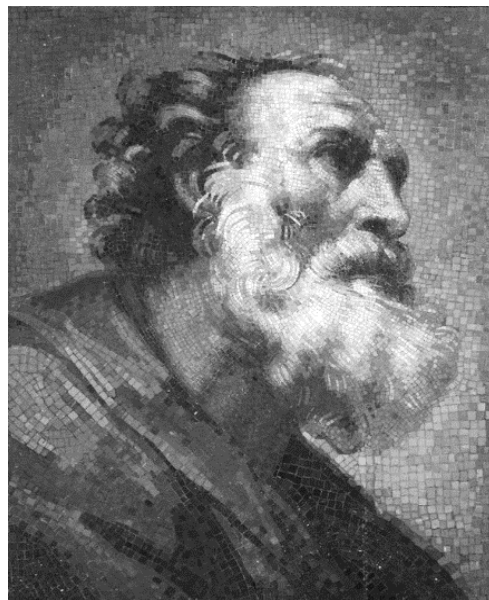
Для просмотра портрета императрицы Елизаветы Петровны (ил. 4) зрителю стоит отойти на расстояние. Только тогда красочные пятна, собранные из мелкой мозаики, сольются в образ величественной женщины. Методика миниатюрного сбора хорошо видна в портретных образах «Петра Фёдоровича» и «Петра Ивановича Шувалова» (ил. 5). Здесь в зависимости от художественных потребностей применяли смальту разных форм. Смальта колотая, тянутая, в «стволиках» и ленточная мелкими штрихами формирует волосы, губы, черты лица. Детали настолько малы, что их можно рассмотреть, только приблизившись к полотну вплотную [2].

К 1758 г. у Ломоносова окончательно сложилась концепция величественного мемориала, которым он хотел увековечить память Петра I и его гос-

ударственных преобразований. Ученый представляет в Сенат проект, наполненный глубоко патриотическим содержанием. Все было продумано в деталях, подкреплено технической документацией. Новаторство Ломоносова было поддержано и оценено современниками. Весной 1958 г. Сенат утверждает проект, признав его значительным для государства [6].



Ил. 1. «Пётр I». 1754. Мозаика М. В. Ломоносова. Гос. Эрмитаж



Ил. 2. «Апостол Пётр». Эрмитаж. 1761 Ломоносовская мастерская

Это был грандиозный замысел создания мавзолея Петра Великого и Екатерины II в Петропавловском соборе. Могилы планировалось обнести колоннами с лазурной мозаикой, поддерживающими балдахин. Надгробия должны были украсить мозаика малахитовых оттенков с окантовкой из позолоченного металла. Пьедесталы предстояло выложить мозаикой порфиристого оттенка с серебряной отделкой. На темно-красном фоне предполагалось изобразить фигуру «Плачущая Россия». Мозаичные портреты Екатерины и Петра должны были располагаться между колоннами, и их же изображения – на купольном своде собора. По стенам планировалось размещение аллегорических фигур, символизирующих лучшие качества правителя – Милосердие, Мужество и др. Одиннадцать добродетелей должны были предстать в форме серебряных статуй и мозаичных изображений. Пол в усыпальнице выложили бы из разноцветных каменных плит.

До сих пор исследователи преклоняются перед масштабностью проекта, его инженерной и художественной целостностью. Завершение проекта позволило бы превратить Петропавловский собор в монументальный памятник глобальным историческим событиям в России начала XVIII в. [7].

Ломоносов планировал провести отбор с целью привлечения нескольких талантливых художников для создания эскизов мозаики. Он предполагал создать здоровую атмосферу творческого сотрудничества при работе над каждым мозаичным полотном, что привело бы к созданию наиболее выразительных картин. Сам он хотел осуществлять общее руководство, объясняя замысел и содержание

каждого фрагмента. Наиболее значимой ученый считал Полтавскую битву. Над этим произведением и начали работать сразу после одобрения проекта. К сожалению, по-настоящему талантливых художников привлечь к делу не удалось.



Ил. 3. Александр Невский.
Ломоносовская мастерская.
1757–1758.
Гос. Русский музей



Ил. 4. «Имп. Елизавета
Петровна». 1758–1760.
Ломоносовская мастерская.
Гос. Русский музей



Ил. 5. «П. И. Шувалов».
Ломоносовская мастерская.
1758. Гос. Эрмитаж

Ломоносов поставил перед собой цель, к реализации которой до него не подступал никто. Он задумал в одном проекте объединить разные виды архитектуры и искусства, слив их воедино, и представить творение, наполненное величием и глубоким гражданским содержанием.

Мозаичное произведение «Полтавская баталия» и ряд фрагментов оформления дают представление о художественной манере Ломоносова и умении пользоваться богатой палитрой смальт, подготовленной им на протяжении предшествующих лет. Автор искусно переплетает красно-коричневые цвета переднего плана с многокрасочными оттенками голубого. Золотистые и яркосиние тона расставляют акценты на картине. Использование многих цветов не дает картине распасться в силу неукоснительного соблюдения законов гармонии цвета и сочетания теплых и холодных тонов в построении художественного образа. Творческий прием вкрапления ярких акцентов в базовый цвет дает поразительный эффект и является новаторским для живописи того времени.

Ломоносов умело скомпоновал фигуры на картине, передав напряженность боя. Фигуры не статичны. Шведский офицер или солдат у знамени словно остановлены в движении художественной волей автора. Непринужденный рисунок создает ощущение присутствия на поле брани. Свободно владея изобразительными мозаичными средствами, автор передает напряженную мимику участников боя, создает достоверные образы героев [7].

Масштабность и монументальность художественного замысла Ломоносова потрясает. Его способность проникать в глубину явления, с которым он работает, позволила ученому познать характерные особенности мозаичного творчества. Работая по живописным эскизам, он не просто переводит их в другой материал. При помощи смальты он творит новое произведение, на котором

каждая фигура, каждый предметный образ приобретает самостоятельность и монументальность. Исследователи отмечают, что Ломоносов не позволил низвести роль мозаики до материала, безучастно имитирующего живописные приемы. Он осознавал пластические возможности смальты, умело использовал ее колористические особенности и этим значительно улучшил исходные художественные наброски, которые были подготовлены не слишком талантливыми членами исполнительской группы. В мозаике подчеркнуты экспрессия события и разделение изобразительных плоскостей. И вновь прослеживается влияние древней русской мозаики на автора [8].

Картина «Полтавская баталия» – лишь небольшой фрагмент задуманного великим Ломоносовым. К сожалению, этого мемориального комплекса, посвященного деяниям Петра I, ученому создать не удалось.

Его попытки наладить параллельный набор нескольких мозаичных полотен не увенчались успехом. Казалось, все восстало против осуществления замысла. Для работы нужны были средства. Но постоянные бюрократические проволочки тормозили финансирование. Давняя болезнь самого творца обострилась и не давала Ломоносову передвигаться. Его выносили на кресле, чтобы доставить в мастерскую. Через полгода после одобрения масштабного проекта умирает императрица Елизавета Петровна. А последовавший дворцовый переворот привел на трон Екатерину II.

Высокие покровители Ломоносова, графы И. И. Шувалов и М. И. Воронцов потеряли свое влияние при дворе и не могли покровительствовать ученому. Глубокая вера этих людей в то, что Ломоносов делает нужное государственное дело, больше не подталкивала буксующий чиновничий аппарат. И несмотря на то, что Ломоносова многие прогрессивные деятели того времени считали ярким представителем русского искусства и основоположником мозаичного искусства, поддержка его со стороны властьдержав прекратилась. Хотя все еще шли работы по сборке картины «Полтавская баталия», начавшиеся в мае 1762 г. после необходимой подготовки основы и кропотливого подбора смальт нужных тонов [2]. Во время работы над полотном Ломоносова принимают в почетные члены Академии художеств, тем самым признавая его великий вклад в дело процветания искусства в России. Картину размером 4.2 × 2.7 м завершили только через 2 года – к осени 1764 г. и оформили в золоченую раму. Картина-панорама была одной из 12 отражающих славные деяния царя Петра. Сейчас она украшает парадную лестницу Академии наук в Санкт-Петербурге.

Тяжело больной Ломоносов не желал сдаваться и принимать факт того, что дело его жизни может завершиться с его уходом. Он старательно готовил мастеров на смену себе. Ему претила мысль о том, что затраченные возможности и вложенные средства не дадут желаемого результата.

К 1764 г. Ломоносов, чувствуя завершение жизненного пути, пишет послание Сенату, в котором просит продолжать мозаичное дело в России. Это было своеобразное завещание подвижника тем, от кого зависела судьба дела жизни. Ломоносов не просит, настаивает на продолжении дела. Он печется о выгоде России, утверждая, что в Европе никто такого уровня мозаик и материалов для нее сделать не может. Он делает государству бесценный подарок –

рекомендует мастера Ивана Цилиха, своего шурина, которого обучил всем тонкостям производства смальты и техникам укладки цветного стекла. Сообщает о том, что им обучены профессионалы-рабочие и накоплен целый арсенал инструментов. Ответа от Сената он не дождался.

При жизни Ломоносова успели сделать еще 2 портрета – «Екатерины II» и «Григория Григорьевича Орлова». Оба профиля выполнены мастерски и являются наиболее яркими образцами мозаичного искусства.

Великий мастер ушел из жизни 4 апреля 1765 г. Оставшись без присмотра энтузиаста, мозаичное дело приходит в упадок. Какое-то время мастерская мозаичных изделий еще функционирует, выпуская высококачественные изделия. Сокращение финансирования привело к тому, что мастерская могла функционировать только в ограниченном режиме. Начатая сборка крупных композиций была остановлена. Мастера трудились лишь над небольшими заказами.

Монументальный комплекс, посвященный делам Петра I, мог бы создаваться и дальше, потому что мастера знали все технологии, имелись чертежи и письменные пояснения Ломоносова. Мастер Матвей Васильев готов был взять на себя ответственность за работы по ломоносовскому монументальному проекту или хотя бы за ту его часть, что касалась мозаичных панно. Но мозаичное дело передали Бецкому. Фаворит императрицы Екатерины посчитал мозаику пустячным делом и способствовал отмене перестройки Петропавловского собора. Современники отмечали, что Бецкий был абсолютно равнодушен к искусству. Занимался им только в силу того, что императрица считала это делом нужным, государственным, поэтому вельможа делал вид, что интересуется искусством. По мнению С. П. Ярёмича, именно Бецкий положил конец грандиозному мозаичному монументу петровским делам: «... Он не замедлил похоронить замечательный замысел Ломоносова» [2].

Вдова Ломоносова, Елизавета Андреевна, пыталась сохранить состав мастеров, надеясь на благополучное разрешение проблемы. Но ей этого не удалось. После ее смерти в 1766 г. мастеров-мозаичистов передали под контроль Канцелярии строений, где им дела больше не нашлось. А начатые полотна были рассыпаны, мастерская закрыта. Великое дело Ломоносова было практически уничтожено [9].

Несомненно, поднять такой пласт как мозаичное искусство, под силу было только титану с огромной силой воли и неисчерпаемым запасом энергии и творческого воодушевления. Его умение аргументировать свои доводы, глубокие знания в теоретических аспектах, авторитет среди ученых и умение найти подход к сильным мира сего дали толчок к развитию мозаичного дела. Инновационный подход к набору полотна из смальты позволял довольно быстро собирать панно. Мастера работали по технологии, изобретенной Ломоносовым. Во все известные техники работы со смальтой ученый внес свой прогрессивный вклад. Знание физики и химии позволило ему сделать смальту значительно более красочную, чем та, с которой работали итальянские мастера. Ему удалось получить палитру, в которую входило 112 основных цветов и более тысячи оттенков.

Во всех областях своей деятельности ученый был неукротим. Он явно опережал свое время. В деле возрождения мозаичной культуры России ему по

праву принадлежит звание творца. Он воскресил это искусство и вывел его на высочайший уровень, опередив европейских именитых мастеров.

Литература

1. *Шилинский, А. Ю.* М. В. Ломоносов – великий русский ученый / А. Ю. Шилинский, Г. Е. Павлова. М.: Педагогика, 1986. – 128 с.
2. *Макаров, В. К.* Художественное наследие М. В. Ломоносова: мозаики / В. К. Макаров; ред. М. В. Доброконский. М.: Изд. АН СССР, 1950. – 312 с.
3. *Безбородов, М. А.* М. В. Ломоносов и его работа по химии и технологии силикатов / М. А. Безбородов. М.: Изд-во и 1-я тип. изд-ва Акад. наук СССР, 1948. – 284 с.
4. *Ломоносов, М. В.* Предложение об организации мозаичного дела / М. В. Ломоносов. [Б. м.: б. и.], 1752.
5. *Ломоносов, М. В.* Прощение в Сенат об обеспечении фабрики заказами на мозаичные изображения / М. В. Ломоносов. [Б. м.: б. и.], 1757.
6. *Ломоносов, М. В.* Доношение в Сенат о мозаичных украшениях для монумента Петру I / М. В. Ломоносов. [Б. м.: б. и.], 1758.
7. *Каганович, А. Л.* Полтавская баталия: мозаика М. В. Ломоносова / А. Л. Каганович. М.: Художник РСФСР, 1976. – 96 с.
8. *Антипин, Л. Н.* М. В. Ломоносов – художник: мозаики, идеи живописных картин из русской истории / Л. Н. Антипин. М.: Сказочная дорога, 2016. – 127 с.
9. *Лебедев, Е. Н.* Ломоносов / Е. Н. Лебедев. М.: Молодая гвардия, 1990. – 185 с.

УДК 738.4(=161.1)

А. А. Борисова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Русская эмаль как явление культуры

В данной статье рассматривается процесс развития русского эмальерного искусства, которое имеет огромную историю от X в. и до наших дней. Целью исследования является изучение истории возникновения и развития русской эмали. В этой работе выделены временные рамки данного искусства, отличительные черты и главные шедевры русской эмали. Утверждается взгляд на искусство русской эмали как на культурное явление, развитие которого идет непрерывно.

Ключевые слова: Эмальерное искусство, русское искусство, явление культуры, средства выразительности, виды эмалей, металл, стекло

Anastasia A. Borisova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Russian enamel as a cultural phenomenon

This scientific article examines the development of Russian enamel art, which has a huge history from the X century to the present day. The aim of the study is to study the history of the origin and development of Russian enamel. This article highlights the time frame of this art, the distinctive features and the main masterpieces of Russian enamel. The art of Russian enamel is treated here as a cultural continuously developing phenomenon.

Keywords: Enamel art, Russian art, cultural phenomenon, means of expression, types of enamels, metal, glass

Русская эмаль – одна из наиболее заманчивых и самобытных областей декоративно-прикладного искусства. Говоря о ней, в нашем воображении всплывают торжественные сундуки, чаши, ложки, вазы, в основном, из серебра и золота, различные ювелирные изделия, поверхность которых декорирована запоминающимся узором: его блеск, убранство и живописность, чистота и прозрачность тонов могут поспорить даже с драгоценными камнями качественной огранки. Эмаль открывает огромные декоративные возможности, прежде всего ее стойкие, никогда не тускнеющие краски, которые не боятся воздействия воздуха, солнечных лучей и времени, сохраняющие очень много лет первоначальную яркость и прозрачность, издавна привлекали внимание как художников, так и заказчиков-покупателей.

Художественную эмаль, принесенную на Русь византийскими мастерами, длительное время называли финифтью («светлый, глянецовый камень») и лишь в конце XIX в. греческий термин был заменен французским словом «эмаль» («плавить»).

Эмалью именуют крепкое стекловидное покрытие, которое образуется благодаря обжигу наносимого на поверхность металлического предмета особого стеклянного сплава, измельченного в порошок, пигментированного разными примесями окисей металлов. После обжига этот легкий, воздушный материал превращается в жесткую, прочную, сверкающую массу с устойчивыми яркими красками. Художественная эмаль имеет множество техник, например: выемчатая, перегородчатая, по скани, по рельефу, по литью, по гильошировке, витражная, расписная и т.д., что позволяет разнообразно декорировать выполненный из драгоценных или недрагоценных металлов предмет, формируя неповторимость декоративного решения.

В истории искусства отечественной эмали можно выделить 3 периода. Условно их можно назвать: *домонгольским* (конец X–XII вв.); *имперским* (XVI–XIX вв.); *современным* (с 80-х гг. XX в. по настоящее время). В научных исследованиях данные периоды обычно рассматривают обособленно; более того, часто предметом углубленного изучения становится одна из местных эмалевых школ, например, Сольвычегорская эмаль XVII в. В данной работе делается попытка не только указать на точки соприкосновения этих периодов, но и посмотреть на искусство русской эмали как на особенное культурное явление, которое непрерывно развивается.

Домонгольская эмаль X–XII вв. – одна из сторон русского искусства, развитие которого начинается с заимствования византийской изобразительной традиции, следовательно, разговор о значимости эмали в древнерусской культуре нужно начинать с формулировки задач, которые встали перед отечественным искусством на заре его существования и обусловили путь дальнейшей эволюции. Конечно, заимствование должно было помочь распространению христианства, а учитывая то, что целью крещения Руси было изменение традиционного мировоззрения для создания единого культурного и религиозного пространства на территории славянского государства, поэтому и задачи искусства определялись именно этой целью. Но процесс проникновения византийского искусства в нашу культуру повлек за собой ряд сложностей, решение каждой из них мы можем считать самостоятельной задачей зарождающегося русского искусства.

Стоит отметить, что византийское искусство не могло развиваться в новых условиях так же, как у себя на родине. К тому же трудно представить, что чужая традиция, не будучи подвергнутой изменениям, приближающим ее к территориальным этническим представлениям, может быть принята как родная. Поэтому, копирование сюжетов, образов и заимствования художественных технологий византийского искусства совсем еще не значили автоматического возникновения искусства русского.

Во времена глобальных перемен, когда из славянских племен формировался один народ, из раздробленных земель – единое государство, а неизбежное столкновение христианской веры с язычеством повлекло за собой яростное противостояние, изобразительное искусство, можно сказать, впервые оказалось очень востребованным, ведь общество объединяют общие идеи, а они обретают зримое воплощение только благодаря искусству. Следовательно, задачей русского искусства стал поиск или создание образов, значимых для каждого славянина, независимо от его религиозных взглядов, статуса и происхождения.

Развитие домонгольской эмали стало возможно лишь благодаря тому, что она заняла место социально значимого явления. Это доказывают факты ее широкого распространения и то место, которое занимает эмаль в придворном церемониале и церковной литургии.

В отечественной эмали наблюдается следующая тенденция: осваивая технологию византийской эмали, русские мастера допускали множество неточностей как в работе с материалом, так и в рисовании. Со временем ошибки исправлялись, и эмалевое изображение приближалось к византийскому образцу настолько, насколько это было по силам каждому мастеру. За 200 лет существования русской эмали не подверглись сколько-либо значительным изменениям ни сочетание используемых для работы материалов, ни образный строй, ни приемы рисования [1, с. 183].

Перегородчатая эмаль (ил. 1) была очень дорогой по стоимости, а главное, сложной в исполнении ювелирной техникой того времени, но для современников ее истинная ценность заключалась в приписываемых ей сакральных качествах. Ювелирные изделия с использованием перегородчатой эмали стали символами государственной власти. Идею о наследовании Русью византий-

ского величия в полной мере воплотила эмаль. Возможно, именно поэтому облик русской эмали и не менялся на протяжении сотен лет. Так как отклонения от Византийского образца ослабляли символическую связь с главной столицей православного мира, они не были востребованы.

Имперский период развития русской эмали начинается с призвания иноземных мастеров, заимствования эмальерной технологии, к слову, так же, как и домонгольский. К XVI в. русская культура становится самодостаточной, путь развития искусства определялся православным мировоззрением, не поддаваясь западному влиянию, следовательно, усваивая технологические приемы, заимствования мировоззренческих представлений, а также идеологии не наблюдались.

Русские культурные традиции являлись фундаментом для идейно-образного содержания искусства эмали имперского периода, однако для его воплощения к царскому двору были приглашены западные мастера. Технология эмали по литью и резьбе, которая существовала на Руси и ранее, усилиями западных мастеров обогащается приемами нанесения эмали на рельеф. Техника скани, витые нити которой стали использоваться как перегородки между разноцветными эмалями была позаимствована из русского ювелирного искусства.

В московской эмали так же, как в эмали домонгольского периода, обычно выделяют 2 группы изображений: орнаментальную и сюжетную. В работе над орнаментом эмальеры пользовались русским художественным наследием, обогащенным восточным орнаментализмом, а в разработке сюжетных сцен чаще прибегали к западноевропейским аналогам. Московскую эмаль имперского периода можно считать одной из первых попыток объединения отечественной и западноевропейской художественной традиции.

Считается, что прежде, чем новое направление в искусстве достигнет своего расцвета, должно пройти немало времени. В данном случае речь шла о государственном заказе, и облик московской эмали сложился довольно быстро – уже ко времени царствования Ивана Грозного. Лучшие ювелиры страны и Западной Европы трудились в мастерских Московского Кремля.

Подтверждением проделанной работы явились произведения, которые ярко отразили богатство, красоту и величие русской культуры и стали ориентиром в работе многих поколений эмальеров. Также к достижениям мастеров этого времени обращались и эмальеры XVII в., которые возрождали искусство эмали после Смутного времени [8], и дореволюционные мастера, и ювелиры конца XX в., которые в своем творчестве воссоздавали архетипические образы русской художественной традиции.

Известно, что впервые в России роспись по эмали стала использоваться для украшения столовых приборов в строгановских мастерских г. Сольвычегорска. Характерный для эмалей этих мастерских растительно-цветочный орнамент сформировался под влиянием «цветочного стиля» барокко, популярного в немецкой эмали XVI в. [5, с. 57]. Несмотря на бурное развитие производства в XVII в., сольвычегорская (усольская) эмаль не обрела дальнейшего развития и, к сожалению, не оставила заметного следа в традиции русского эмальерного искусства.

Петербургская школа стала новым направлением в развитии русской эмали. Появилась она, конечно, благодаря иностранным мастерам. В 1720 г. пленные

шведы совместно с другими иностранцами организуют в Петербурге цех золотых и серебряных дел мастеров [5, с. 126]. И, хотя вскоре после этого и русские мастера организуют похожий цех, преобладание иностранных ювелиров во многом определило стилевые особенности становления петербургской эмалевой школы.

В советском искусстве протекали процессы, которые связаны с формированием *современной русской эмали*. С момента появления оно находилось в поисках форм и средств выражения, отвечающих идейным установкам молодого социалистического государства. Обширно применяя академические знания и методы изобразительного искусства минувших эпох, советские живописцы активно изучали возможности использования в работе как современных материалов, так и техник декоративно-прикладного искусства. Для воплощения своих идей живописцы постоянно стремились расширять диапазон приемов и техник – это стало присущей чертой советской и постсоветской живописи.

В 50–80 гг. прошлого века пришло встречное движение в декоративно-прикладное искусство в период его расцвета. Мастера этого направления, кроме традиционных декоративных задач, начали решать в своем материале проблемы, которые обычно лежали в сфере станкового и монументального искусства. Неудивительно, что художники монументальной живописи заинтересовались искусством эмали. Живописная эмаль определила художественный облик искусства эмали в России конца XX – начала XXI вв. В основном ее развитие происходит в рамках станкового искусства, но в последние несколько лет эта техника все чаще используется и для монументальных живописных задач.

Кажется, что связь современной эмали с эмалью прошлых периодов условна. Помимо общего материала, эти явления достаточно разные и по приемам, и по задачам. У них нет совместного исторического источника – советскими художниками-монументалистами техника живописной эмали была привезена из Венгрии в 80-х гг. XX в. Благодаря своему художественному опыту они думали «пятном и плоскостью» и находили новые формы выражения идей, которые зарождались в среде живописцев. На самом деле, современную эмаль с эмалью прошлых периодов роднят схожие условия появления и главные задачи, суть которых в том, что на основе заимствованной техники сформировать направление в русском искусстве, которое может сохранять и развивать значимые для отечественной культуры идеи и образы.

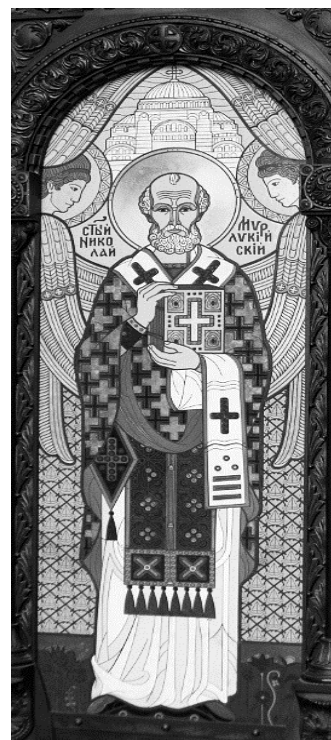
Еще рано говорить о современной эмалевой школе, хотя уже сегодня в работах главных русских эмальеров можно выделить пункты, которые держат их в едином русле развития – это малоглубинный пространственный принцип и тональная контрастность, влечение к декоративности и уплощению объемов (ил. 2). Если говорить об общих тенденциях развития, то те же особенности используются и современной зарубежной эмали.

Индивидуальность русской живописной эмали проявляется в консервативном подходе к композиционному строю, присущем всему современному отечественному искусству. Образная составляющая, пожалуй, является определяющей особенностью современной русской эмали. Темой, соединяющей большинство отечественных эмальеров, стало обращение к иконописной традиции: это и пере-

ложение иконного образа на язык современной эмали, и использование характерного пластического языка, и непосредственное цитирование фрагмента иконы в авторском произведении, и применение образов русской иконы для выражения собственных творческих идей. Такой энтузиазм к иконописи логичен. Искусство эмали крепко связано иконным образом еще со времен Киевской Руси. Видимо, данная связь оказалась настолько прочной, что выражается даже сегодня.



Ил. 1. Перегородчатая эмаль. Бармы. Фрагмент
Рязань, XII – начало XIII в.



Ил. 2. Никольский собор.
Св. праведный Иоанн
Кронштадтский на дверях

Подводя итоги, можно сделать выводы: заимствование новой техники не только приводит к расширению диапазона творческих возможностей, но и ставит важные задачи. Эмаль не может оставаться неизменной в отечественном искусстве как явление, которое пришло из другой культурной традиции. Для благополучного развития эмали на русских истоках неминуема ее трансформация. При заимствовании новой техники сначала обновляется ее содержание, так как в искусстве основное значение всегда имеет идея, которая воплощается в подходящую форму. Следовательно, процесс заимствования – это не просто перенос готовых творческих работ из одной культуры в другую, а лишь предварительный толчок к основанию новой грани отечественной культуры.

В России история искусства эмали насчитывает уже более десяти столетий. Однако развивалась она не линейно: были как взлеты, так и падения, времена бурного расцвета и упадка, но все-таки можно говорить о постоянном развитии образов и представлений, связанных с эмалью во взглядах и культуре русского народа, которые раз за разом приходят к оживлению этого древнего искусства.

Литература

1. *Андрейко, С. С.* Развитие русской домонгольской эмали в контексте историко-культурного взаимодействия Руси и Византии / С. С. Андрейко // Вестник ИрГТУ. – 2015. – № 4 (99). – С. 183.
2. *Кондаков, Н.П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей / Н. П. Кондаков. Одесса, 1876. – 276 с.
3. *Лазарев, В. Н.* История византийской живописи / В. Н. Лазарев. М.: Искусство, 1986. – 329 с.
4. *Русская эмаль* / Музей Собрание: [сайт]. URL: https://mus-col.com/collection/decorative-arts/russian-enamel/?PAGEN_1=2 (дата обращения: 28.12.2020).
5. *Посадский, А. В.* Ювелирное искусство России / А. В. Посадский, Т. В. Тищенко. М.: Интербук-бизнес, 2002. – 280 с.
6. *Рыбаков, Б. А.* Ремесло Древней Руси / Б. А. Рыбаков. М.: Изд-во АН СССР, 1948. – 792 с.
7. *Собор во имя святителя Николая в Кронштадте* (Никольский Морской собор) / фото: А.М. Возлядовская, М.В. Гуминенко; Монастыри и храмы Северо-Запада: [сайт]. URL: http://palmernw.ru/kronshtadt_morskoy/morskoy_sobor.html (дата обращения: 28.12.2020).

УДК 738.4(091)(470.11)

Жилко Е. О.

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

История возникновения и развития усольской эмали

В данной статье рассматривается процесс развития усольского эмального искусства, которое имеет примерно трехтысячелетнюю историю. Целью исследования является изучение истории возникновения и развития усольской эмали. В этой статье выделены отличительные черты и главные шедевры данной эмали.

Ключевые слова: усольская эмаль, техника, эмаль, термин, мастера, живопись, Сольвычегодск, финифть

Ekaterina O. Zhilko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

The history development of the emergence of Usolskaya enamel

This scientific article examines the development of the Usolsk enamel art, which has an approximately three thousand-year history. The aim of the research is

to study the history of the emergence and development of Usolskaya enamel. This article highlights the distinctive features and main masterpieces of this enamel.

Keywords: Usolskaya enamel, technique, enamel, term, masters, painting

Техника горячей эмали или эмалирование это – древнейший вид декоративно-прикладного искусства. Также это вид ювелирного художества по разным металлам, например: золоту, серебру и меди. Эмаль – это тонкое стеклообразное покрытие, которое находится на поверхности металла, получаемое пирогенной обработкой. Кроме декоративности, эмаь выполняет защитную, противокоррозионную функцию, так как обладает стойкостью против погодных влияний, химических реагентов – кислот, щелочей, газов. Эти качества разрешают использовать эмаль в декорировании интерьера и экстерьера и дают вероятность сохраниться объектам на продолжительные годы.

Летопись художественной эмали имеет примерно трехтысячелетнюю историю. Где и когда впервые появилось исполнено эмалирование, т.е. разноцветного стекла в расплавленном состоянии, объединенное с металлом, точно установить не получится. Хиггинс при воссоздании греческих и римских изделий упоминает о более ранних работах с эмалью.

В Микенах, например, были найдены железные объекты с впаянными пластинками стекла. Эти предметы можно считать старейшими из знакомых находок. С VI в. до н.э. греки регулярно приплавляли эмаль на позолоченные или золотые драгоценности.

На острове были найдены подвески в форме цветов, сделанные в технике эмали предположительно в XIV в. до н.э. В Куриуме в одном из захоронений XII в. до н.э. нашли скипетр из золота, увенчанный шаром, на нем были исполнены два изображения орлов. Шар и орлы отчасти покрыты лиловой, зеленоватой и белой выемчатой эмалью.

Термин «эмаль» появился в России только в XIX в., он имеет французское происхождение. Ранее на Руси имелся иной термин, пришедший из Византии в X–XII вв. – «финифть» (светлый, блестящий, камень), мастера промысла именовали себя финифтщиками. Встречаются записи XII в., в которых эмаль именовали «мусия» – это смальтовая мозаика, похожая по внешнему облику на древние византийские финифти. В данное время ни термин «мусия», ни «финифть» не употребляются, в отличие от эмали.

Специалистов художественных ремесел и эмальеров («мастеров огненного письма») из Константинополя в X в. привезла на Русь княгиня Ольга [1]. Северные города, такие как Вологда, Сольвычегодск, Великий Устюг, становятся большими ювелирными центрами по производству эмалевых изделий. Также эмаль производили в мастерских Москвы и Киева, но на севере страны как промысел она распространилась более массово.

Одним из особо необыкновенных русских художественных центров XVII–XVIII вв. (расцвет финифти в России) был город, стоящий на Русском Севере – Сольвычегодск. Он прославился своими эмалями, которые по давнему наименованию города Усолье, получили название усольских. Их характерной

особенностью была совокупность яркого и многокрасочного рисунка с белоснежным фоном. Мастера называли ее «усольская эмаль». Данный прием заключался в том, что сначала предмет заливали слоем эмали одного цвета, обжигали, а впоследствии особыми красками наносили изображение и снова обжигали. Также умело покрывали эмалью круглые предметы без предварительной штриховки, особым образом укрепляя изображение скаными веревочками.

С появлением живописной эмали эти мастера основывают свой уникальный стиль росписи – декоративная живопись. Она наносилась на медную основу, что удешевляло стоимость изделий и существенно увеличивало их ассортимент.

Мастера использовали специальный прием многоцветной штриховки, наносили роскошные растительные композиции, где главное место занимал цветок тюльпана, вид которого стал одним из самых узнаваемых в искусстве эмали XVII в.

Усольские росписи отличались своим многоцветием: желтые, красные, лиловые, розовые, зеленые, коричневые, голубые тона собирали ключевую цветовую гамму узора. Росписи выполнялись, в большинстве случаев, на белом фоне, что еще более усиливало звучание красок. А в травяные орнаменты отлично подходили декоративные изображения насекомых, птиц, разных зверей, также размещались сцены из библейских сюжетов.

Исследователи отмечают: «Растительный рисунок настолько динамичен, что возникает ощущение движения стеблей, листьев, трав, раскрывающихся бутонов. Эта работа, по-видимому, производилась без специальной разметки, поскольку в свободных динамичных мазках наброска часто отсутствует симметрия, а в отдельных деталях линии прерывисты и даже не завершены» [2, с. 154] (ил. 1).



Ил. 1. Чаша. Конец XVII в. Сольвычегодск

Основным заказчиком в течение длительного периода оставалась церковь: долговечные, живописные миниатюры украшали одежду священнослужителей и оклады икон, а паломники вывозили с собой из монастырей маленькие эмалевые пластины и изображениями святых на память.

Искусство эмали севера способствовало развитию больших ювелирных центров страны. Мастеров из Усоля звали в Москву и другие города создавать

производство финифти. Но из-за массового изготовления украшений в середине XVIII в. сложные многоцветные эмали ушли на 2-й план и уступили место двухцветным (зеленым, синим), и в промысле финифти обозначился спад.

Возрождение эмальерного промысла началось с конца 1960-х гг. В 1970-х гг. группа вологодских художников-ювелиров изучила и возродила древнее мастерство. На Вологодском заводе опытных и художественных изделий существовал экспериментальный цех, мастера которого занимались разработкой ювелирных изделий и сувениров с эмалями [4].

В связи с политикой государства, направленной на возрождение здешних художественных промыслов, в Великом Устюге на Кузинском заводе механических изделий Министерства оборонной промышленности был открыт цех сувенирных изделий и художественных промыслов, который просуществовал до 1985 г. В цехе сделали производство эмалевых изделий (ювелирных украшений), однако мастера на первых порах трудились в традициях ростовской финифти и одновременно занимались исследованием местных особенностей эмали по ткани. В усольской эмалевой миниатюре тогда начинает развиваться жанровая живопись и портрет.

На изделиях северных мастеров встречаются сцены охоты, портретные поясные и нагрудные изображения, сюжеты из городской и сельской жизни, например, изображения девиц, смотрящихся в зеркало или подносящих кавалеру ларец, а также различные назидательные сцены, сопровождавшиеся соответствующими поучительными надписями о воздержании от хмельного питья или о помощи страждущим. Примером может служить надпись на одной из чаш (Музеи Московского Кремля): «Горе тем человекам здесь живущим, о себе и душах своих не радящих, а при своем животе церкви Божией не дают и нищих не милуют, нага не оденут и больна не посетят» [3, с. 42].

В заключение следует отметить, что усольские эмали оставили неизгладимый отпечаток на всем искусстве в целом. До сих пор художники-эмальеры следуют традициям, выработанным мастерами прошлого. Современные художники с успехом продолжают работать в цветочном, пейзажном, историческом, иконописном, портретном и других жанрах.

Литература

1. Алленов, М. М. Русское искусство X – начала XX века / М. М. Алленов, О. С. Евангулова, Л. И. Лифшиц. М.: Искусство, 1989. – 480 с.
2. Борисова, В. И. Ростовская финифть: история и современное состояние / В. И. Борисова // Народное искусство России в современной культуре. XX–XXI вв. / авт.-сост. М. А. Некрасова; Рос. Академ. художеств. М.: Коллекция М, 2003. – С. 151–164.
3. Борисова, Е. И. Уникальный древний промысел нуждается в поддержке государства / Е. И. Борисова // Мир музея. – 1994. – № 4. – С. 42.
4. Народное искусство России в современной культуре. XX–XXI век / авт.-сост. М. А. Некрасова; Российская Академия художеств. М.: Коллекция М, 2003. – 264 с.
5. Русская эмаль XVII – начала XX века: из собрания музея имени Андрея Рублева. М.: Панорама, 1994. – 304 с.

УДК 738.4(=353.1)

Е. Ю. Бубенцова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Эмаль тогда и сейчас. Связь времен на примере рассмотрения грузинской минанкари

В наши дни существует актуальная проблема малоизученности изменений в создании грузинской эмали с момента ее появления до наших дней. Поэтому в данной статье предлагается рассмотрение истории, периода возникновения и технологии работы с эмалью, выявление роли и значения непосредственно грузинской эмали в искусстве в целом. Также предлагается ознакомиться с одним из выдающихся научных исследователей, для установления так называемой «связи времени», путем выявления объединяющих и различающих факторов.

Ключевые слова: эмаль, история, технология, развитие, искусство

Elizaveta Y. Bubentsova

Saint-Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design.

Enamel then and now. The connection of times on the example of considering the Georgian minankari

Nowadays, there is an urgent problem of poorly studied changes in the creation of Georgian enamel from the moment of its appearance to the present day. Therefore, this article proposes a study of the situation and technology of working with enamel. Also suggested by one of the distinguished researchers.

Keywords: enamel, history, technology, development, art

Согласно многочисленным источникам эмалью называют тонкое стекловидное покрытие на поверхности металла, получаемое высокотемпературной обработкой, которая может представлять собой один из семи видов. Существует ювелирная эмаль, выемчатая, наиболее всем знакомая витражная (оконная), а также художественная, техническая, перегородчатая и сеяная. Все они, с одной стороны, схожи между собой, но, с другой – абсолютно различны своей техникой, а также сложностью создания.

Касаемо технологий изготовления стоит отметить, что разные виды эмали требуют совершенно разной температуры обжига, что говорит об их уникальности. В последние же десятилетия XX в., техника горячей эмали вышла за рамки традиционного способа своего приготовления.

Возникновение эмали как ремесла уходит далеко в прошлое, приблизительно в XII в., но важно отметить, что тогда оно не увидело свой расцвет, потерпев слишком скорый упадок, возродившись лишь в XIX в., в эпоху «модерна» в Париже, Вене и Брюсселе. До России эмальерное дело дошло лишь к XVI–XVII вв., а с XVIII в. это ремесло начало стремительно развиваться в Ростове Великом. В XIX в. в связи с внедрением новых технологий и расширением спектра применения эмаль добралась до Грузии. Одним из плодов этого процесса стала неповторимая эмаль, называемая там «минанкари», принадлежащая к виду перегородчатой, которая пользуется популярностью и в наши дни.

Перегородчатая эмаль не поддается механизации и является самой тяжелой для производства. «Для ее создания на тонкой металлической пластине-основе из меди, золота, реже серебра, мельхиора или высококачественной стали, процарапывают, гравировуют или прорезают насквозь контур-эскиз будущего изображения. Далее по этому контуру напаяют металлические полоски-перегородки. Толщина подобных полосок зависит от задумки автора, но редко превышает 1 мм. Полоски создают как замкнутые, так и открытые ячейки различных форм и размеров. Каждую ячейку заполняют эмалью до верхнего края перегородок и производят обжиг.»

Затем эмаль тщательно шлифуется, так как отсутствие неровностей и каких-либо углублений является отличительной особенностью перегородчатого вида. Технология именно перегородчатой эмали делится на 2 вида – холодная и горячая. Холодная эмаль не считается ювелирной ценностью, поэтому используется в основном на массовых производствах, что нельзя сказать о горячей. Горячая эмаль создается путем кропотливой работы мастера, который, полагаясь исключительно на опыт и интуицию, старается воссоздать тот шедевр, который в итоге будет представлен более широкой аудитории. Горячую перегородчатую эмаль также можно разделить на 2 основных направления: гравировочную и художественную. В гравировочной технологии берется основание в виде золота или серебра, а затем поверх методом гравировки наносится сам рисунок, сверху заливается тонкий расплав эмали (желательно нанести слой почти прозрачно), после чего изделие помещают в печь и затем полируют.

Наиболее же сложной техникой считается художественная эмаль, где основу покрывают слоем эмали, на котором выставляются тончайшие перегородки из того же металла (золото или серебро), затем промежутки между перегородками заполняются эмалевыми порошками соответствующих цветов, после чего изделие отправляется на обжиг. Далее следует этап очищения окалины, все просевшие участки заполняют снова и повторяют все до тех пор, пока эмаль не ляжет ровень. Затем идет шлифовка и полировка изделия.

Относительно общей значимости минанкари, стоит рассмотреть мнение о данном ремесле народа: для него грузинская эмаль представляет собой важную часть культуры и воспринимается как нечто большее, нежели просто какие-то красивые вещи. Например, одно из самых известных творений грузинских мастеров – икона Хахульской Божьей Матери, которая считается абсолютно бесценной, сочетающей в себе сразу несколько техник: уже знакомую нам перегородчатую эмаль, чеканку по золоту и ювелирное дело. С течением

времени из-за изменения внешнего вида и качества изделия тбилисские мастера внесли ряд корректировок во время ее реставрации с VII по XII вв., но тем не менее «этот шедевр до сих пор остается самым важным изделием из грузинской перегородчатой эмали в мире».

Важно упомянуть, что в эпоху раннего христианства, когда много икон и предметов, относящихся к церковной утвари, были уничтожены, Грузию не затронуло иконоборчество. Эмалевидные сокровища, наряду с бесценными иконами в Тбилиси, считаются настоящим достоянием. Множество образцов минанкари хранятся в Государственном музее искусств, а все то, что выставлено на продажу распродается за крайне высокую цену.

По технологии изготовления эмали создавались другие, не менее изысканные, вещи, например, медальоны, которые располагаются сейчас в Эрмитаже. Минанкари поистине завоевала лидирующие позиции среди художественного мастерства, их самобытность до сих пор поражает и никого не оставляет равнодушным.

Но что же было изначально? Шагнули ли технологии вперед, ведь за много столетий невозможно сохранить подлинную технику? Безусловно, некие различия имеются. Сейчас действующих мастерских в Грузии бесчисленное множество и работа везде идет крайне активно, ведь не секрет, что на создание одних украшений могут уйти долгие месяцы, а с некоторыми можно справиться за несколько дней.

История эмали, как было сказано выше, уходит далеко в прошлое, и первые изделия были обнаружены ориентировочно во II в. н.э., но известно, что при Музее изобразительных искусств им. Шалвы Амиранашвили вот уже более 40 лет трудится научный сотрудник Эрмиле Маградзе с целью непосредственного возрождения старых технологий. Звучит крайне удивительно, но вот к чему же он пришел за эти годы: «То, чем занимаюсь я, и на изучение чего потратил всю жизнь, кардинально отличается от современной технологии», – утверждает исследователь. Так, он выяснил, что на данный момент в перегородчатой эмали используется преимущественно серебро, при том, что наши предшественники работали в большинстве своем на золоте, причем самой высокой пробы. Разница ощущается различной реакцией с эмалью из-за различного коэффициента плавления металла. Использование серебра крайне сложно, так как малейший нюанс может привести к сколам и трещинам, поэтому современники используют специальную технику контр-эмали. С золотом же дела обстоят немного проще, так как этот металл больше с нею совместим. Еще одно важное различие в том, что в старину перегородки припаивали к основанию, сейчас же перегородки крепят посредством заливки в ячейки, а потом помещают в печь. Также играет роль толщина эмали, раньше она составляла 1–3 мм, сегодня же – около 0,5 мм.

Если рассматривать основу, то мастера в средневековье предпочитали только натуральные камни, которые после тепловой обработки, к сожалению, немного изменяли вид, так как достаточно часто на них появлялись пузыри и небольшие трещины, однако это не считалось некачественной или дефектной работой, а являлось чем-то некритичным. Также изменения коснулись и обра-

ботки форм изделий, однако Маградзе убежден, что возвращение к традиционным технологиям происходит, но на это еще нужно время: «Это своеобразное переосмысление ценностей. Мы надеваем побрякушки, удовлетворяем свое стремление к красоте, а потом проходит время, и мы понимаем, что все это мишура, а подлинная ценность – в другом».

Эмаль очень органично развивается, перенимая новые веяния искусства и, конечно же, персонализирует художественное начало каждого мастера, но несмотря на всю уникальность истории, и на, как мы уже видим, изменения в технике создания, эмальеристы все также стремятся сохранить тот первозданный образ изделий, который развивается уже много тысяч лет. Искусство эмали таит в себе бесценный опыт приемов декорирования металлов и пользуется большим спросом как тогда, так и сейчас. Говоря непосредственно о минанкари, то год за годом тысячи туристов спешат на ярмарки, чтобы приобрести себе частичку истории, а мастера стремятся овладеть этим искусством в совершенстве. Работать же мастером-эмальером считается очень перспективно, потому что издавна это был и есть колоссально-кропотливый труд, стоящий больших денег. Известно немало мастеров, таких как: Давид Чкеидзе, Гиорги Гудушаури, Паата Пааташвили, Нино Буркадзе, которые прославились не только у себя на родине, но также и за ее пределами, чьи работы без сомнения стоят людского внимания.

Для лучшего представления необходимо сказать пару слов о внешних особенностях изделий. Колоритной Грузии свойственны красочные орнаменты, поэтому довольно часто мы можем увидеть яркие оттенки, преимущественно винного, красного, зеленого и синего цветов. Сюжетные линии также обусловлены традиционными привычными домиками и улицами уютного Тбилиси. Безусловно, еще природа, а именно горы, люди и религиозные изображения. Все это невероятно точно передает атмосферу столь теплой страны.

Завораживающий вид изделий хранит в себе тайну техник, практически не изменившихся за 12 веков даже в мелочах и поэтому считается, что уровень благодарности покупателя невозможно измерить в денежном эквиваленте, что опять же, немного объясняется крайне высокой ценой. В современных же реалиях абсолютно очевидно, что украшения, несмотря на все это, пользуются очень большим спросом. Вот так ненавязчиво и прослеживается истинная связь времен. Но хочется, сделав небольшое отступление, в очередной раз напомнить, что, хотя в течение многих веков Грузия была подвержена разрушениям, были потеряны ранние памятники христианского искусства, а на самой территории страны неоднократно проходили войны, земля, потерявшая тысячи шедевров перегородчатой эмали, сумела сохранить удивительные коллекции работ, которые располагаются на территории Западной Грузии, а также в золотом фонде Государственного Музея.

Невероятная точность, в сочетании с необычными цветовыми решениями действительно поражает, а новообразовавшаяся тенденция, что некогда заброшенные традиции с годами приобретают особую важность, активно набирает обороты, и хочется верить, что совсем скоро люди определят достойное место минанкари в процессе развития не только грузинской культуры, но и культур мира.

Литература

1. *Современное эмальерное искусство: эмальеры России: альбом / сост.:* Н. Новосёлова. СПб.: Мир металла, 2009. – 138 с.
2. *Мэттьюс, Г. Л.* Эмали. Эмалирование. Эмальеры / Г. Л. Мэттьюс. Омск: Дедал-Пресс, 2006. – 212 с.
3. *Средневековые перегородчатые эмали* из собрания Государственного музея искусств Грузии: альбом-каталог / авт.-сост. Л. З. Хускивадзе. Тбилиси: Хеловнеба (Искусство), 1984.
4. *Эмаль* // Брокгауз, Ф. Энциклопедический словарь: в 86 т. / под ред. проф. И. Е. Андреевского. СПб.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890–1907. – Т. 80. – С. 695–697.

УДК 738.4(520)"16/19"

А. И. Баутина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Становление и развитие эмали в Японии (от XVII до XX вв.)

В данной статье рассматривается становление японской эмали в период с XVII в. до XX столетия. Целью работы является анализ характерных для японского искусства черт в эмальерном искусстве, а также исторического развития этого вида декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: монументальное искусство, эмаль, Япония, японская эмаль

Anastasya I. Bautina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

Formation and development of enamel in Japan (from the 17th to the 20th centuries)

This article examines the issue of the formation of Japanese enamel in the period from the 17th century to the 20th century. The purpose of the article is to examine the features characteristic of Japanese art in enamel art, as well as to study the historical development of this type of decorative and applied art.

Keywords: Monumental art, enamel, Japan, japanese enamel

Изучение развития азиатского искусства актуально для современного искусствоведения. Еще в 1918 г. в опубликованном немецким философом

Освальдом Шпенглером труде «Закат Европы» прослеживается мысль о полном непонимании среднего жителя европейского государства культуры Востока. За прошедшее столетие мало что изменилось: между двумя континентами так и не нашлось понимания. Именно декоративно-прикладное искусство может сейчас стать средством познания ментальных особенностей, истории и культуры Азии для современных европейцев. Выбранная тема – становление и развитие эмали в Японии (от XVII до XX вв.) – ранее не затрагивалась русскоязычными специалистами на широком уровне. Одна из самых интересных страниц азиатского искусства долгое время оставалась вне поля зрения отечественных специалистов в области культуры. Особенно проблематика развития японской эмали интересна в контексте малоизученной русскими историками истории страны Восходящего солнца. Национальные обычаи, ментальные черты и отражение развития родины – все это обнаруживается в декоративно-прикладном искусстве Японии XVII–XX вв.

Японская техника эмали уходит корнями в начало периода Эдо – исторического отрезка азиатской державы (1603–1863), когда страной Восходящего солнца управлял клан Токугава. Этот период интересен тем, что Япония фактически перешла от средневекового феодально-раздробленного управления страной к единой мощной державе, имеющей централизованную власть, ликвидировавшую междоусобные войны и конфликты [1].

Историки и востоковеды считают, что с приходом к власти клана Токугава Япония стала более монолитной страной. Стабильность государства, ликвидация постоянных войн, терзавших местное население, экономический рост и старт урбанизации, безусловно, более масштабный, чем когда-либо в другой исторический период страны Восходящего солнца, – это основной список причин, обусловивших рост культуры Японии. Все указанные выше факторы стали основой свободомыслия и творческих экспериментов японских мастеров начала XVII столетия [2].

Именно в это время формировался японский дух, единство нации и сама национальная идея Японии. Примечательно, что страна находилась в полной изоляции: японцы не вели ни торговлю, ни войны с другими державами. Одни исследователи считают, что это негативно повлияло на культуру Японии, потому что искусство азиатской страны отличалось архаикой и «не шло в ногу со временем», так как о главных тенденциях прогрессивной европейской культуры жители Японии ничего не знали. Другие же искусствоведы полагают, что именно подобный «железный занавес», накрывший Японию в XVII в. и не снимавшийся несколько веков, сформировал особый менталитет японцев, их видение мира и самое главное – национальные культуру и традиции, отличающие Японию от всех остальных государств Азии.

На период Эдо пришелся бурный рост литературного творчества. Данный исторический отрезок считается «Золотым веком» японской литературы. Подавляющая часть филологов и искусствоведов выделяет поэзию как ведущий вид литературного творчества того периода. Единство с природой, поиск внутренней гармонии, особое отношение к исключительно индивидуальному миру лирического героя – все это можно обнаружить на страницах японских лириков периода

правления клана Токугава. Интересно, что похожие мотивы и принципы крепко впитало в себя и декоративно-прикладное искусство XVII–XX столетий.

«Глупый человек имеет много вещей, чтобы беспокоиться о них. Те, кто делают искусство источником обогащения, ...не способны сохранить свое искусство живым...», – говорил один из известных поэтов периода Эдо Мацуо Басе. Принципы аскетизма и самоотречения во имя создания прекрасного вошли в умы японских мастеров прошлых столетий. Руководствуясь мудростью великого лирика, мастера самых разных направлений породили самобытное, ни на что не похожее искусство Японии.

Одним из ярчайших направлений японского искусства в годы Эдо являлась эмаль. Она появилась буквально на заре правления клана Токугава. Тогда эмаль широко использовалась с одной целью – украшать японские мечи. Один из наиболее авторитетных фехтовальщиков в истории Японии Миямото Мусаси в своей работе «Книга пяти колец» неоднократно подчеркивал важность индивидуального подбора оружия под самурая-фехтовальщика. Эмаль во многом помогала выделить оружие, принадлежавшее конкретному воину, среди остальных мечей [3] (ил. 1). Яркость изображений, практичность в быту и долгих походах, а также выделение индивидуального характера носителя оружия – вот основные черты японской эмали, использовавшейся для декорирования оружия фехтовальщиков.

Японские мастера тех времен мастерски овладели искусством клуазоне (от франц. *cloison* – перегородка, перемычка, т.е. «разделенный перегородками»; или от яп. *sunno*, т.е. «семь сокровищ») (ил. 2). Под данным словом следует понимать следующее: предметы создаются из эмалированного металла, который украшается узорами, выполненными невероятно сложно с точки зрения техники, требующей огромного уровня концентрации. Также японским мастерам было необходимо уделять внимание деталям при работе над декорированием какого-либо объекта.



Ил. 1. Катана. Япония, период Эдо



Ил. 2. Голубая ваза, Япония, XIX в., Перегородчатая эмаль и гравировка клуазоне

Клуазоне берет свое начало еще во времена золотой маски Тутанхамона, которая была выполнена в этой технике. Развития данный метод декорирования предметов роскоши достиг в начале нашей эры в Китае, где особый, исконно китайский дух внес в клуазоне истинно национальные черты. Позже, VI–VII вв.

через Китай и Корею клуазоне оказалось в Японии, однако междоусобицы не давали развиваться искусству. Именно стабильность периода Эдо дала шанс прогрессировать японским мастерам клуазоне. Самое древнее сохранившееся японское произведение в этой технике – зеркало, украшенное с обратной стороны эмалью и хранящееся в сокровищнице Сесоин храма Тодайдзи (город Нара).

Работа японских мастеров клуазоне является сложным процессом. Сначала идет стадия обжига. При работе в технике перегородочной эмали мастер напаивает проволоку или полоски на металлическую поверхность, чтобы наполнить образовавшиеся ячейки массой из стекла – эмалью. Металлические перемычки создают сам узор, необходимый для создания уникального изображения. Как правило, металлическое основание было золотым, иногда серебряным, и реже – медным. Сначала на него наплавлялась глазурь, затем наносили другие краски, после чего все покрывалось бесцветной прозрачной эмалью с глазурью, использовавшейся как защитное средство. После обжига начинается шлифовка поверхности, которая должна привести к образованию ровной плоскости.

Интересна этимология слов, относящихся к японскому декоративно-прикладному искусству. К примеру, упомянутое выше японское слово *сиппо* – изначально буддийский термин, взятый из Лotosовой сутры и означающий семь сокровищ (золото, серебро, лазурит, раковина тридакна, агат, коралл и горный хрусталь или иногда жемчуг и биотит). Изделия клуазоне настолько роскошны, что не уступают своим великолепием и красотой семи буддийским сокровищам.

С буддизмом японское искусство связывает многое, потому что именно буддисты, пришедшие на территорию Японии из других азиатских государств (в первую очередь, из Китая и Индии), познакомили мастеров страны восходящего солнца с разными видами искусства, позже адаптированными под обычаи, традиции и менталитет японцев.

Изначально именно китайские мастера активно практиковали развитие техники клуазоне. Они в начале нашей эры использовали эту технику для декорирования стен религиозных заведений и украшения быта. Именно на лучших китайских мастеров ориентировались японцы, начиная работать с эмалью. Со временем декорирование эмалью перешло от украшения оружия самураев к бытовым вещам. Например, клуазоне мы можем обнаружить на японских вазах XVII–XX столетий.

Переход украшения от мечей к бытовым вещам домашнего интерьера японцев обусловлен историческими процессами, происходившими в Японии ближе ко 2-й половине XIX в. Клан Токугава постепенно приходил к упадку, а в 1868 г. пришло время правления Мэйдзи – господство императора Муцухито, правившего с 1868 по 1912 гг.

Именно в этот период самураи ушли в прошлое, их привилегии ликвидировали, а армию реформировали, модернизируя оружие и технику силовых структур японского государства. Однако для искусства данный исторический период стал «Эверестом» декоративно-прикладного искусства.

Дело в том, что веками закрытая от других стран Япония открыла границы и торговые пути с иными государствами. Начал происходить грандиозный культурный обмен, не повредивший самобытности Японии. Консервативные нравы удивительным образом смешались с модными европейскими

направлениями искусств, сохранив японскую национальную культуру и дав уже устаревшим техникам новые пути развития.

В 70-х гг. XIX в. японская перегородчатая эмаль еще выполнялась в китайском стиле, но уже в 80-х гг. японские мастера развили оригинальный национальный стиль, эстетика которого резко отличалась от китайской. Выдающаяся роль в технологическом развитии японской перегородчатой эмали сыграл немецкий химик Готфрид Вагнер (1831–1892).

Эпоха высшего расцвета искусства японской перегородчатой эмали длилась всего около 40 лет (1880–1920), но в это время были созданы непревзойденные шедевры. Его выдающимися представителями были Намикава Ясуюки (1845–1927), Хаяши Коденджи (1831–1915), Намикава Сосукэ (1847–1910), Каваде Шибатаро (1856–1921) и Гонда Хиросукэ (1865–1937).

Высочайший уровень клуазоне эпохи Мэйдзи (1868–1912) остается недостижимым вплоть до нашего времени. Сейчас крупнейшие японские антикварные дилеры скупают в странах Европы лучшие образцы японской перегородчатой эмали, экспортированной в свое время на Запад, для последующей их перепродажи в стране Восходящего солнца [4].

Мэйдзистское искусство пользуется огромным спросом и в европейских странах: экспонаты, украшенные эмалью мастеров из Японии, активно покупаются на аукционах во всем мире за немалые деньги.

Клуазоне японских мастеров можно встретить в музеях многих стран. Но лучшие творения Хаяши Коденджи, Намикава Сосукэ, Каваде Шибатаро и прочих мастеров, работавших с декоративно-прикладным искусством, хранятся на родине создателей великолепных объектов эмали.

После окончания эпохи Мэйдзи школы мастерства в области создания эмали постепенно сошли на нет. Отсутствие экспериментов в данном направлении и консервативное сознание мастеров новой школы сыграло против японского декоративно-прикладного искусства.

Затем последовал провал японцев во Второй мировой войне, закончившейся для страны плачевно. Азиатское государство оказалось под жестким влиянием США, что ударило по возвращению к культурным традициям, в том числе это касается декоративно-прикладного искусства.

Среди визуально-изобразительных искусств 2-й половины XX – начала XXI в. сильнее всего выделяется стремление японских режиссеров снимать фильмы или же экранизировать мангу [5]. Однако вероятность возвращения к традициям мастеров периодов Эдо и Мэйдзи велика, так как японцы остаются консервативной нацией, а основная религия Японии – синтоизм – предполагает наличие культа предков, а значит, и их наставлений, заветов и культуры.

История развития и становления японской эмали примечательна тем, что мы можем изучить широкий пласт искусства Азии. Самобытность, высокий уровень эстетики, отражение национальных традиций и поиск истинной красоты в деталях – вот основные черты японской эмали, еще не изученной глубоко отечественными искусствоведами. Уникальная история становления японской эмали может быть в дальнейшем изучена в научных работах, посвященных азиатскому искусству и мировому искусству вообще.

Литература

1. *Геннис, И. В.* Восток: культура Китая и Японии / И. В. Геннис. М.: ОГИЗ: АСТ, 2020. – 319 с.
2. *Мейсон, Р. Г. П.* Краткая история Японии / Р. Г. П. Мейсон, Дж. Г. Кайгер; пер. с англ. В. Степановой. М.: КоЛибри, 2020. – 518 с.
3. *Мусаси, М.* Искусство самурая: книга Пяти колец / М. Мусаси; пер. с яп. А. Г. Фесюна; пер. с англ. А. Б. Никитина. СПб.: Азбука-классика, 2020.
4. *Клуазоне* (перегородчатая эмаль) / Галерея «KASUGAI»: [сайт]. URL: <https://kasugai.ru/wiki/technique/kluazone-peregorodchataya-emal/> (дата: 20.12.2020).
5. *Сталкер, Н.* Япония. История и культура: от самураев до манги / Н. Сталкер. М.: Альпина нон-фикшн, 2020. – 582 с.

УДК 738.4(=353.1)

Д. Е. Волкова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Грузинское эмальерное искусство: «минанкари» вчера и сегодня

Рассматриваются технологии создания грузинской перегородчатой эмали, имеющие вековую историю, и современные технологии. Сравниваются традиционные и новейшие технологии изготовления минанкари. Представлены история становления данного искусства, его отличительные особенности и величайшие шедевры.

Ключевые слова: грузинское эмальерное искусство, «минанкари», старинные технологии, современность, ювелирные изделия, эмаль, металлы

Dariya E. Volkova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

Georgian enamel art: "minakari" yesterday and today

This scientific article discusses the most ancient technologies of creating Georgian cloisonne enamel, which have a century-old history, and modern technologies. The purpose of the study is to compare traditional and new technologies of making "minakari". This article presents the history of the formation of this art, its distinctive features and the greatest masterpieces.

Keywords: Georgian enamel art, "minankari", ancient technologies, modernity, jewelry, enamel, metals

Эмаль как вид художественного творчества зародилось в X вв. до н.э. на территории Древнего Египта, а 1 200 лет тому назад эмаль появилась и Византийском государстве. Примерно в XII в. эта технология перебралась в Грузию и быстро захватила энтузиазм местных деятелей искусства. XII век можно назвать эпохой бума эмалевой технологии на Ближнем востоке. Подъем эмальерного искусства в Грузии пришелся на средние века, уже на тот момент мастера сформировали свой самобытный манер и колорит, узнаваемый нами и сегодня.

Отличительными особенностями грузинской эмали, называемой также минанкари, являются сложная и трудоемкая техника, которая не поддается механизации, а метод создания украшений неизменен на протяжении вот уже 12 столетий. Мастер должен быть пронзительно внимателен, усидчив, терпелив и иметь много практики. Грузинская эмаль всегда отличалась своими традиционными, живописными орнаментами. Отличительной чертой грузинской эмали является использование таких цветов, как болотный и винный, оттенки зеленоватых и алых цветов. Часто можно встретить оттенки ультрамарина и умбры жженой и красной. Эмальерные краски безгранично трудоемки в применении, каждому цвету нужна своя определенная температура.

Как сказано выше, создание ювелирных изделий производится согласно методу, который не менялся много столетий. Также остается неизменным и рецепт клея, который скрепляет перегородки с металлической основой: он изготавливается по древнему рецепту из кожуры айвы [1, с. 102].

Что касается основ, на которые крепятся перегородки, то они, по закону техники перегородчатой эмали, должны быть сделаны из ювелирного металла – золота, серебра или меди. Но в наши дни существует большое количество сплавов, которые по своим свойствам подходят для этой работы. Для комфортной работы с эмалью красочную палитру делят по номерам, потому что со столкновением с высокими температурами цвета пигментов изменяются, а для создания необходимого узора, как раз удобней использовать подписанные цвета.

Ювелир наносит прозрачную эмаль на подготовленную металлическую основу, запекает ее в печи из толстых стен на протяжении пары минут. Затем гнет из тонких металлических полосок нужный орнамент и прикрепляет к металлу, а в получившиеся ячейки распределяет цвета и снова отправляет изделие в печь. Этот процесс повторяется до тех пор, пока слои краски не заполнят форму до краев.

После чего художник полирует поверхность изделия до зеркального блеска. Если работа осуществлена добротнo, то она получается гладкой, сверкающей, а края не «выглядывают», становятся приятными на ощупь.

Техника минанкари применяется при создании самых различных изделий и произведений искусства.

Икона Хахульской Божьей Матери – необыкновенное произведение перегородчатой эмали. Ее также называют «Хахульская икона» или «Хахульский складень». Когда-то этот величайший триптих хранился в Хахули (древнейшем православном грузинском монастыре), но при Давиде-Строителе, к сожалению, Хахульская икона была увезена в монастырь Гелати.

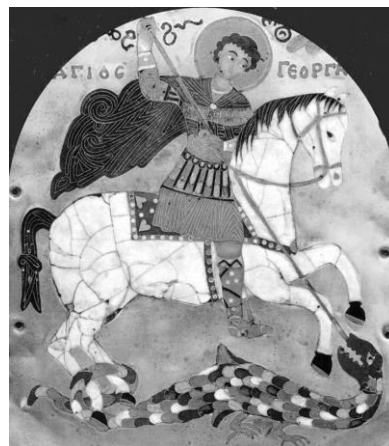
Триптих является иконой с изображением Девы Марии и создан в синтезе ювелирных техник: чеканки по золоту, филигранного дела и перегородчатой эмали. В ней использовано 115 пластин эмалей небольшого размера (ил. 1). С VIII по XII вв. художники эмальерного дела украшали икону сверкающими ценнейшими камнями. Эта икона названа самой большой в мире перегородчатой эмалью: ее размер – 116 см в высоту и 95 см в ширину, а сам складень в высоту составляет 1,5 м и в ширину 2 м. В дни, когда правила царица Тамара для иконы сделали золотые вставки с драгоценными камнями. Из образа Божьей Матери сохранились лишь лицо и руки.

Однажды эта икона попала в Россию и хранилась около 100 лет в Эрмитаже. В 1923 г. икону все-таки вернули в Грузию. Сегодня она хранится в Музее Искусств, в Тбилиси, стала частью Золотого Фонда Культурного наследия Грузии. Мастера очень много своих душевных сил потратили на эту работу, но оно того стоило. И сегодня, спустя 9 веков, мы можем лицезреть безупречную по своей чистоте и красоте величайшую икону Хахульской Божьей матери, выполненной в эмальерной технике.

Другой из множества чудесных шедевров искусства, сделанных в эмальерной технике – это «Чудо св. Георгия о змие», выполненное в XV в. (ил. 2). В этой работе мы можем увидеть красоту благородного теплого золота и переливы эмали большого количества оттенков, от бирюзовых до винных и молочных цветов. Мы видим, как мастер четко прорабатывал, каждую деталь и отчеканивал каждую границу формы. Создатель шедевра воплотил в этой работе все лучшие качества минанкари, которые художники наших времен могут увидеть своими глазами и исполнить в своей работе. Эта икона находится в Музее изобразительных искусств Тбилиси.



Ил. 1. Икона Хахульской Божьей Матери
VIII–XII вв.



Ил. 2. Чудо св. Георгия о змие
XV в.

В Грузии эмалью украшали не только иконы, но и предметы быта и аксессуары. К счастью, с далеких времен до нас дошли декоративные изделия, ножны, медальоны, выполненные в технике минанкари. Все это богатство представлено в Музее Искусств Грузии. Там же можно лицезреть инструменты, которыми пользовались для эмалирования: небольшую печь с перфорированным куполом и перья, служившие кисточками.

В XV в. в Грузии началась эпоха кровавых войн и междоусобиц, в следствии чего техника минанкари была практически утрачена. Интерес к ней проснулся только в 60-х гг. XX в. Примеры изделий из серебра, золота и меди, покрытые эмалью, были разбросаны по церквям и монастырям Грузии. Очень жаль, что не все работы дошли до наших дней, потому что большинство храмов, как мы знаем, часто грабили и беспощадно жгли. Однако есть уцелевшие ювелирные изделия и иконы, и теперь они хранятся в музеях по всему миру, например, в Эрмитаже, частных коллекциях и даже Метрополитен-музее. Большинство памятников искусства перегородчатой эмали датировано XII столетием и древнее. Настолько почтенный возраст изделий совсем не отразился на их красоте и чудесности. Среди эмальерных экспонатов присутствуют и более поздние работы – периода XV–XVII столетий [2, с. 235].

Каково положение перегородчатой эмали в сегодняшние дни и чем древние технологии отличаются от современных? В Грузии возрождение старых технологий минанкари обязано отчасти сотруднику музея изобразительных искусств им. Шалвы Амиранашвили Э. Маградзе. Более 40 лет жизни Эрмиле посвятил изучению техник перегородчатой эмали. Он говорит, что современные технологии – это «не плохо и не хорошо, просто сейчас совсем по-другому создают перегородчатые эмали». Для изготовления изделий из минанкари сегодня часто используется серебро. Древние мастера предпочитали работать на золотой поверхности, еще и самой высокой пробы. Дело в том, что у серебра и золота разные коэффициенты плавления. У серебра он гораздо выше, чем у золота. Оба металла по-разному входят в реакцию с эмалью. Можно сказать, что серебро менее совместимо с эмалью, чем золото. При присоединении золота с эмалью меньше вероятность образования трещин и эмаль менее вероятно отлетит от основы. Однако же с серебром все по-другому. Если не обезопасить свою работу, то изделие просто испортится. Во избежание этих проблем современные художники используют технику, называемую в народе контр-эмалью (с тыльной стороны наносятся остатки ненужной более эмали). Серебро посыпают эмалью и обжигают. Делается это для прочности основания. А далее наносят другой слой эмали. Маградзе рассказывает: «Есть у сегодняшней технологии и другая особенность. В старину мастера, создавая изделия, обязательно припаивали перегородки к основанию. В современных мастерских перегородки не спаивают с основанием, их крепят слоем той же эмали. После заливки в ячейки, образованные перегородками, их ставят в печь. И расплавленная эмаль удерживает перегородки».

Различия между старинной техникой и современной также в толщине самой эмали. В древних изделиях она составляла 3 мм или 1 мм. Образцы теперешней эмали толщиной 0,5 мм. Нужно сказать, что художественное стекло, которое завозится из Европы, рассчитано именно на тонкую основу. Сам же Эрмиле работает исключительно с натуральными камнями, согласно древней технологии. Ключевой материал – это кварцит и горный хрусталь. К этому добавляются различные красящие вещества, металлы, их оксиды. Эрмиле использует цветовую палитру из 12 самоцветов, называемых «библейскими камнями». Важно отметить, что для эмали прошлых лет характерны живописные трещины. После тепловой обработки она нередко трескалась, и на поверхности появлялись пузырьки.

Но в старину это не считалось изъяном работы, и многие специалисты в области художественной эмали по сей день воспринимают такие трещины положительно, ведь они придают работе дополнительную красоту и трепещущую живописность.

До XV в. ювелиры обращали мало внимания на форму камня и не стремились сильно обработать его, оставляя природную красоту камня, нетронутого человеческой рукой. Но в XV в. художники стали обуздывать сложную и неповторимую форму минерала, приводя его к идеальной геометрической форме. Европейская эмаль теперь изготавливается очень тонкой, мастера стремятся довести работу до практически идеального состояния, дабы исключить хоть малейший дефект в изделии. Именно по этой причине эмали выглядят очень хрупкими, невесомыми, почти прозрачными.

Без прошлого не было бы и будущего, поэтому возвращение к истокам, к устоявшимся традиционным технологиям происходит всегда, но это требует времени. Мы понимаем, что это и переосмысление ценностей, и своеобразная философия бытия художника: чтобы понять себя нынешнего, порой нужно заглянуть в прошлое и найти там ответы. Радует, что новейшими технологиями не вытеснили древние технологии изготовления перегородчатой эмали. Посредством их единства создается нечто по-настоящему уникальное. Как, например, работы Теи Гургенидзе – замечательного художника, сохранившего древний опыт. Она работает в галерее «Орнамент» в Тбилиси. Эта галерея единственная в своем роде, занимающаяся восстановлением грузинского искусства минанкари. Гургенидзе не просто создает авторские работы, различные по стилю, но и соединяет в своих изделиях непростые вековые темы, интерпретируемые для современного понимания. Главное правило Теи – это вложить душу в свое создание, иначе работа не будет доведена до конца. В эмалях Теи чувствуется личное видение вековых ценностей и традиций [3].

В заключение отметим, что становление грузинской перегородчатой эмали было непростым. Однако сложности не помешали этому виду искусства стать значительной частью самобытного изобразительного искусства Грузии. Различия между древними и нынешними технологиями минанкари укрепили эту самобытность. Грузинские мастера эмальерного дела не забыли старинный опыт, а прочувствовали и прожили его, используя лучшие качества работ прошлых столетий. Без знания истоков у любого художника просто нет будущего.

Литература

1. Хускивадзе, Л. З. Грузинские эмали / Л. З. Хускивадзе. Тбилиси: Мецниереба, 1981. – 260 с.
2. Бреполь, Э. Художественное эмалирование / пер. с нем. И. В. Кузнецовой. Л.: Машиностроение, 1986. – 183 с.
3. Ивлиева, Н. Галерея искусства эмали «Орнамент» в Тбилиси / Н. Ивлиева // LOSTINJEWELS: [сайт]. URL: <https://lostinjewels.com/ru/galerei/galereya-ornament-v-tbilisi-gruziya/> (дата обращения: 27.12.2020).

УДК 738.4:7.034(44)

А. А. Молчанова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Античные образы в лиможской эмали эпохи французского Возрождения

Рассматривается изображение античных образов и сюжетов в лиможских эмалях эпохи Возрождения. История лиможского эмальерного искусства начинается с XII в. и включает 2 периода. Цель работы – подробный анализ влияния античных образов на творчество лиможских эмальеров XV–XVI вв. Особое внимание уделяется истории становления лиможской технике раскрашенной эмали.

Ключевые слова: эмаль, Античность, лиможская эмаль, раскрашенная эмаль, художественная эмаль

Anastasiya A. Molchanova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Images of Antiquity in Limoges Enamels in the French Renaissance

This article examines the depiction of ancient images and subjects in Limoges enamels of the Renaissance. The history of Limoges enamel art spans a long period of time, starting from the 12th century, and includes two periods. The aim of the research is to study in detail the influence of antique images on the work of Limoges enamel painters of the 15–16 centuries. Particular attention is paid to the history of the formation of the Limoges technique of painted enamel.

Keywords: enamel, Antiquity, Limoges enamel, painted enamel, artistic enamel

Термин «эмаль» относится к нанесению цветной глазури на металлическую, керамическую или стеклянную основу. Методы работы с лиможской художественной эмалью могут изменяться в зависимости от желаемого мастером-эмальером результата. Однако существуют общие для данной техники принципы, такие как соответствие каждому оттенку цвета отдельного слоя эмали и отдельного обжига или выполнение контура рисунка тонким предметом, например, иглой, которой мастер аккуратно соскабливает верхний слой до проявления темной основы.

Город Лимож во Франции – один из самых известных эмальерных центров. Хотя эмали, созданные лиможскими художниками, являлись желанными объектами для коллекций ценителей и широко выставлялись в XIX в., сегодня они мало известны за пределами академических кругов. Тем не менее они неоднократно рассматривались многими исследователями эмальерного искусства. Блестящий цвет лиможских эмалей издавна вызывает восхищение. Еще в 1600-х гг. их характерная палитра считалась результатом химического состава р. Вены, протекающей через город. Эстетический и исторический интерес к

лиможским эмалям вырос в XVIII–XIX вв. Антиквары ценили их повествовательные качества. Эмали Лиможа ревностно охранялись местными сообществами, которые владели ими с момента их создания [3].

В средние века Западная Европа демонстрировала непрерывное развитие эмальерного дела, и французский город Лимож стал центром производства эмали на медных сплавах в XII в. Лиможская эмаль получила общеевропейское признание с развитием техники выемчатой эмали, которую до этого использовали кельты, с XII по XIV в. Начиная с конца XV в., французские эмальеры стали развивать новую технику – раскрашенную, или художественную, эмаль – и освоили роспись сложных многоцветных сцен и фигур, экспериментируя с различными составами и циклами обжига. К концу XV и началу XVI в. были открыты материалы и разработаны методы, позволяющие художникам более свободно наносить эмаль на медную поверхность без явных границ между цветными областями, что делало технику похожей на масляную живопись на холсте. Тем не менее, в отличие от масляной живописи, эмаль на металле сохраняет свой оттенок с течением времени, не выцветая [1; 2].

Новая школа эмали Лиможа сформировалась примерно к 1530 г. Она отличалась от старой школы светским характером сюжетов и типами производимых изделий, таких как, например, декоративная посуда для открытых буфетов или декоративные панели для фасадов. Производство раскрашенной эмали в Лиможе процветало в период с середины XV до середины XVII вв. В начале XVI в. вдохновленные фламандской живописью, лиможские эмальеры попали под влияние итальянской живописи. Это определило путь развития от готических тенденций к ренессансным. Однако лиможские эмали сохраняли свою общую черту – яркое сияние цвета, усиленное за счет введения кабошенов (выпуклых капель эмали на золотой или серебряной фольге) и золота.

Преобладала живопись в технике гризайль, заимствованной из итальянской и французской гравюры. Графический и монохромный характер этой техники обычно имел теплый землистый оттенок.

Самыми известными мастерами новой школы лиможской эмали были Жан II Пенико, К. Нуайер, П. Реймонд и Л. Лимузен. Лимузен был особенно известен своей обширной серией портретов, основанных на рисунках Ж. Клуэ и его последователей [5].

Развитие техники раскрашенной эмали проходило параллельно с растущим интересом к Античности, наблюдавшимся в то время во Франции, и развитием печати. И если в средние века в эмалях Лиможа доминировали религиозные темы, то с XV в. художников больше интересовали изображения на греческую или римскую тематику.

Серия самых ранних из известных лиможских эмалей, основанных на античных, а не на религиозных сюжетах, изображает сцены из «Энеиды» древнеримского поэта Вергилия. Она включает в себя 82 изделия, что давало возможность изобразить множество эпизодов из эпоса.

Выбор этих сюжетов для изображения неудивителен – древние тексты как в оригинале, так и в переводе, имели в то время широкое распространение среди образованного населения Франции. Все еще были в ходу так называемые

«тройские романы», пересказывающие античные сюжеты, но уже намного больше поощрялись более точные, первоначальные версии древнего эпоса. Гомеровские темы пользовались большим успехом при дворе, изображаемые на различных художественных предметах. Так, например, во дворце Фонтенбло сцены из «Илиады» украшали королевские покои [4].

Мастер эмалированной «Энеиды» основывал всю серию на гравюрах из «Энеиды» книжной, изданной Иоганном Грюнингером в Страсбурге в 1502 г. Но работы эмалиера отличаются от своих напечатанных образцов, так как мастер эмали превращал черные и белые оттенки в цвет, нередко менял формат или сокращал количество фигур, чтобы подчеркнуть основное действие [4].

Зависимость мастеров-эмальеров от печатных источников совершенно естественна, ведь они не владели ни латинским, ни греческим языками, что не позволяло прочесть книжное описание изображаемой сцены.

Эмалиер Колин Нуайер передал в технике эмали серию гравюр «Девять достойных людей», приписываемую Якобу Корнелиусу ван Остзанену, преобразовав их в отдельные эмалированные изделия. В то время как об «Энеиде» стало известно лишь из отдельных исторических появлений каждой композиции, об этой серии эмалей, уже более типичной для лиможского эмалирного центра, сегодня известно из многих исторических источников. «Девять достойных» включают в себя три известных фигуры Античности, «праведных язычников», – Гектора, Александра Македонского и Юлия Цезаря, – персонажей Ветхого Завета, «честных иудеев» – Иисуса Навина, царя Давида и Иуду Маккавея, – и три великих личности Средневековья – «добрых христиан» Короля Артура, Карла Великого и Готфрида Бульонского. И данная серия вновь указывает на привлекательность для лиможских эмалиеров античной мифологии и литературы [4; 6].

Великие деятели как древности, так и Средневековья служили образцом для людей эпохи Возрождения. Так, например, Франциска I сравнивали с «достойными» из всех трех категорий: его мать, Луиза Савойская, называла его «вторым Цезарем»; Клод д'Эспенс назвал его «вторым Давидом», а художник Рафаэль Санти изобразил его в роли Карла Великого на фреске ватиканской Станцы дель Инчендио ди Борго [6].

Мифы и история изучались для того, чтобы принципы и мораль из них можно было применять в разрешении конфликтов и проблем. Так лидеры того времени стремились ассоциироваться с великими деятелями прошлого.

К концу XVI в. мифологические сюжеты заполнили поверхности декоративных предметов. Геракл совершает свои Двенадцать подвигов на одних овальных медальонах, в то время как главные боги вместе со своими главными атрибутами – Юпитер с орлом или Нептун с трезубцем – восседают уже на других, а купидоны летают вокруг подсвечников. И вновь эмалиеры опираются на напечатанные гравюры: «Двенадцать подвигов Геракла» Генриха Альдегревера или гравюры по рисункам Рафаэля Санти.

Во всех перечисленных выше примерах Античность использовалась для эпизодических иллюстраций, в качестве символических изделий или же декоративных мотивов. Это отражает растущий во Франции эпохи Возрождения интерес к знакомству с античными источниками.

В середине XVII в. лиможские эмали перешли в руки ювелиров и миниатюристов. И хотя их работы, особенно орнаментальная и цветочная живопись, повлияли на развитие керамики, великий стиль Лиможа пришел в упадок, не выдержав конкуренции с фаянсом и фарфором [1; 2].

Таким образом, на основе данного обзора, становится очевидной и понятной связь между становлением новой техники эмали, интересом лиможских мастеров к литературе и мифологии Древней Греции и Древнего Рима, а также развитием печати и гравюры.

Литература

1. *Blunt, A. Art and Architecture in France, 1500–1700 / A. Blunt. – 5th ed., rev. by Richard Beresford. New Haven: Yale University Press, 1999. – 332 p.*

2. *Caroselli, S. The Painted Enamels of Limoges: a catalogue of the collection of Los Angeles County Museum / S. Caroselli. Los Angeles Los: Angeles County Museum of Art, 1993. – 216 p.*

3. *O'Neill, J. P. Enamels of Limoges: 1100–1350, Musée du Louvre, Metropolitan Museum of Art / J. P. O'Neill. New York: Metropolitan Museum of Art, 1996. – 478 p.*

4. *Wardropper, I. Images of Antiquity in Limoges Enamels in the French Renaissance. In Heilbrunn Timeline of Art History / I. Wardropper. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.*

5. *Доброклонская, О. Д. Лиможские расписные эмали XV и XVI веков. Собрание Государственного Эрмитажа / О. Д. Доброклонская. М.: Искусство, 1969. – 74 с.: ил.*

6. *Хейзинга, Й. Осень Средневековья / Й. Хейзинга; пер. Д. В. Сильвестрова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 768 с.*

УДК 738.4:7.033.2(=161.1)

Е. Д. Никольская

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Отражение византийского наследия в русском эмальерном искусстве

Статья посвящена развитию эмальерного дела на Руси и отражению в нем византийского наследия. При сравнении киевской перегородчатой эмали с образцами византийских мастеров рассматриваются технологические и художественные различия и сходства.

Ключевые слова: эмаль, изделия, эмальерное дело, Византия, перегородчатая эмаль

Evgeniya D. Nikolskaya

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Reflection of the Byzantine heritage in Russian enamel art

The article is devoted to the development of enamel craft in Russia and how the Byzantine heritage was reflected in it. Comparing Kiev cloisonné enamel with samples of Byzantine masters, this article examines the technological and artistic differences and similarities.

Keywords: enamel, products, enamel craft, Byzantium, cloisonné enamel

Не секрет, что Россия в духовном плане считает себя наследницей Византии. Ею унаследовано истинное богатство данной империи. Оно было в главном – в культуре, что стало отличием от Запада, который ограбил Константинополь в период 4 крестового похода и дал возможность купцам Италии получать значительную часть средств благодаря торговле на Босфоре.

Христианство, ставшее в 988 г. государственной религией Киевской Руси, привело к тому, что Византийская империя стала ведущим фактором, влияющим на развитие культуры. Масштабы такого воздействия можно охарактеризовать в отношении римских политических традиций, наследия греков в отношении литературы и христианской веры. Как писал Г. А. Островский, без таких факторов понять Византию было бы трудно.

Указанные компоненты просто взять и перенести на новую почву было бы трудно. У русского народа они приобретали несколько иное значение и должны были конкурировать с другими факторами, которые зависели от особенностей местности или входили в контакт с другими заимствованиями. Но это факт, что Византия повлияла на культуру России.

Рассмотрим на примере эмальерного дела, как повлияло Византийское искусство на искусство русское.

Естественно, что на первоначальном этапе освоения византийского искусства русские эмальеры, заимствуя чужой опыт, использовали многие принципы построения вещи непосредственно в данном «готовом» виде, и только после этого, осваивая и перерабатывая византийские образцы, изменяли их в соответствии с собственными вкусами и своими исконными художественными традициями, освоив за относительно короткий хронологический отрезок тот эволюционный путь, который занял в Византии несколько столетий. На данную тему и сегодня ведутся дискуссии, возникают различные мнения, появляются рассуждения, разносторонне освещающие вопрос самобытности описываемого вида искусства. Так, в литературных источниках рассматриваются чаще 2 критерия в отношении эмали. Первый касается заимствования у Византии традиций ее мастеров, того, как развивалось уже свое искусство на фоне знаний, которые были заимствованы у византийцев.

Как предполагается, наши мастера первый опыт получали у художников греков, которые, скорее всего, работали у киевского князя. Подтверждением этому служат находки византийских эмалей и большого количества изделий русских мастеров. Различные предметы из эмали были обнаружены при проведении раскопок, в процессе работ в грунте в районе древнего Киева. Отличным качеством отличались именно киевские перегородчатые эмали.

Использовали древнерусские эмали при изготовлении украшений. Пластина из эмали могла быть разной. Так, она делалась в виде круглых вставных щитков, квадратной, в виде характерной для колтов, киотиц с килевидной или округленной верхушкой.

Одно объединяет различные пластины – выпуклость, которая всегда присутствует на изделиях. В особенности, это касается колтов. Обеспечить такой результат удавалось в процессековки, когда мастер постепенно наращивал силу удара в направлении от центра к краям. После этого выполнялся второй этап по изготовлению так называемого «лота» – лотка для эмали. После этого использовались тончайшие листики золота, которые подравнивались, размещались на ребро – двойные перегородки, что обеспечивало появление так называемого «бордюра».

Другой вариант этого метода – присоединение лотка в нижней части в соответствии с вырезанным в листе золота контуром рисунка. Такой вариант описывается как базовый в отношении перегородчатых эмалей в Византии. Именно этой традиции впоследствии и следовали ювелиры России.

Следует обратить внимание на то, что русским мастерам, ремесленникам, удалось сравнительно быстро научиться работать по достаточно сложной методике перегородчатых эмалей. В то же время есть факты, которые подтверждают то, что наши эмальеры также успешно осваивали более сложные техники. Так, в киевском музее исторических драгоценностей размещен колт с петлями под обниси из жемчуга. С одной стороны древа жизни на нем с сиринями, а со второй стороны – небольшие птицы в ветвях. Эмаль на таком изделии практически не сохранилась, только по небольшим оставшимся участкам можно определить наличие эмали синего, красного цветов. Такая ситуация спровоцирована лотком с небольшим краем, который был не более 0,5 мм. Благодаря наличию участков с выпавшей эмалью можно рассмотреть то, что низкие перегородки не на ребре, а на дне. Они вместе с лотком оттиснуты на золотом листе. Как предполагается, его накладывали на специальную матрицу с нанесенным орнаментом, выкладываемым припаянной к ней проволокой. Таким образом получали лотки с перегородками и тиснением. Эта технология позволяла упростить процесс получения лотка с перегородками очень небольшой толщины. Минус в таком случае был связан только с очень малой емкостью, низкими перегородками. В результате применения такого способа получался колт, отличающийся от обычного варианта лотком. Ненадежным оказался слой эмали, который с течением времени крошился.

Пример еще одного варианта производства изделий с использованием эмальерного дела – фрагментированная пластина из серебра, на которой был нанесен грифон. Ее нашли в Старой Рязани. По своему устройству она исключительна, подобных изделий с перегородчатой эмалью нет. Выполнен лоток по достаточно сложной технологии. Точную последовательность действий определить сложно, так как визуальный осмотр создает впечатление того, что мастер не имеет большого опыта в подобном деле, создает изделие, имея только представление о том, каким оно должно быть. Если процесс изготовления можно было выполнить путем оттиска одной из пластин, то мастер берет две,

которые складывает вместе. В расположенной сверху он делает вырезы в соответствии с трафаретом, формируя контуры изображения. Дно лотка формируется путем складывания пластины. Для получения стен использовались плоски металла, которые припаивали вертикально к контурам рисунка. От края они отступали всего на 1 мм.

В эмалирном искусстве были и другие способы получения лотков: на звеньях цепи, имеющей форму квадрифолия, где лоток имеет загнутые вверх края перегородки, выполненной из золота. Уже в такой лоток помещались перегородки, с помощью которых формировался рисунок.

В большинстве перегородчатых изделий, которые были изготовлены из эмалей, присутствует золотой фон, на нем выполняется оттиск лотка. В тех местах, где он не сильно глубокий, выполнены надписи, следы птиц. Выдавливание таких элементов выполнялось специальным колесиком – инструментом с зубцами. Его использование определить не трудно, так как это влияло на качество крепления эмали, которая из мест выдавливания выпадала.

Русские мастера довольно быстро перешли от использования византийских смальт к местному их изготовлению, но не только технология переживала изменения и самостоятельное развитие. Менялись сюжеты и цветовая гамма, создавалась собственная палитра, а система византийских символов, образов и сюжетов переживала трансформацию и переработку.

Также данный процесс можно проследить в изделиях, изготовленных на заказ. При этом они были не в одном экземпляре, как диадемы, а в более массовых. Примером служат цепи, колты, для получения которых нужно было подобрать более простую технику. Здесь можно проследить отличие в работах киевских мастеров от византийских. Так, последние применяли шаблоны, которые использовались для выполнения оттисков либо прорези углублений под лоток. Византийские мастера применяли прорисовку в отношении каждого изделия, после чего было прочеканивание. Чтобы соединение с эмалью было лучшим, дно лотка царапалось насечками. Использовали в работе не золото, а сплавы (Электра), что также отличало наших мастеров от византийских, применяющих золото.

В русских изделиях немногочисленные напаяваемые перегородки, очерчивающие контур будущих цветочных ячеек, располагались не в столь ясной последовательности и порядке, как это было принято в византийских изделиях, и образовывали несколько хаотический «линейно-геометрический» узор. Особенно часто такая манера сказывалась в рисунке складок различных одеяний. Это привело к отличию и однообразию, иерархичности работ русских мастеров, которые работали по матрице. Меньшему количеству перегородок и ячеек соответствовала и ограниченность цветовой палитры. Основываясь на византийских работах, киевские мастера предпочитали более простые элементы декорирования. Также они использовали свою теорию в отношении ликов, меняя аскетичную строгость, характерную вытянутость лиц с длинными носами на округлые славянские лица с небольшими носами. Однако при этом часто допускались ошибки в иконографии, деталях одежд, в подписях.

Такая же ситуация была в орнаментике. Часто упрощение касалось не только узоров, но и сценок.

Для киевских мастеров украшение эмальерных изделий было, скорее, индивидуальным творчеством, которое связано с языческим представлениями. Обратит внимание следует на пример украшения собора Сан Марко в Венеции, который имеет медальоны, украшенные по технологии перегородчатой эмали. На них встречается множество типов узоров. При этом многие из них можно увидеть в работах древнерусских мастеров.

Яркий пример – медальоны с ростками-кринами, направленными в разные стороны. Также в эмалевых пластинах того же здания используются зигзагообразные, городчатые, в елку рисунки. Их анализ позволяет допустить, что такие орнаменты, несмотря на распространение в мире, осваивались русским мастерами в процессе обучения именно у греческих.

Таким образом, из вышеперечисленного можно вывести особенности эволюции русских эмальерных изделий, идущей не от простого к сложному, а от сложного к простому, а уж затем от простого вновь к более сложному, отсюда же и сравнительно мало изменений в киевских перегородчатых эмалях во времени, что, конечно, весьма затрудняет их датировку.

Среди русских сюжетно-орнаментальных эмальерных изделий, найденных в кладах Киевской земли, можно выделить два колта, выпадающих из общей системы декорации и цветовой гаммы, принятых в русских перегородчатых эмалях. На одном из них на лицевой стороне изображен павлин с распростертыми крыльями, а на оборотной стороне – идущая птица, повернутая в профиль; другой украшен человеческой головкой в круге, обрамленном ветвистыми побегами, и изображением двух птиц, размещенных в геральдической композиции по бокам стилизованного ветвистого дерева (оборот).

Первый колт отличается от остальных изделий такого рода и размерами, и формой, а павлин, помещенный на нем, почти тождествен павлинам на византийских изделиях прикладного искусства. Принято относить этот колт к работе греческого мастера, подвизавшегося в великокняжеской ювелирной мастерской, обслуживавшей как самого князя, так и его ближайшее окружение. Как бы там ни было, это явно «образцовое» изделие должно быть отнесено к первоначальному этапу деятельности мастерской.

Второй колт с усадьбы Лескова, из клада 1876 г., как и первый, имеет более широкую цветовую гамму, отличную от большинства киевских эмальерных изделий. Лицо человека выдержано в прекрасной розово-телесной гамме; круг, в центре которого помещена голова, залит синей эмалью, испещренной белыми цветами и цветными бисеринками. Оригинальные ветки-побеги исполнены в желто-зеленой гамме, а помимо обычных синих, красных, белых, черных цветов, применен желтый и бирюзовый тон.

По головному убору – короне в виде кокошника-кики – можно предположить, что это женское изображение. Между тем головной убор на головке киевского колта находит прямые аналогии в византийском искусстве. Венцы-стеммы такого рода украшают головы византийских императоров, завершают парадно-торжественный убор царя Соломона и венецианского дожа на больших эмалевых пластинах 1102–1108 гг. из Palad'Orto 14, венчают возносяще-

гося на небо Александра Македонского. Однако наиболее близкая аналогия киевскому колту – стемма, венчающая голову Константина Мономаха (корона Константина Мономаха, 1042–1050, Будапештский музей). Возможно, что короны такого типа могли возлагаться как на мужчин, так и на женщин. Важно другое – стеммы такого типа характерны для византийского искусства середины XI – первой половины XII в.

Итак, в этих изделиях мы находим подтверждение гипотезы относительно того, что в первоначальный период деятельности мастерской русские мастера, прежде чем перейти к определенным и отработанным сюжетам и цветовой гамме изделий, прошли путь освоения византийских образцов и поисков приемов и мотивов, путь, определивший их собственное творческое становление.

Рассматривая и сравнивая византийские и киевские перегородчатые эмали, можно проследить процесс весьма быстрой и довольно последовательной переработки греческих оригиналов. Причем, даже работая с образцом, киевские ремесленники почти никогда не прибегали к простому копированию. Тожественных вещей не найти, даже при сохранении внешних признаков – общее впечатление иное. Одни изменения обуславливались различием техники изготовления изделий, другие – стилистическими особенностями.

Выполнение прорисовки и прочеканки рисунков на перегородчатых эмалях Византийской империи в отношении каждого отдельного предмета, что выполнялось вручную и каждый раз по-новому, говорит о возможностях каждый раз выполнять все более сложные изделия. При этом композиции были совершенными, иногда чрезмерно усеянные мелкими, но четко выраженными деталями. При этом они имели множество отдельных фигур, более многоцветных, наполненных движением. Смальты, которые просвечивались, полупрозрачностью передавали блики дна, обеспечивали византийским эмалям особую живописность, светоносность. Чаще всего цвета, которые выбирались для разукрашивания, отличались переливами и полутонами. При этом соблюдалось не только большое разнообразие используемых элементов, сочетаний, цветов, мастера умело использовали в одном изделии яркость, контраст, совместное использование голубого, зеленого, розового. При этом создавалось мерцание, переливы, в целом живописная и гармоничная картина. По аналогии с живописью, в таких произведениях важен каждый тон, в целом картина выглядит гармонично, оживленно, а свет, цвета при совмещении обеспечивают более полное звучание.

При анализе работ древнерусских мастеров следует обратить внимание на их сдержанность в оформлении изделий, ограниченность цветов, отсутствие прозрачности. При оформлении акцент сделан в пользу синего, зеленого, приглушенного красного, белого. Всего присутствует только определенное число базовых цветов, и есть локальные цвета. Полутонам внимание практически не уделяется. Наши мастера интенсивно использовали белую эмаль, при этом цвет был ярким, активным, несколько пестрым, хотя и немного разбеленным. Также белым цветом киевские мастера заполняли большие участки изделия, часто создавая спорные ситуации с другими тонами. При этом в византийских изделиях следует отметить присутствие белого как жемчужного украшения. Он украшает изделия, акцентируя внимание на базовых местах, на главном.

Древнерусские эмали, как и византийские, тоже могут быть названы многоцветными, хотя палитра их и ограничена (сочетание 4 основных, как правило, разграниченных перегородками-ячейками цветов), но в них нет тех согласованности и живописности, что присущи византийским изделиям. Рисунок, нанесенный на русские изделия с помощью шаблона, приобрел более огрубленный и упрощенный характер в сравнении с византийскими эмалями. Тенденция к упрощению византийских образов, орнаментов, моделей была естественной, закономерной. Наши мастера не имели такого большого опыта в работе с эмалями, им тяжелее было работать с материалами, которые требовали большего внимания, имели свои особенности, требовали значительной трудоемкости. При этом не было и многолетней художественной традиции. Несмотря на это, в готовых киевских работах уровень мастерства завораживает. Они уступают византийским в изяществе, тонкости и тщательности исполнения, русские эмали привлекают грубоватой, но острой выразительностью. Тем не менее достижения киевских эмальеров кажутся поразительными: лаконизм, монументальность, достигаемая за счет более крупных ячеек и более локальных цветов, наряду с повышенной четкостью контуров, придают киевским эмальерным изделиям удивительную цельность и силу. Недаром киевская перегородчатая эмаль по праву вошла в сокровищницу не только русского, но и мирового искусства.

Из сказанного следует, что мастера Руси считали своим учителем Византию, опирались на ее опыт. При этом они не останавливались, учились, развивались, реализуя на практике уже свои идеи. Благодаря такому подходу изделия получались новыми, появлялись иные изображения, узоры, что обеспечивалось упрощением или усложнением данной технологии в целом. Поэтому о русском эмальерном искусстве нельзя говорить, что оно является копией византийского. Аналогов русским изделиям в византийском нет. На Руси эмаль приобрела свои отличительные и узнаваемые черты.

Литература

1. *Бочаров, Г. Н.* Русские сюжетно-орнаментальные изделия с перегородчатой эмалью / Г. Н. Бочаров // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М.: Наука, 1978. – С. 212–218.

2. *Кошаев, В. Б.* Декоративно-прикладное искусство: понятия. Этапы развития / В. Б. Кошаев. М.: Владос, 2014. – 272 с.

3. *Константинова, С. С.* История декоративно-прикладного искусства / С. С. Константинова. М.: Феникс, 2004. – 187 с.

4. *Макарова, Т. И.* Перегородчатые эмали Древней Руси / Т. И. Макарова. М.: Наука, 1975. – 135 с.

5. *Комков, А. А.* Влияние византийской духовной культуры на становление древнерусской эстетической мысли и художественной практики: автореферат дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01 / А. А. Комков: Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарёва. Саранск, 2004. – 22 с.

Развитие эмали западной Европы средневекового периода (VII–XIV веков)

В статье рассматривается развитие такого явления, как эмаль, ее техники, в частности перегородчатая и выемчатая, которые активно использовались в период Средневековья в Западной Европе. Анализируются художественные особенности каждого периода и центра развития эмалевого искусства. Из-за обширности темы возникает проблема ее малоизученности и наличия несостыковок, поэтому целью статьи является попытка емко и познавательно охарактеризовать средневековый период эмалевого искусства, акцентируя внимание на его переменчивости.

Ключевые слова: эмаль, Средневековье, западная Европа, выемчатая техника, перегородчатая техника, лиможская эмаль

Mariya A. Chistyakova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial technology and design

Development of enamel in Western Europe in the medieval period (VII–XIV centuries)

This article examines the development of such a phenomenon as enamel, its techniques, in particular cloisonné and champlevé, which were actively used during the Middle Ages in Western Europe. In addition, the article considers the artistic features for each period and center presented in the article, where the development of enamel art was. This topic is very extensive, which is why the problem of little study and lack of alignment arises, and therefore the purpose of the study is an attempt to succinctly and cognitively carry out an excerpt about this period, focus on the variability of enamel art.

Keywords: enamel, Middle Ages, Western Europe, champlevé technique, cloisonné technique, Limoges enamel.

Средние века – это время, отмеченное прекрасным искусством, потрясающей скульптурой и образами, которые захватывают воображение и в наши дни. Однако есть одно средство выражения, которое нечасто обсуждается, но выделяется как одна из самых ярких и потрясающих форм искусства, оказавшее влияние на современный дизайн и процессы изготовления ювелирных изделий – эмаль. Эмаль сыграла значительную роль в истории европейского искусства, особенно в средние века. Существует много теорий о том, как это

началось, и о разных источниках, из которых он мог попасть в средневековую Европу, одним из которых является период миграции, когда люди применяли византийские методы эмалирования.

Что такое эмаль? Данный термин обозначает очень утонченное сочетание цветного стекла, наплавленного на металле, камне, керамике и других материалах, которые могут выдерживать высокую температуру, необходимую для этого процесса. Эмалированные поверхности и элементы декора обладают высокой химической и механической стойкостью, что делает их устойчивыми к повышенной влажности и химически едким средам.

Существует ряд техник нанесения перемолотого до состояния порошка стекла, однако одними из самых популярных вплоть до Проторенессанса и эпохи Возрождения техникой были перегородчатая и выемчатая эмали, которые представляют собой создание ячеек, куда заливается цветное стекло. Далее данные техники, в частности перегородчатая эмаль, возродилась в полной мере и богатстве в эпоху модерна, а выемчатая сыскала свою популярность в Испании и южной части Германии в середине XVII в.

Начало развития западноевропейской эмали, как и многих других искусств, началось с перенятых византийских образов. Еще в VII в., по мнению ученых, византийские работы копировали ломбардские мастера в северной Италии. Позже им подражали в Сицилии и других частях Италии – возможно, даже в Англии, где знаменитая жемчужина Альфреда, изготовленная по заказу английского короля Альфреда Великого в IX в., демонстрирует сильное византийское влияние. В отгонский период (936–1002) золотисто-перегородчатая эмаль процветала в восточной Франции и в Рейнской области, особенно среди ювелиров, работающих в Эссене и в мастерских (937–993) в Трире [1].

Основными темами изображения подобных эмалей выступали орнаменты флористического и геометрического характера, образы стилизованных животных и, реже, человека.

С XI–XII вв. искусство эмали перенимает все больше восточных тенденций и особенностей, в частности с этого времени начинается активное использование перегородчатой эмали на меди и бронзе. Так как благодаря познанию технологий и их особенностей качество материалов стало выше, и наступил самый настоящий расцвет эмалевого искусства с отработкой уже собственного, отличного от византийского, художественного языка.

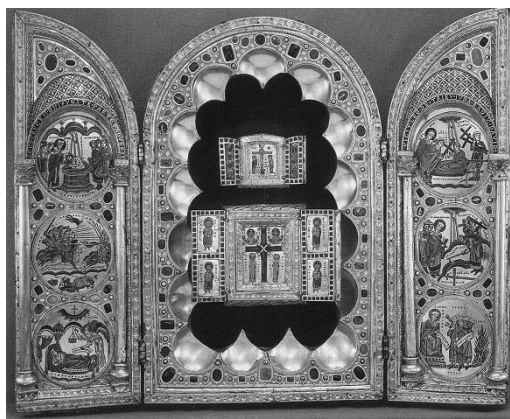
Появились художественные центры, явно оказавшие влияние на мастерские из других регионов. Это возрождение произошло сначала в Испании, в долинах Рейна и Мааса, и во Франции в городе Лиможе. Более влиятельным и отличительным стал лиможский центр, однако лучшие работы этого центра уже были отработаны позднее, в XIII–XIV вв. Техническое и художественное мастерство, достигнутое лиможскими эмалями, вскоре вызвало более широкий спрос – на более разнообразный диапазон объектов от покупателей из более широкой географической области, дав значительный толчок развитию этой сферы. Чаще эмалью выполнялись церковные атрибуты, но и предметы быта: шкапулки, небольшие сундучки, посуда. Хотя эмаль стоила намного меньше золота, эмалированная работа могла быть красивее, чем работа из дорогого металла.

Благодаря влиянию Марциала Лиможского и других религиозных учреждений Лимузена, таких как Юзерш, Тюль и Грандмон, Лимож занимал важное место в мире и имел контакты с южной Европой. Однако даже такой влиятельный центр стал терять силу, став более коммерциализированным и стараясь удержаться на рынке Европы за счет дешевизны материалов, от чего стандарты неуклонно снижались на протяжении XIII и XIV вв. [4, с. 26].

К середине XII в. опытные мастера в Рейне, Маасе, а также в Англии сделали его одним из передовых средств художественного выражения в романском стиле. В школе Мосана знаменитые эмальеры XII в. Годфройд де Клер из Льежа и Николай Верденский создали ряд произведений выемчатой эмали беспрецедентного качества (ил. 1) [2]. Маасская школа отличительна и тем, что применяла сочетания и сплавы металлов: в одной работе могли быть пластины из серебра и золота, железные элементы и частицы цинка, что придавало богатым и разнообразным вид готовым изделиям [3, с. 40].

Романский период, давший широкий спектр воплощений и форм: от мелкой атрибутики, до сундуков и пластин в алтари и такой крупной посуды, как вазы и блюда, стал периодом расцвета выемчатой эмали.

В готический период Средневековья возродилась перегородчатая эмаль, в частности золотая, но лишь частично для небольших атрибутов. Однако выемчатая техника стала еще изящнее, полностью используя потенциал процарапывания линий, которые в сравнении с византийскими эмалями стали тоньше и изящнее, дав возможность более детально выполнять человеческие образы и сложные орнаменты. Частым явлением стала и инкрустация дополнительными камнями или объемными формами из металла (ил. 2) [5, с. 44].



Ил. 1. Стаvlo Триптих, Годфройд де Клер, представитель Маасской школы, Бельгия, ок. 1156–58



Ил. 2. Готический сундук, украшенный сценой резни младенцев из Лиможа ок. 1210–1220

В дальнейшем все эти техники приходят в упадок, и мастера изобретают новый способ нанесения стекла с помощью прозрачных и полупрозрачных смесей стекла, что за счет послойного нанесения дает многообразие оттенков, а также выпуклости на поверхности эмали, создавая как бы обратную технику выемки. Однако подобная живописная (иначе называемая художественной)

эмаль также требует четкого владения графикой и умением процарапывать линии. Подобная техника нашла распространение в период Возрождения и коснулась эпохи маньеризма. Это стало вторым возрождением эмали как искусства, которое с каждым десятилетием становилось все тоньше и изящнее.

Позднее искусство эмали приходит в упадок, изредка проявляясь за счет именитых авторов и школ, в основном став светским искусством, которое больше было использовано в ювелирной практике. Далее эмаль возрождается уже в XIX в. под влиянием модерна, где применяет старые забытые техники, в частности перегородчатую, и далее в течении следующего века приобретает бытовой характер, чаще используясь в посуде. Однако данная отрасль ремесла и искусства существует по сей день, проявляя себя в разных формах и исполнениях за счет авторов, которые не ограничены рамками стиля и направления.

Литература

1. *Enamelwork: History* / Encyclopædia Britannica: [сайт]. URL: www.britannica.com/art/enamelwork/History (дата обращения: 20.12.2020).

2. *Mosan school: visual arts* / Encyclopædia Britannica: [сайт]. URL: www.britannica.com/topic/Mosan-school (дата обращения: 20.12.2020).

3. *Western Decorative Arts: medieval, renaissance, and historicizing styles including metalwork, enamels and ceramics*. Vol. 1 / National Gallery of Art; R. Distelberger, A. Luchs, P. Verdier [et al.]. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1993. – 333 p.: ill.

4. *Gauthier, M.-M. Enamels of Limoges: 1100–1350* / M.-M. Gauthier, J. P. O'Neill; Musée du Louvre; Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 1996. – 478 p.: ill.

5. *Wheatley, H. B. Handbook of Decorative Art in Gold, Silver, Enamel on Metal, Porcelain and Earthenware* / H. B. Wheatley. London: Low, 1884. – 149 s.: ill.

УДК 738.4(470.11)"16"

Д. Р. Нехорошева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Становление самобытного русского центра расписной эмали XVII века в Сольвычегодске

Рассмотрены особенности самобытного русского центра расписной эмали XVII в. в Сольвычегодске в контексте национальных художественных особенностей, норм и традиций. На основе анализа специфики расписной эмали Сольвычегодска (усольской эмали) выделены основные направления ее развития, главные составляющие этого важного элемента русской культуры,

проведен анализ произведений сольвычегодских эмальеров, показаны сложности и особенности их художественного творчества.

Ключевые слова: эмаль, Сольвычегодск, искусство, усольская эмаль, цвет

Dariya R. Nekhorosheva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design

The formation of an original Russian center of painted enamel of the XVII century in Solvychevodsk

Considers the features of the original Russian center of painted enamel of the XVII century in Solvychevodsk in the context of national artistic features, norms and traditions. Based on the analysis of the specifics of painted enamel of Solvychevodsk (Usolskaya enamel), the author highlighted the main directions of its development, the main components of this important element of Russian culture. The author conducted a rather in-depth analysis of the works of Solvychevod enamelers, showing all the difficulties and features of their artistic creativity.

Keywords: enamel, Solvychevodsk, art, Usolskaya enamel, color

Ни одна эпоха в истории развития русского эмальерного искусства не обладала таким своеобразием, как XVII столетие. Искусство эмали этого времени рассматривается как «переходное», в котором присутствуют 2 противоположных начала: угасающая древнерусская традиция и зарождающееся светское искусство нового времени. К сожалению, этот аспект применительно к самобытным эмальерным центрам русского севера мало изучен. Восполнить данный пробел призвана наша статья, посвященная Сольвычегодскому центру русской расписной эмали XVII в.

Создание расписных эмалей в Сольвычегодске напрямую связано с деятельностью ювелирных мастерских «именитых людей» Строгановых. Наличие больших средств дало возможность приглашать лучших мастеров и приобрести ряд предметов церковного обихода, которые могли служить образцами для местного производства. В Усолье уже во 2-й половине XVII в. появились мастерские серебряного дела, в которых создавались изделия с самобытной расписной эмалью. В конце XVII в. появляются чаши, чарки, ларцы, на которых отражены, помимо растительного орнамента, различные аллегорические, библейские и светские, миниатюрные изображения [3, с. 7].

В Сольвычегодске, во владениях Строгановых, к концу XVI в. сложились художественные мастерские, где работали, кроме иконописцев, вышивальщиц, серебряники, сканщики и эмальеры. К концу XVII в. искусство строгановских мастеров определило оригинальное направление в русском золотом и серебряном деле, так называемом «усольское финифтяное дело». Характерной особенностью усольской эмали является особый подбор красок орнаментальной росписи и лицевых изображений по блестящему белому гладкому фону. В росписи преобладают яркие цвета: желтый, голубой, зеленый и

красно-коричневый. Именно этот художественный метод помог создать лучшие образцы усольских эмалей, которые получили официальное признание и стали достоянием высших слоев общества.

К XVII в. окончательно сложилось разделение труда, так как для создания определенных произведений требовалось соединение различных техник изготовления. Строгановы, имея мануфактуры на солеварнях, основали цеха в ювелирном производстве, также своим началом объединили крупные и мелкие мастерские. А. Соскин пишет, что в Сольвычегодске к этому времени уже существовали цеховые ремесла – серебряное сканное и финифтяное и чеканное в разных вещах; второго цеха железное кузнечное, третьего цеха – чеботное, сапожное, башмачное и чарочное [7, с. 37]. Письменные свидетельства современников говорят о деятельности Строгановых в образовании и воспитании эмальеров. При их содействии, мастера получали образование в Германии, Китае, Италии. Строгановские мастера смогли освоить искусство росписи по эмали и привнесли свои особенности «стиля».

Представляется интересным рассмотреть чашу из собрания Музеев Московского Кремля как видный образец произведений «усольского финифтяного дела». Чаша выполнена из серебра, позолочена и имела полусферическую форму диаметром 14,7 см, на низком кольцевом поддоне. С внутренней стороны по венцу, сверху и вокруг мишени чаша украшена сканной «обнизью» с голубой эмалью, внутренняя поверхность стенок чаши покрыта полностью белой эмалью и расписана гирляндой крупных и мелких цветов на стеблях с листьями [5, с. 7].

Центральное изображение на дне в мишени – это собирательный портрет юноши, который изображен по пояс, в нарядном одеянии с медальоном на шее и в шапочке, отороченной мехом. С наружной стороны чаша по кругу украшена гирляндой из цветов, бутонов и листьев, окаймленных сканной плющеной проволокой. Стебли, соединяющие цветы и листья, сделаны из двух видов скрученной проволоки. Основной стебель выполнен из плетенки, а ответвляющиеся стебельки – из круглой скрученной проволоки. На исподе стороны на белой эмали изображены две рыбы в воде. Авторская трактовка декора чаши отражает историческую особенность развития русской художественной культуры. Характерным является декоративное осмысление двойственного знака рыб на исподе чаши. Знак соответствует мироощущению русского человека эпохи средневековья, космографически связывающего конец мира с символом кита [4, с. 37].

Центральное изображение в мишени отличается аристократизмом исполнения, тщательной проработкой деталей костюма и прически, что дает основание считать: это не простой обыватель, а, скорее, – собирательный портрет знатного человека. Костюм персонажа рассматривается как образец декоративизированного европейского платья с элементами античной, средневековой и моды эпохи Возрождения. Обращает на себя внимание элегантно шейное украшение в виде медальона, который встречается среди немецких персональных ювелирных знаков. Головной убор молодого человека имеет сходство с «княжеской» шапочкой, традиционно восходящей к древнерусской элитарной «моде».

Примечательно, что основным элементом в орнаментальном декоре чаши является цветок тюльпана. Он становится популярным в русском искусстве во 2-й половине XVII столетия. Известно его включение в орнаментальный репертуар золотой и серебряной посуды западноевропейских мастеров, привезенной в Россию в составе многочисленных посольских даров.

Исключительная одаренность русских средневековых художников в создании цветочных узоров, умение с большим тактом компоновать и широко пользоваться звучной, яркой, красочной гаммой обусловили сложение самостоятельной, специфически русской орнаментальной темы «тюльпана», продолженной в стилистическом искусстве Нового времени [1, с. 17].

Оригинальным декоративным элементом, указывающим на столичное происхождение чаши, является имитирующий жемчужную обнизь «эмалевый жемчужник» (в том числе, и голубого цвета). Этот мотив особенно часто встречается в изделиях московских мастеров эмалевого дела XVII в. Стилистическая трактовка чаши изысканно выразительна, отражает художественные интересы, сложившиеся в России в последней четверти XVII столетия. В преддверии барочной декоративности XVIII в., орнаментальный декор чаши демонстрирует сложившиеся представления о будущей стилистической эстетике. Развивая мысль о происхождении произведения, можно предположить, что, являясь новым, необычным и очень дорогим искусством, расписная эмаль была доступна только состоятельным заказчикам, представителям русской просвещенной аристократии, сознание которой было отредактировано европейским влиянием. Самым ярким новатором в русской истории считается царь Пётр Алексеевич. Автор чаши, отразил обновленное художественное мировоззрение эпохи исторических перемен в России, символически объяснил начало этих перемен, олицетворением которых была фигура царя-реформатора [2, с. 3].

Чаша русского мастера призвана радовать нового русского заказчика естественным пониманием европейской стильной декоративной и национальной культурной традиций. Яркий орнаментальный декор изделия с включением элегантных поясков «эмалевого жемчужника», опоясывающего контур чаши с внутренней стороны и центральную мишень с миниатюрным эмалевым изображением, средоточие главной идеи художественного образа. Именно русская национальная декоративная традиция была по-новому представлена в виде имитирующих ее капелек голубой эмали в сканной обводке. Соединение стилистических новаций с традицией в декоре чаши свидетельствует о том, что модная декоративность европейского прикладного искусства была донесена до России, принята и переработана русским «вкусом», к этому времени подготовленным для восприятия нового.

Краски, которыми пользовались сольвычегодские мастера, уже в своем составе содержали золото, что позволяло значительно повышать температурный режим и увеличивать количество обжигов. Отличие технологических процессов и составов красок объясняется разными временными рамками происхождения изделий. Русские мастера использовали в первых слоях стойкие цвета расписной финифти, такие как «пурпур», красным писали только в последнюю прописку. В северных эмалях еще долго, до появления расписных

красок, мастера широко использовали холодную гамму таких оттенков, как синие, зеленые. Это говорит о том, что мастера уже были знакомы со свойствами этих красок. В росписи сольвычегодской чаши мастер для передачи светотени и объема использовал перекрестный штрих [4, с. 57].

Сольвычегодские мастера покрывали чаши с внутренней стороны полностью белой эмалью, декорируя голубой эмалевой обнизью край чаши и мишень. Сначала, с наружной стороны, выкладывали сканные клейма в форме цветов и листьев, как это было сделано на описываемой нами чаше. Затем закладывали белую эмаль в сканной орнамент.

Краски расписной эмали в своем составе имели натуральные компоненты, в том числе золото, что позволяло сохранить цвета эмали. Следующим этапом работы было послойное наложение расписной эмали. Сольвычегодские мастера использовали в расцветке изделий до 4 цветов. При этом лепестки с двух сторон были расцвечены в контрастные цвета.

В росписи описываемой сольвычегодской чаши из собрания Музеев Московского Кремля мастера тоже делали растяжку цветом, но более резкую, чем немецкие мастера, а те места, где цвет совсем уходил, подсвечивали прозрачными, еле заметными эмалями составного серого и желтого цветов. Тон их почти совпадал с фоновой белой эмалью. Делали они это, чтобы цветок не проваливался в фон, не было дырок в лепестках. Благодаря этому форма лепестка поворачивалась, а более светлые места на цветах и листьях создавали эффект блика [3, с. 77]. В сольвычегодских расписных цветах наносили цвет двумя способами: мастер наносил насыщенно цвет у основания цветка и делал растяжку к концам лепестков, а концы лепестков подсвечивал серым или желтым; также мастер делал растяжку от основания и концам лепестков к центру и подсвечивал середину лепестка серым или желтым.

По материалам работы можно заключить, что расписная эмаль конца XVII в. – это одно из интересных направлений развития русского самобытного творческого сознания; что именно в сольвычегодском центре русской расписной эмали XVII в. впервые в России роспись по эмали стала использоваться для декорирования столовых приборов, чаш, кубков; что творческая мысль строгановских эмальеров сосредоточилась на эстетике формы и та получила в предметах роскоши наивысшее воплощение.

Литература

1. *Андрейко, С. С.* Русская эмаль как явление культуры / С. С. Андрейко // Вестник ИрГТУ. – 2015. – № 10. – С. 55–66.
2. *Барков, А. Ю.* Расписная эмаль в России / А. Ю. Барков // Искусство. – 2018. – № 4. – С. 90–94.
3. *Бобровницкая, И. А.* Русская расписная эмаль конца XVII – начала XVIII века / И. А. Бобровницкая. М.: Московский Кремль, 2001. – 254 с.
4. *Бобровницкая, И. А.* Декоративно-прикладное искусство: очерки русской культуры XVII века / И. А. Бобровницкая, М. В. Мартынова. М.: Высш. шк., 1979. – 342 с.

5. Померанцев, Н. Сборник Оружейной палаты: статьи / Н. Померанцев. М.: БИ, 1925. – 293 с.

6. Русская эмаль XVII – начала XX века: из собрания музея им. Андрея Рублева / С. Гнутова [и др.]. М.: Панорама, 1994. – 304 с.

7. Соскин, А. История города Соли Вычегодской 1789 года / А. Соскин. Сыктывкар: КПКИ, 2017. – 173 с.

УДК 738.5(450.521

М. Г. Телепня

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Современные технологии при создании флорентийской мозаики

Рассматривается история появления и развития флорентийской мозаики. Описаны ключевые этапы ее создания традиционным методом. Доказана востребованность флорентийской мозаики в XXI веке, перспективность новых методов обработки камня.

Ключевые слова: флорентийская мозаика, натуральный камень, лазерное оборудование, монументальное искусство

Margarita G. Telepnya

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Modern technologies for creating Florentine mosaics

The article considers the origin and the history of development of the Florentine mosaic. The key stages of its creation using the traditional method are described. The aim of the article is to show the relevance of the Florentine mosaic in the XXI century, as well as to prove the promise of new methods of stone processing.

Keywords: Florentine mosaic, natural stone, laser equipment, monumental art

Мозаика (фр. *mosaïque*, итал. *mosaico*) является разновидностью монументального искусства и вместе с тем – одним из древнейших видов художественного творчества. В нем узоры или рисунки создаются путем соединения частей камней (смальты, керамических плиток и др.) разного цвета, формы и фактуры. Самые древние мозаики шумерских времен (около 2,5–3 тыс до н.э.) были найдены между Тигром и Евфратом, в Месопотамии, недалеко от города Ур [1; 2]. Инкрустированные перламутром панели с изображением войны и мира напоминают нам так называемую «флорентийскую» мозаику, которая появилась гораздо позднее.

Существует множество разнообразных техник мозаичного набора, которые использовались человеком ранее и позволяют ему до сих пор создавать великолепные убранства общественных и религиозных сооружений. Однако данная статья посвящена сложной и уникальной технике создания рисунка с помощью тонких плотно подогнанных пластин природного камня – флорентийской мозаике. Другое ее распространенное название – *Pietra Dura*, что в дословном переводе с итальянского языка обозначает «твердый, цельный камень», но чаще – «поделочный камень». Термин «флорентийская мозаика», который сегодня фактически обозначает название уникального мозаичного процесса, получил свое название по месту возникновения техники – Флоренция, и стал международным. Однако в итальянском языке есть более близкое к флорентийской технике слово «*commesso*», что можно перевести как «состыкованный». Этот термин подразумевал мозаику твердых пород камней и означал прочность и долговечность материалов, которые использовались в работе.

Обычно мозаичные панно неразрывно связаны с архитектурой, но также они могут являться и самостоятельными объектами изобразительного искусства. Анализ литературных источников показал, что вопросу изучения исторической и художественной ценности флорентийской мозаики в искусствоведческой среде уделено недостаточно внимания, особенно изучению новых методов создания мозаик в этой уникальной технике. В то время как о римских и византийских мозаиках создано немало работ отечественных и зарубежных исследователей [3; 4; 5]. К наиболее известным и значимым теоретическим работам на русском языке, которые касаются взаимосвязи флорентийской мозаики и архитектуры, можно отнести труды советского и российского художника и теоретика искусства В. А. Фаворского [6], а также его ученика – художника-монументалиста, народного художника СССР А. А. Дейнеки [7].

Предшественником флорентийской техники, кстати, тоже в Италии, была классическая техника римской мозаики *opus sectile*, или «штучная мозаика». Анализируемая же нами техника зародилась во Флоренции в XIV в. Однако сформировалась она в практически современном виде и достигла наивысшего расцвета к концу XVI в. благодаря богатой и влиятельной семье Медичи, которая выступала меценатом для выдающихся деятелей искусств эпохи Возрождения. В одной из мастерских, основанной тосканским герцогом Фердинандо I Медичи, нанятая им группа художников довела флорентийскую мозаичную технику до совершенства.

Техника подразумевала следующее. На плите из мрамора (как правило, черного) вырезались точные узоры. Достоверное неизвестно, как именно обрабатывали камень первые мастера. Это был сложный процесс, включающий раскол камня перепадом температур или распил раскаленной проволокой (в основном – луковые пилы) с использованием подсыпного абразива, ручную обработку путем шлифования для создания идеально подходящей формы. Таким образом драгоценные и полудрагоценные камни осторожно резались на тонкие пластины и тщательно подбирались так, чтобы заполнить эти узоры. Готовые пластины склеивались между собой клеевым составом на основе смолы и добавок из уксуса или пчелиного воска. Важно отметить, что работа

не могла быть отполирована целиком, так как используемые камни имели разную твердость. Поэтому она полировалась секция за секцией. От твердости камня зависела также и технология его обработки, и флорентийские мастера добились серьезных успехов в изучении свойств камней. Для достижения задуманного результата они смогли разработать различные методы воздействия на камни. Например, некоторые сорта мрамора нагревались, от чего камень приобретал розоватый оттенок.

Итальянский живописец, талантливый архитектор и искусствовед эпохи Ренессанса Джорджо Вазари, вероятнее всего, одним из первых привел описание техники флорентийской мозаики. «Современные наши мастера, – писал он, – прибавили к мозаике из мелких кусочков другой род мозаики – в виде инкрустации из мрамора, воспроизводящих истории, написанные светотенью... Поэтому они и стали изображать с чудесным мастерством огромнейшие истории, которые можно поместить не только на полах..., но инкрустировать ими также и фасады стен и дворцов» [8].

Таким образом, возникла и постепенно развилась новая разновидность мозаики. К главным чертам, которые отличали ее от других мозаик (например, римской и византийской), можно отнести, во-первых, ее реалистичность, а во-вторых, тщательную и плотную подгонку тонких каменных пластин таким образом, что границы и зазоры между ними практически не видны.

Самыми распространенными камнями для мозаик были агаты, кварцы, халцедоны, яшмы, граниты, порфиры, окаменелое дерево, лазурит и мрамор. Почти безграничная палитра оттенков этих камней позволяла создавать красивейшие предметы интерьера: столешницы с затейливыми узорами, небольшие настенные панно, орнаменты для вставки в дорогую мебель, а также ювелирные украшения и шкатулки. Сюжеты выбирались разнообразные: орнаменты, цветочные натюрморты, птицы, плоды или даже пейзажи (ил. 1).

Художественный эффект флорентийской мозаики достигался главным образом идеальным подбором оттенков камней и их естественной фактурой. Например, для изображения листьев растения или цветка подбирались камни с прожилками. Искусство создания работ *commesso* было популярно в Италии, а затем и в Европе около 300 лет.

Изучая работы флорентийских мастеров, нельзя не отметить их виртуозность и филигранность исполнения. Однако вместе с тем важно подчеркнуть длительность процесса создания мозаики этим методом: изготовление 1 м² флорентийской мозаики занимает примерно от 4 до 50 недель, основная часть времени уходит на подбор, обработку и подгонку камней. Например, в Уффици хранится 8-угольный стол, созданный по эскизу Якопо Лигоцци, работа над ним велась 25 лет.

В России в середине XVIII в. появляется так называемая «русская мозаика». Художественные изделия, выполненные в этой технике, создавались путем наклеивания тонких пластинок цветного поделочного камня на заранее подготовленную форму. Чаще всего использовали малахит (по геолого-географи-

ческим причинам). Сложность заключалась в точной подгонке природного рисунка материала и визуальном отсутствии швов. Никто до этого не создавал мозаики на округлых и сложных формах, таких как вазы, колонны и прочее [9].



Ил. 1. Панно pietra dura «Разноцветный попугай, сидящий на ветке».
Opificio delle Pietre Dure. Флоренция, Италия, ок.1650

Кроме русской мозаики, отечественные мастера освоили и трудоемкую флорентийскую технику. Ее становление и развитие связано с именем Ивана Петровича Соколова, которого в 1847 г. отправили во Флоренцию перенимать секреты техники итальянских мастеров. Уже в 1867 г. на Всемирной выставке в Париже работы из России были удостоены медалями 2-й степени. Мозаичные произведения того времени имеют высокую ценность и чаще всего изготавливаются к Высочайшему двору.

На протяжении долгого времени флорентийская мозаика остается востребованной, однако в начале XX в. наблюдается упадок производства камнерезной промышленности, и как следствие – мозаичного искусства. Причина тому – Первая мировая война. В это время было приостановлено переоборудование и модернизация Петергофской гранильной фабрики, она была вынуждена работать на оборону. На территории же Екатеринбургской гранильной фабрики в годы войны был расположен госпиталь [10].

Новый интерес к данной технике возник в советское время, в 20-е гг. с основанием концерна «Русские самоцветы». Часто в флорентийской технике изготавливались изображения с гербами СССР и союзных республик. Следует упомянуть «Карту индустриализации СССР», собранную из самоцветов и драгоценных камней в технике флорентийской мозаики. Она была выполнена к

1937 г. к 20-летней годовщине Октябрьской революции. Активная застройка городов и появление метрополитена требовали новых оформительских решений. Мозаика оказалась очень подходящей техникой, так как не требуют специальных условий для поддержания состояния и не меняют своих красочных свойств долгие годы. Например, в данной технике выполнено панно «1917 год» на станции «Балтийская» в Санкт-Петербурге.

В наше время техника флорентийской мозаики не забыта. Появляются новые материалы и способы обработки камня. Только современные темпы жизни требуют быстрой работы, поэтому на помощь приходит автоматизация многих сложных процессов. Создание мозаики не стало исключением, и, хотя многие художники продолжают создавать произведения вручную, применяя для механизации процесса лишь дисковые и ленточные распиловочные станки с ручной подачей материала, большое распространение получили мозаики созданные при помощи ЧПУ. Рассмотрим более подробно этапы работы:

1. *Разработка эскиза.* Каждая мозаика начинается с разработки эскиза. Данный этап обязателен в классическом и в современном методе.

2. *Моделирование эскиза.* Для оборудования эскиз должен быть нарисован в графической программе, например, CorelDraw и LaserCut. Можно рисовать эскиз сразу в программе, а можно отсканировать и обвести рисунок, созданный от руки, переведя его в нужный формат.

3. *Подбор материала.* Подбор камня в соответствии с задумкой автора, может потребовать много времени. Необходимо учитывать рисунок камня, делать много распилов, чтобы найти подходящие линии прожилок.

4. *Резка камня.* Камень помещается в станок и происходит резка элементов по заданному рисунку. Для этого сегодня используются лазерные и гидроабразивные станки с числовым программным управлением (ЧПУ).

5. *Пригонка камня.* Может потребоваться доработка края для более точной состыковки. Доводка происходит на шлифовальном станке с помощью карборундового круга или алмазной планшайбы, вручную дорабатывается алмазными надфилями.

6. *Сборка.* Сборка и склеивание элементов.

7. *Полировка.* Последний этап нужен для того, чтобы получить идеально ровную поверхность и показать красоту камня. Финишную обработку с полировкой алмазной пастой или окисью хрома проводят, когда панно полностью набрано. Для разных пород камня используются различные полирующие составы, в зависимости от физико-механических свойств минерала.

Лазерная резка представляет собой высокотехнологичный метод с использованием дорогостоящего оборудования. Его принцип основан на способности лазерного луча нагревать и прожигать обрабатываемый материал. Мощность луча корректируется в зависимости от плотности материала. Но такой способ подходит не для всех пород камня. Стоит учитывать, что температура плавления большинства каменных пород огромна, например, для гранита она порядка 1 200 °С, т.е. лазерный луч его разрезать не сможет. Кроме того, многие породы могут крошиться при воздействии лазера. Поэтому данный метод применим только для

очень небольших по массе и толщине (до 2 мм) камней. В основном лазерная резка используется сегодня при создании микромозаики в ювелирном деле.

К более перспективному способу можно отнести гидроабразивную резку камня. По данной технологии происходит обработка материала за счет воздействия тонкой струи воды под давлением. Дополнительно вода соединяется с абразивами, поэтому обработка проводится более качественно и точно. Данный способ позволяет обрабатывать камни разной прочности, что является большим преимуществом. Важно отметить, что камень при этом не нагревается. Также компьютерное управление помогает быстрее вырезать подходящие элементы мозаики. Обеспечивается чистота пространства за счет автоматизации процесса с подачей воды.

Следующим этапом в создании мозаики идет более тонкая шлифовка элементов алмазными надфилями. При любом распиле камня элементы изготавливаются с запасом на доработку. После следует набор мозаики. Набор бывает прямой и обратный. Чаще всего он производится на основу из стекловолокна, что позволяет изготовить монументальное произведение в мастерской и потом перенести на объект.

На этапе склейки элементов также используются современные средства. Часто мозаику собирают с помощью 2-компонентных клеев. Реактивный состав включает в себя отвердитель и базу, которые вступают между собой в реакцию и позволяют надежно зафиксировать элементы. Стоит учитывать, что лучше использовать клей с большим временем застывания. Это уменьшает риск возникновения напряжений в камне. Кроме того, некоторые современные мастерские используют и аутентичный обратимый клей.

Современные технологии позволяют ускорять и упрощать многие процессы. Поэтому сложная техника флорентийской мозаики сегодня снова набирает популярность. Чаще всего мы можем увидеть ее применение в оформлении интерьеров общественных пространств или загородных домов (полы, стены, фасады, колонны), а также при создании небольших мозаичных панно. Эту технику также используют в ювелирном деле, выполняя из камня неповторимые украшения (броши, серьги, кольца). Несмотря на дороговизну и длительность процесса, флорентийская мозаика имеет множество преимуществ, таких как: уникальность каждой работы, прочность, долговечность, устойчивость к влаге и перепадам температур. В России сегодня существует несколько крупных центров по обработке камня и производству флорентийской мозаики. Они находятся в Санкт-Петербурге, Москве, Екатеринбурге, Колывани. Конечно, создание флорентийской мозаики по-прежнему остается дорогостоящим процессом, но сегодня ее могут изготовить по любому частному заказу, а современные технологии делают производство более быстрым и доступным.

Литература

1. *Мозаика* // Википедия: свободная энциклопедия: [сайт]. URL: <https://ru.wikipedia.org/?curid=83004&oldid=110930783> (дата обращения: 25.02.2021).

2. *Pergamonmuseum Inanna* // Wikimedia Commons: [сайт]. URL: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Pergamonmuseum_Inanna_01.jpg&oldid=454300109 (дата обращения: 25.02.2021).
3. Демус, О. Мозаики византийских храмов: принципы монумент. искусства Византии / О. Демус; пер. с англ. Э. С. Смирновой; ред. и сост. А. С. Преображенский; Гос. ин-т искусствознания. М.: Индрик, 2001. – 158 с
4. Маслов, К. И. Римская мозаика Западного Средиземноморья II в. н. э. – нач. IV в. н.э.: автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / К. И. Маслов. Л., 1989.
5. Колпакова, Г. С. Искусство Византии: ранний и средний периоды / Г. С. Колпакова. СПб.: Азбука-классика, 2005.
6. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. М.: Сов. художник, 1988.
7. Дейнека, А. А. Жизнь, искусство, время / А. А. Дейнека. Л.: Художник РСФСР, 1974. – С. 67.
8. Вазари, Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих/ Д. Вазари. М.: ТЕРРА, 1996. – Т.1. – С. 137.
9. Павловский, Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б. В. Павловский. М., 1975.
10. Баранова, Т. В. Итальянские традиции в русской школе флорентийской мозаики / Т. В. Баранова // МНКО. – 2008. – № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/italyanskie-traditsii-v-russkoy-shkole-florentiyskoj-mozaiki> (дата обращения: 25.02.2021).
11. *Collection of 17th Century Framed Pietra Dura Panels* // Thomas Coulborn & Sons: [сайт]. URL: <https://www.coulborn.com/furniture-categories/notable-sales/collection-of-17th-century-framed-pietra-dura-panels/> (дата обращения: 25.02.2021).

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

УДК 745/749

Н. И. Барсукова

Москва, Россия

Национальный институт дизайна

О. А. Жемчужнова

Москва, Россия

Национальный институт дизайна

Жилой интерьер как произведение искусства

Жилой интерьер рассмотрен с позиции проектной практики как произведение искусства благодаря комплексному подходу к разработке дизайн-концепции, идее целостности и художественности интерьера. Выявлены те приемы проектирования, которые связаны с центральным интерьером жилой среды – гостиной, ее стилистикой, цветовым решением, материалами для отделки, принципами планировки, функциональными процессами и отдельными архетипическими составляющими предметной среды. Акцент сделан на камине как структурообразующем и декоративном объекте гостиной.

Ключевые слова: жилой интерьер, гостиная, камин, целостность

Natalia I. Barsukova

Moscow, Russia

National Design Institute

Oksana A. Zhemchuzhnova

Moscow, Russia

National Design Institute

Residential interior as a work of art

Residential interior is considered from the perspective of design practice as a work of art due to a comprehensive approach to the development of the design concept, the idea of integrity and artistry of the interior. The author reveals the design techniques that are associated with the Central interior of the living environment - the living room, its style, color scheme, finishing materials, planning principles, functional processes and individual archetypal components of the subject environment. The emphasis is on the fireplace as a structural and decorative object of the living room.

Keywords: residential interior, living room, fireplace, integrity

Начиная с конца XX в., в России изменились требования к частному интерьеру, связанные с существенными изменениями повседневной культуры.

Долгое время считалось, что жилье должно выполнять в основном бытовые задачи: возможность принятия гигиенических процедур, отдых и ночной сон после рабочего дня, приготовление и прием пищи, хранение вещей. Основным фактором значимости изучения исторического опыта на современном этапе организации жилого пространства в России явился большой интерес к семейным традициям и повседневной культуре [6]. Повседневность как ключевой инструмент для проектирования жилой среды и сохранения семейных и национальных традиций, место организации пространства для каждодневных процессов жизнедеятельности человека стала восприниматься и как место образования культурных смыслов и сохранения национальных и семейных традиций [1].

Частный интерьер впервые в новой России стал восприниматься как возможность для реализации художественных решений [3], однако многие идеи еще долго рассматривались в контексте искусства интерьера. Распространена поэтому позиция рассмотрения жилого интерьера как синтеза отдельных искусств – взаимодействие монументального искусства и архитектурной среды в интерьере [5]; композиционная и стилеобразующая связь отдельных искусств [4].

В данной статье жилой интерьер рассматривается с позиции проектной практики как целостное произведение искусства, благодаря комплексному подходу к разработке дизайн-концепции. Задача статьи – проанализировать устойчивые приемы, применяемые российскими дизайнерами при проектировании и декорировании жилой среды на примере гостиной комнаты.

Современный дизайн интерьера, как известно, ориентирован на личность. Проект, как правило, создается индивидуально и подчеркивает характер и предпочтения хозяев. При этом все элементы интерьера должны сочетаться друг с другом по стилю и цвету и не порождать зрительный хаос. При подборе палитры учитываются законы восприятия цвета и эргономика. Декорирование дома – это одна из важнейших сфер приложения эстетической деятельности человека. Считается, что декоративность – это форма выражения красоты гармонизированного мира через отношение части и целого, это связь с окружающей предметно-пространственной средой, условное ее отображение, наполненное метафорическим смыслом.

Однако наметились тенденции в современных проектах, которые заставляют более внимательно отнестись к этой, казалось бы, известной теме. Прежде всего – использование дизайнерами одинаковых приемов, которые, по их мнению, соответствуют в данный момент определенным трендам (отметим эту тенденцию как одну из распространенных на сегодняшний день и спорных, на наш взгляд). Это порождает отсутствие индивидуальности и монотонность проектных решений. Также надо отметить неудачные планировочные решения совмещения гостиной со спальней или кабинетом, утяжеление внутренней среды фасадными материалами, излишнее загромождение пространства мебелью. Современные жилые интерьеры стали больше и просторнее, особенно гостиные, спроектированные по принципу открытого, плавно перетекающего пространства, объединенного с кухней и столовой (ил. 1). Но парадоксальным образом часто это пространство просторных гостиных все заставлено диванами и креслами.



Ил. 1. Камин с топкой Romotop IMPRESSION 2g L 80.60.01.

В итоге можно выделить три подхода к дизайну интерьера, создающих проблемное поле: дизайн – это внешнее проявление вещи, ее украшение; интерьер – это прежде всего создание объемно-пространственной композиции по законам архитектуры; и интерьер – это синтез искусств. Целостность среды – необходимое качество современного дизайна, также понимается многими по-разному. В. В. Кулененок считает, что целостная среда может быть сформирована при помощи синтеза искусств, как органичное соединение разных видов искусств в художественное целое [4].

Понятие интерьера как произведения искусства, на наш взгляд, подразумевает создание целостного высокохудожественного явления, не сводимого к синтезу отдельных видов искусств или сумме составляющих его компонентов. Важно отметить, что к проектированию жилого интерьера необходимо применять комплексный подход и добиваться его целостности. Комплексный подход, на наш взгляд, к организации пространства жилого интерьера, и в частности гостиной – это, в первую очередь, проектирование функциональных процессов, учет эргономических факторов и законов композиционного построения пространства. Наглядно это демонстрирует гостиная, самая большая и парадная часть дома, предназначенная для приема гостей.

Но гостиная – это не только место для встречи гостей, но и общая комната для членов семьи, комната для отдыха, комфортное место для времяпрепровождения близких, будь то просмотр телевизора или празднование дня рождения. Поэтому пространство гостиной должно быть организовано таким образом, чтобы и взрослые и дети могли отдохнуть и пообщаться [2]. И не только потому, что в ней проводится больше всего времени. При планировке гостиной комнаты должны учитываться интересы всех членов семьи: как старших, так и младших. Для каждого члена семьи нужно найти место с учетом его индивидуального вкуса и привязанностей.

В зависимости от функциональных задач наполненности помещения – расположения, метража, основного сценария жизни этой комнаты – проектируется интерьер гостиной. Можно отметить несколько типов распространенных планировочных решений: гостиная как таковая, место отдыха без обеден-

ной зоны; гостиная, объединенная с помощью зонирования с обеденной группой, столовой; и гостиная, объединенная со столовой и кухней, что возможно в достаточно обширном пространстве.

Гостиные, интерьеры которых не включают в себя обеденную зону, обычно строятся по принципу наличия какого-то композиционного центра, в качестве которого могут выступать телевизор или домашний кинотеатр, печь, вокруг которой располагается диванная зона или камин с большими комфортными креслами и журнальным столиком, а также основная мебель, подобранная для установленных пространством задач. Реже в гостиной проектируется отдельная зона для домашней библиотеки или рабочего кабинета. В проектировании пространства необходимо учесть интересы каждого. Гостиная является «сердцем» дома. Если в одном доме живут несколько поколений, каждому должно быть тепло и уютно. Именно поэтому композиционным центром гостиной часто выступает камин.

Композиционный центр и доминанта гостиной в современной стилистике – камин, который подчиняет себе все остальные элементы интерьера (ил. 1). Это пример современного дома с панорамными прямоугольными и горизонтально ориентированными окнами без драпировки. Они как бы разрушают преграду между внешним и внутренним и пускают природу в интерьер.

Пропорции дома и масштаб диктуют свои правила. Пространство гостиной решено как единая графическая композиция, в которую завязаны отделка пола, стен, потолка и оборудования с акцентом на графику, большие оконные проемы, в одном из которых находится массивный камин. В лаконичном пространстве гостиной он является доминантой, и несмотря на свой монументальный характер, соразмерен интерьеру. Он определяет и цветовое решение гостиной – акцент сделан на приглушенных коричневых и темно-серых оттенках.

Спокойные светлые стены в сочетании с деревом, легкий, как бы парящий, внутренний балкон служат фоном для графики мебели. Ритм в дизайне интерьера создается многократным повторением горизонтальных или вертикальных элементов: карнизов и светильников. Осветительные приборы гостиной подчеркивают ее индивидуальные особенности. В световом дизайне интерьеров жилых помещений есть правила, позволяющие достичь наилучшего результата: это сбалансированность и выдержанность таких светотехнических параметров, как оптимальная освещенность, гармоничное распределение яркости света по основным поверхностям, глубокая правильная цветопередача, тенеобразование. Поэтому тип светильников и их размещение играют большую роль в общей гармонизации гостиной комнаты.

Декоративные возможности современных отделочных материалов поистине безграничны в создании образа гостиной. Здесь достигнуто единство использования отделочных материалов, камня и дерева, и цветовое единство – сдержанная цветовая гамма с преобладающими природными оттенками – создают экопространство.

Взаимодействие пространства и всех предметов интерьера – признак сложившегося ансамбля, что превращает такие интерьеры в единое трехмерное произведение искусства.

Другой пример – использование изразцового камина в гостиной, выполненной в современной стилистике (ил. 2). В данном случае задача дизайнера – соединить изразцовое искусство, традиционные русские формы и орнаменты с современной стилистикой мебели. Создание интерьера этой гостиной строится на интеграции национальных русских традиций, таких как изразцовое искусство в камине, современных материалов и мебели. Используются природные цвета: теплые коричневые и травяные – на фоне коричневых стен диванная группа травяного цвета расположена возле изразцового камина. По бокам от камина зеркально расположены комоды, созданные из двух видов древесины, в которых, помимо других вещей, предусматривается место хранения дров для растопки печи. Мягкая зона визуально отделена высокими ажурными деревянными перегородкой белого матового цвета. Она отделяет пространство от проходной зоны дома: лестница на второй этаж, центральный вход в дом, проход на кухню – и при этом создает уютный и комфортный, уединенный уголок дома для отдыха. Перегородка смотрится легко, в ее основе – стилизованный растительный орнамент.



Ил. 2. Проект гостиной с изразцовым камином. Дизайн-проект авторов статьи

Центр композиции в виде камина не обязательно должен находиться в центре комнаты – чаще его располагают возле стены или в углу. Важно, чтобы он уравновешивал композицию интерьера и находился во взаимосвязи с остальными элементами гостиной. Законы композиции и гармонизации интерьера близки по смыслу и практически применяются идентично и в дизайне, и в искусстве.

Современные тенденции интерьера гостиной не имеют определенного преобладающего стиля. В интерьере может не быть произведений искусства – живописи или пластики, но, тем не менее, за счет того, как использованы утилитарные на первый взгляд предметы, как сочетаются его части, выстроена композиция и какое стоит за этим смысловое наполнение, сам такой интерьер превращается в единое целостное произведение искусства, которое создается по законам художественной композиции.

Литература

1. Барсукова, Н. И. Русская повседневная культура – особенности организации жилого пространства / Н. И. Барсукова // Вестник славянских культур. – 2018. – Т. 49. – С. 327–342.
2. Волкова, Т. Ф. Проектирование и дизайн жилых помещений. Ч. 1 / Т. Ф. Волкова. Пенза: ПГУАС, 2014. – 136 с.
3. Ефремова, О. В. Художественные решения отечественного жилого интерьера 1990–2010: автореф. дис. ... канд. иск. / О. В. Ефремова. СПб., 2013. – 24 с.
4. Кулененок, В. В. Архитектура и дизайн: синтез искусств как основа построения целостно-структурированной среды: история и современные тенденции / В. В. Кулененок // Вестник Полоцкого гос. университета. – 2011. – № 16. – С. 2–10.
5. Рыжиков, В. О. Синтез искусств в современном жилом интерьере / В. О. Рыжиков, Д. М. Харитонов // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. СПб.: СПбГУПТД, 2020. – С. 236–240.
6. Самсонова, К. А. Дизайн-решение внутреннего пространства загородного дома / К. А. Самсонова, Н. И. Барсукова // Школа университетской науки: парадигма развития. – 2015. – № 2 (16). – С. 126–129.

УДК 75.052:72.012:745/749

Л. Г. Беркович

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный лесотехнический
университет им. С.М. Кирова

В. И. Пименов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Монументальное и декоративно-прикладное искусство в дизайне архитектурной среды

Рассматривается роль, задачи и способы связи ДПИ с архитектурной средой. Описываются специфические задачи дизайна интерьеров и средового дизайна, роль ДПИ в формировании художественно-образного содержания, индивидуализации среды, создании ее эмоционального образа через расположение и сомасштабность со средой. Наряду с традиционным подходом рассматривается связь пластической структуры композиции монументального искусства и ДПИ с пластической структурой планировки интерьера и городской архитектурной среды.

Ключевые слова: архитектурная среда, декоративно-прикладное искусство, окружающая среда, психология восприятия, визуальная сила, пластический каркас

Leonid G. Berkovich

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state forest technical university

Victor I. Pimenov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Monumental and decorative-applied arts in the design of the architectural environment

The role, tasks, and ways of connecting the DAA with the architectural environment are considered. It describes the specific tasks of interior design and environmental design, the role of DAA in the formation of artistic and figurative content, individualization of the environment, creating its emotional image through location and co-scale with the environment. Along with the traditional approach, we consider the relationship between the plastic structure of the composition of monumental art and DAA with the plastic structure of the interior layout and the urban architectural environment.

Keywords: architectural environment, decorative-applied arts, environment, perception psychology, visual power, plastic frame

Типология дизайна архитектурной среды. Дизайн архитектурной среды по укрупненным показателям подразделяется на дизайн интерьеров и внешней среды. В отличие от задач предметного дизайна, направленных на разработку уникального объекта, в дизайне среды разрабатываются системы и комплексы предметно-пространственной среды.

К дизайну интерьеров относятся разработки интерьеров и оборудования общественных и жилых пространств, производственных зданий. К объектам дизайна внешней среды относятся дизайн городских и пригородных пространств и их фрагментов. Фрагменты городской среды могут быть представлены как монообъектами, ограниченными территорией и их назначением, так и полиобъектами, содержащими множество монообъектов, объединенных функциональными задачами и пространственной подсистемой.

Каждый тип пространств имеет свои особенности, формирует ряд профессиональных задач, определяет методы их решения.

Так, в интерьерах общественных зданий, рассчитанных на посещение большого числа людей, первостепенное значение приобретает решение образно-семантических задач, нахождение уникального художественного образа. Общественный интерьер обладает значительным объемом, его масштаб неразрывно связан с назначением сооружения, с функциональной организацией внутренних процессов, с конструкциями, но одновременно масштаб общественного интерьера связан с человеком, особенностями его зрительного восприятия. Внутренний объем общественного пространства многократно превышает габариты человека, но благодаря ритмическому членению его основных плоскостей, интерьер трансформируется под масштаб зрительного восприятия.

Зрительное восприятие фокусируется, в основном, на средних и дальних планах, ближние планы завершают процесс осмысления пространственной композиции. Процесс восприятия средних и дальних планов позволяет распознать и осмыслить крупные детали, большие цветовые отношения. Для усиления эмоционального звучания, в общественные пространства привносят произведения монументального и декоративно-прикладного искусства. Станковое или декоративное произведение, предназначенное для экспозиции в выставочном зале, независимо от структуры и эмоциональной насыщенности окружающего пространства имеет художественную и сюжетно-образную автономность. Монументальное и декоративно-прикладное искусство в общественных пространствах не может решаться как автономное произведение, а только в единстве со всеми формирующими факторами и структурой окружающей среды: «Декоративное произведение... отличается своей несамостоятельностью. Уже при работе над ним художник мысленно или практически закладывает среду (интерьер, в котором она будет находиться), так как любое изделие декоративно-прикладного искусства призвано украсить какой-то объект: интерьер, человека, орудия производства и т.д.» [0, с. 35].

Исходя из расположения и особенностей восприятия пространства человеком, произведения монументального и декоративно-прикладного искусства должны решаться декоративно, большими локальными пятнами или массами (для скульптуры или рельефа), с расчетом на первичное восприятие среднего и дальнего планов и пространственной структурой интерьера.

Классическим примером является роспись интерьера Сикстинской капеллы в Ватикане, в которой блестяще осуществлен синтез искусства, религиозно-мировоззренческих идей с архитектурно-пространственной композицией интерьера.

Глубинно-пространственная композиция показывает неразрывное единство росписей стен и потолка с интерьерным пространством капеллы.

Особенно интересен пример синтеза росписи свода и архитектурного каркаса капеллы. Свод Сикстинской капеллы – цилиндрический свод с неизменяемым радиальным сечением на всем протяжении. Реальные архитектурные элементы завершаются вершинами арок с люнетами на верхнем третьем ряде стены и парусами, поддерживающими свод. Все остальные «осязаемые» архитектурные элементы – распалубки, пазухи свода, ребра, капители, карнизы, пилястры и др. элементы – выполнены в технике тромплей (фр. «обманчивая видимость»).

Эти архитектурные элементы являются продолжением и завершением реальной архитектуры, представляют собой подсистему архитектурной структуры интерьера Сикстинской капеллы, неразрывно связаны с ней. В поля сетки вписаны библейские сюжеты. Единство четкого ритма архитектурного каркаса с живописными пластическими изображениями создает уникальную эмоционально-образную среду, посвященную раскрытию библейских сюжетов.

Изначальная связь с архитектурой придает живописи и скульптуре содержательное значение таких эстетических категорий как «монументальность» и «декоративность».

По мнению В. Р. Раннева, сущность монументального заключена в выражении значительных, общественных идеалов и приближении к понятию возвышенного. Автор выделяет главную задачу монументального и декоративного искусства как «усиление воздействия архитектурной формы. Монументальное и декоративное представляют как бы два крайних способа использования свойств изобразительных искусств. Они могут выступать и в разной степени соединения между собой. Каждый способ изобразительности характеризуется предпочтительной формой выражения художественной идеи и сочетания с архитектурной формой» [0].

Примером может служить живописная композиция на главных воротах входной части здания Парламента в Чандigarхе (Индия), спроектированная Ле Корбюзье (ил. 1).

Живописная композиция является неотъемлемой частью художественного образа здания Парламента, эмоционально-смысловым акцентом. Отсутствие живописной композиции на главных воротах зрительно утяжеляет опорные конструкции и плоскость стены. Стальные конструкции входных ворот, без еще не установленных эмалевых пластин, демонстрируют значительное преувеличение масштаба по отношению к человеку.

В данном примере наглядно представлена роль синтеза монументального искусства, архитектуры и конструкций. Живописная композиция Главных ворот здания Парламента из 55 эмалевых пластин является важнейшим элементом цвето-колористической среды здания Парламента и окружающего его пространства.



Ил. 1. Вид на входную часть здания Парламента [0, с. 56]

Такое решение связало масштабы brutальной входной части с человеком и пространствами интерьеров Парламента, нивелируя ощущение разномасштабности входной части и примыкающего к нему трехэтажного корпуса. Благодаря цветовым, эмоционально-смысловым акцентам и окружающим здание искусственным водоемам, значительные различия в стилистике, пластике, ритмическом строе и членении фасадов входной части и

трехэтажного корпуса Парламента, воспринимаются человеком как различные части единой архитектурной композиции.

Жилые интерьеры. В жилых интерьерах задачи формирования художественного образа значительно уже, чем в общественных пространствах, и адаптированы под эстетические воззрения и потребности жильцов.

Жилая среда изначально ограничена заданными параметрами помещений, габаритами стен, пола, и потолка, шагом несущих конструкций.

В жилом интерьере большое внимание уделяется функциям и вещному наполнению – мебели и оборудованию, габариты и цветовой тон которых должны гармонично вписаться в масштаб и ритмы архитектурного пространства. В отделку помещений для усиления эмоционального звучания включают элементы ДПИ, скульптуру, мозаику, витражи, рельефы.

В жилых пространствах произведения монументального и декоративно-прикладного искусства, в отличие от общественных пространств, могут решаться декоративно, большими локальными пятнами или массами, в случае привнесения в интерьер скульптуры или рельефа, с неглубокой проработкой деталей, в расчете на первичное восприятие среднего и дальнего планов и соразмерность пространства с человеком.

Зрительное восприятие жилого интерьера фокусируется, в основном, на ближних и средних планах, дальние планы завершают процесс осмысления пространственной композиции.

Мебель и оборудование связаны с архитектурным пространством, его пластической структурой и границами. Единица мебели и оборудования – одно из средств композиционной организации интерьера. Художественно-композиционный аспект мебели и другого оборудования в жилом интерьере формируется в системе «человек-предмет-среда». Мебель, осветительное оборудование, цифровая и бытовая техника широко представлены на рынке, что позволяет подобрать индивидуальную художественно-образную композицию интерьера. Дополнительными элементами декора могут служить предметы быта и прикладного искусства.

Для завершения художественно-образной композиции в отделке интерьера применяются высококачественные материалы.

Для придания большей индивидуальности и усиления эмоционального звучания в жилые пространства привносят произведения монументального и декоративно-прикладного искусства. Их задача в жилом интерьере – полное раскрытие его дизайн-концепции, его эмоциональное насыщение и декоративное наполнение.

Рабочие плоскости для воссоздания монументального и декоративного искусства ограничены изначально заданными пропорциями пола, стен и потолка, строительными конструкциями. Монументальное и декоративное искусство отражает эстетические воззрения владельцев, подчиняется существующему формату изобразительной плоскости, вступает во взаимодействие с элементами объемно-пространственной композиции, становится доминантой интерьера. Основными компонентами монументального и декоративного искусства являются форма (плоскостная или объемная) и ее величина, цвет, фак-

тура и местоположение. Роспись в жилом интерьере подчиняется цвето-колористической среде, формируется лаконичным изобразительным языком, приобретает декоративность, стремится к символьной трактовке образов. В зависимости от эпохи, преобладающей на данный момент эстетической идеи, моды, стилистики, традиций организации жилья задач заказчика, авторской интерпретации, возможны три укрупненных подхода к росписи в интерьере – реалистическая, стилизованная, декоративная.

Реалистическая и стилизованная росписи могут быть сюжетными, пейзажными, аллегорическими. Объект искусства формируется локальной композицией, обобщенными деталями, крупным членением основных плоскостей.

Декоративная плоскостная роспись содержит значительно больший диапазон решений, она может быть представлена сюжетной, пейзажной, фантазийной, авангардной, абстрактной, формальной композициями. Пространство может содержать один план (плоскостная композиция), два, три, и более условных планов.

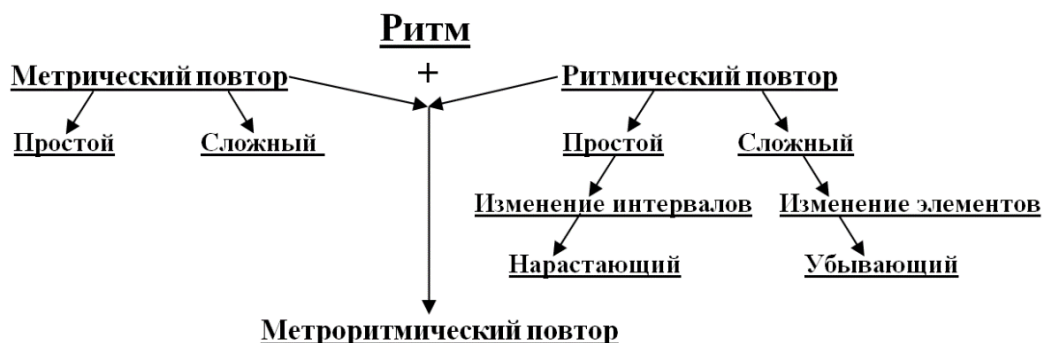
Для решения концепции «эмоционального насыщения интерьера», требуется нестандартное художественно-образное решение, яркая пластическая структура, сильное композиционно-ритмическое построение.

В случае концепции «декоративного насыщения интерьера», объект искусства становится одним из средств цвето-тональной организации интерьера.

Большую роль в дизайне интерьера играет выбор стилистики произведений монументального и декоративно-прикладного искусства. В жилых пространствах, в зависимости от выбранной стилистики, произведения искусства могут решаться как приемами и методами авангардного искусства – большими локальными пятнами, расположенными в ритмической закономерности, так и в реалистической манере с глубокой проработкой деталей. Выбор стилистики зависит от дизайн-концепции, условий восприятия ближнего и среднего планов, соразмерностью с человеком и пространственно-конструктивной структурой здания. Функциональные процессы, протекающие в жилой среде, должны быть обеспечены новейшими инженерными системами, безопасными, экологичными материалами.

Ритмическая организация интерьеров. Декоративная организация плоскостей стен, потолка и пола интерьеров строится на различных ритмических и метрических рядах и их сочетаниях.

Обобщенную структуру ритмов декоративной организации пола, стен и потолка в жилых и общественных интерьерах можно представить ил. 2.



Ил. 2. Обобщенная структура ритмов декоративной организации плоскостей интерьера

Производственные помещения. Формирование художественного образа производственных помещений определяется протекающими в них функциональными процессами и характером самого производства. В зависимости от технологического процесса задается пространственное построение интерьера, решаются вопросы организации рабочего места. Художественно-образное решение направлено, прежде всего, на оптимизацию рабочего процесса, снятия напряжения в процессе трудовой деятельности.

Синтез монументального искусства и архитектурной среды. Наряду с традиционным пониманием монументального искусства, на современном этапе, появляются новые подходы к форме объекта и композиции и методы их построения в монументальном искусстве. Значительно увеличилась роль аналитики и при создании, и при созерцании произведения искусства. Многие современные художники перешагнули границы реалистической передачи внешнего вида предмета или среды и углубились в изучение внутренних закономерностей формообразования и пластической структуры изображаемого объекта.

Л. С. Нейфах, автор ряда исследований, посвященным новому взгляду на искусство и методикам художественного выражения скрытой архитектоники художественного произведения, анализирует современное восприятие в исследовании «Пластическая структура» [0].

Пластическая структура, наряду с динамикой осей, напряжением или «визуальной силой» элементов, работой силовых полей и др. инструментами передачи «энергетического потенциала» объекта искусства, содержит ряд важнейших понятий, основанных на пластическом каркасе.

Пластический каркас представляет собой разработку метафоры и состоит из стержней, узлов и плоскостей. Стержень, по определению автора, – след направления пластической силы на картинной плоскости. Стержень, в отличие от линии, обладает достаточной шириной, что преобразует его в вытянутую плоскость, и «энергетическим потенциалом». Его динамический эффект может быть усилен изменением ширины исходящей верхней части, что превращает стержень в луч. Пересечение стержней – пластический узел – еще более усиливает впечатление пространства.

Плоскость в пластической структуре композиции понимается как некоторая часть поверхности, ограниченная замкнутой линией. Плоскость обладает определенным «энергетическим потенциалом», зависящим от положения и назначения самой плоскости в общей структуре пространства, к которому она принадлежит.

Пластическая структура, обладающая «визуальной силой», и пластический каркас, содержащий «энергетический потенциал» монументального искусства и ДПИ, должны быть связаны и синхронизированы с пластической структурой и пластическим каркасом пространств различного назначения.

Дизайн городской архитектурной среды. Архитектурно-пространственная среда – искусственная среда обитания человека, сформированная из жилых, общественных и производственных объектов в пределах отведенных территорий как гармоничного, художественно осмысленного единства всех его компонентов. Городская архитектурно-пространственная среда формируется на основе функциональной организации пространства, протекающих в нем

процессов жизнедеятельности, культурно-исторических событий, связанных с данным местом. Освоение архитектурно-пространственной среды происходит в процессе ее познания и определяется целями и задачами, актуальными на данный момент. Важнейшим компонентом архитектурно-пространственной среды является психологический аспект взаимодействия человека со средой.

Художественно-образное содержание городской среды не должно подавлять или поражать наблюдателя, а способствовать позитивному психологическому настрою, возникновению творческого диалога. Художественно-образное содержание формируется синтезом архитектурных объектов, ландшафтных элементов, объектами дизайна, произведениями искусства, колоритом среды, историей места и др. компонентами.

Главная цель синтеза архитектуры и искусства – индивидуализация среды, создание ее запоминающегося эмоционального образа. Архитектура и искусство формируют индивидуальный образ среды через присущие им художественные средства.

Исходя из градостроительной ситуации и проектных задач, выбирается наилучший вариант расположения произведения монументального искусства, организуются несколько точек обзора.

Уникальность произведений монументального декоративно-прикладного искусства в дизайне архитектурной среды не является субъективным качеством самого объекта искусства, а определяется эмоциональным взаимодействием со зрителем и закономерностями гармонии и взаимосвязи с окружающим пространством.

Новый подход к синтезу монументального искусства и ДПИ с окружающим пространством, заключается в единстве пластической структуры художественного произведения, обладающей «визуальной силой» с пластической структурой интерьеров различного назначения и многообразными вариантами городской среды. Пластический каркас монументального искусства и ДПИ, содержащий «энергетический потенциал», должен быть связан и синхронизирован с пластическим каркасом интерьеров различного назначения и городской среды.

Литература

1. Логвиненко, Г. М. Декоративная композиция: учеб. пособие / Г. М. Логвиненко. М.: ВЛАДОС, 2005. – 144 с.
2. Нейфах, Л. С. Пластическая структура (опыт графического анализа произведений визуального искусства) / Л. С. Нейфах. СПб.: Европейский Дом, 2005 – 112 с.
3. Раннев, В. Р. Интерьер: учеб. пособие для архит. спец. вузов / В. Р. Раннев. М.: Высш. шк., 1987. – 232 с.
4. *Le Corbusier. Les dernières Oeuvres (The Last Works) / Le Corbusier // Oeuvres complètes publiè par Willy Boesiger: des Les Editions d'Architecture Artemis Zurich, Vol. 8. – Published by Zürich, artemis, 1973.*

УДК 75.046:246(470-25)

Е. И. Ипполитова

Москва, Россия

Ассоциация искусствоведов

Синтез традиций в современной монументальной религиозной живописи на примере храма Живоначальной Троицы в Вешняках

Тенденции современных стилевых направлений связаны с важнейшими достижениями прошлых эпох – это ориентация на искусство Древней Руси; следование византийским образцам и академизм. В культурном наследии современные живописцы обрели формы для обновления художественно-выразительных средств и приемов. Именно с деятельностью Е. Н. Максимова связан коренной поворот в развитии отечественной религиозной живописи, ее соединении с православным каноном, с осмыслением традиций византийской и древнерусской живописи, которые нашли понимание в живописи современных художников-монументалистов.

Христианский канон, религиозные традиции, осмысление прошлого, синтез культур

Elena I. Ippolitova

Moscow, Russia

The Association of Art Critics

The church of Holy Trinity in Veshnuaki is synthesis of traditions in modern monumental religious art

Tendencies of modern art styles are connected with significant achievements of the past – among them the art of Ancient Russia, Byzantine art and Academy, Now a lot of modern painters found their ways in art heritage. E.N. Maxsimov was the first who had connected modern religious art with great traditions of Byzantine and Ancient Russia. That time students of his art workshop follow his ideas.

Christian canon, religious traditions, interpretation forms, synthesis of art

В результате глобальных перемен, произошедших в конце XX в. – смены общественного устройства и демократизации страны, изменилась трактовка многих исторических событий, две даты – тысячелетие Крещения Руси 988 г. и 2000 лет христианства – во многом стали поворотными в обращении к христианскому наследию.

Известный западный философ С. Хантингтон в «Столкновении цивилизаций» признавал, что «в России религиозное возрождение является результатом страстного желания обрести идентичность, которую может дать лишь Православная Церковь, единственная неразорванная связь с российской тысячелетней историей» [15, с. 603].

Масштабное церковное строительство на этом историческом этапе обусловило стремительно растущие темпы развития православной монументальной живописи, а недостаток знаний в области богословия и церковной практики так же, как и отсутствие опыта работы в пространстве храма, приводил к чрезмерному увлечению некоторых мастеров религиозным искусством прошлого. Художники реконструировали манеру старых мастеров: переносили колористические решения, использовали композиционные приемы, копировали отдельные сюжеты и образы.

Обращение мастеров религиозной живописи к истокам имело несколько основных аспектов: во-первых, это желание воскресить древние канонические формы и строго им следовать, во-вторых, попытки реконструировать историческое прошлое или свои представления о нем и, отказываясь от реальности, идентифицировать себя в прошлом.

Но так ли необходимо художнику, оставаясь в рамках христианской культуры, продолжать переносить на стену эстетические представления средневекового человека, которые для современного прихожанина, живущего в пространстве культуры XXI в., смотрятся неорганично? Возможно, ориентируясь на канонические традиции прошлого, в процессе возвращения к христианским ценностям общими усилиями художников и богословов будет постепенно складываться условный язык для церковного искусства, отвечающий мировоззрению современного человека и понятный общине верующих.

Христианский канон никогда не был прописан юридически как закон, он представляет собой свод правил, отражающий основные догматы, поскольку то, что исповедуется не должно противоречить изображаемому. В него вошли содержание и смысл образов, их символика, иконография композиций. Это некий внутренний стержень, духовная составляющая, которую мы всегда ощущаем в религиозных произведениях.

Канон пришел из Византии, в работах средневековых мыслителей: Ф. Александрийского, Д. Ареопагита, И. Дамаскина – появляется целый ряд новых категорий, таких как образ, символ. В полемике с иконоборцами рождается концепция соотношения первообраза и подобия, которая фактически обосновывает каноничность религиозного искусства.

В. В. Бычков в своих работах неоднократно обращался к теме канона. По мнению исследователя, канон, хотя и задавал художнику определенные рамки в выборе сюжетно-тематической или композиционной линии произведения, но предоставлял ему практически неограниченные возможности в области средств художественного выражения.

В синтезе богословия с художественной культурой отцами церкви была учреждена догматическая основа иконографии, этим вопросам были посвящены несколько церковных соборов: Трулльский, Стоглавый, Большой Московский. Слово «учреждение» в Деяниях обозначено греческим *διάταξις*, отцом Павлом Флоренским переводится как построение, композиция, вообще художественная форма. Скорее всего, отцы завещали идейную составляющую иконы, а эстетическую они оставляли как раз изографам.

В. В. Бычков, разбирая эстетические каноны Руси, приходит к выводу о том, что художественный канон возник в процессе исторического формирования среднего типа эстетического сознания, художественных практик своего времени. В нем находил отражение эстетический идеал той или иной эпохи. Закреплялась наиболее адекватная для данного общества система изобразительных приемов.

В христианском искусстве – это совокупность условностей: иное пространство со своими законами, обязательное обозначение определенных деталей, символика цвета, все это формирует особый язык, который отличает священное изображение от художественного произведения и делает сакральное послание понятным тем, к кому оно обращено.

Существует принятая иконография, где лик – главное в изображении святого. Он предстает отрешенным от земных страстей, принадлежащим иному миру, поэтому исключены душевные эмоции, страсти. Эмоции выражаются через жест: благословляющий жест Спасителя или молитвенный и заступнический у Богоматери.

Свет также показывает инобытие, он формирует композицию образа и взаимоотношение фигур и фона. Святой пребывает в свете и сам являет собой свет. Четкий прорисованный силуэт способствует тому, что фигура выходит из светоносной среды на первый план.

Цвет имеет богатую символику в религиозной живописи, он берет свое происхождение от света. Золотой – цвет Горнего Иерусалима, который описан в Откровении Иоанна Богослова как сияющий город: стены его выложены из драгоценных камней, а улицы «чистое золото и прозрачное стекло» (Ин. 21, с. 18–21).

Красочность, драгоценность, благородство цвета, разнообразие колорита – это отблеск красоты Царства Небесного, а православный храм в христианской традиции всегда воспринимался как органическая часть «Богоданной вселенной», ее духовное завершение и модель мироздания. Его внутреннее пространство, посредством росписей, их красоты, как свойства «цветения бытия», призвано свидетельствовать Славу Божию на земле.

В Византийской патристике, опиравшейся на античную философию, существовала богословская триада: истина, благо, красота. В новейшее время она распадается: истина становится наукой, благо – этикой, а красота – эстетикой и перестает быть объективным свойством материи, становится субъективной, привязывается к впечатлению человека. Разные взгляды на красоту рождают множество стилей.

Доступность ознакомления с различными памятниками мирового искусства привело к тому, что уже в советской культуре, с конца 60-х гг. XX в., отчетливо проявляется желание художников выходить за рамки современности, обращаться к творчеству старых мастеров, наследию известных художественных школ как к словарю пластических и семантических формул. Известный критик А. Каменский обозначил это явление проблематикой «всеобщего времени», имея в виду характер диалогов с прошлым – «в приобщении к концепции всеобщего, открытого времени художественных образов, в сближении с материалом искусства разных веков, который на определенном витке духовной

эволюции перестал быть всего лишь объектом пассивного созерцания, но все живее и активнее стал входить в повседневный обиход современников» [7].

Нечто подобное можно наблюдать и в религиозном искусстве. После 70 лет атеистической концепции для художников – это возможность двигаться вперед, воспроизводя исторические формы и экспериментируя с ними.

Используя формообразующие и стилистические приемы из всей истории христианского искусства, интерпретируя художественные традиции и цитируя известные композиции, мастера обращаются к прошлому как к богатейшему источнику художественных форм и приемов выразительности. В подобном сплаве различных стилистических направлений ощущается непрерывность исторического процесса и зарождение нового пластического языка.

Один из ведущих мастеров монументальной живописи – Евгений Николаевич Максимов, в интервью говорил о тех новых возможностях, которые появились у живописцев: интернет, доступность памятников, как русской, так и мировой культурных традиций. «В каждой из этих традиций есть очень сильное семя, зерно, которое может дать всход» [17].

В современной православной живописи можно выделить преобладание нескольких тенденций – это ориентация на стилистику периода расцвета культуры Древней Руси конца XIV – начала XVI вв., следование византийским образцам, связь с академизмом и следование традициям мастеров.

Е. Н. Максимов придерживается традиций византийского искусства и художественных особенностей древнерусских школ периода их расцвета. Кроме того, он придает большое значение синтезу различных искусств. Большую роль в расположении росписей играет топография композиций, их взаимодействие с архитектурными формами. «Главное – понять и прочувствовать на начальном этапе работы своеобразие архитектурного пространства, оно и должно подсказать, как действовать дальше» [17].

Храм Троицы Живоначальной в Вишняках – приходской храм Русской православной церкви в районе Замоскворечья. Первый каменный храм был выстроен на этом месте около 1686 г., а в начале XIX в. началась последовательная замена построек старого храма на новые. Существующее здание – памятник архитектуры позднего классицизма, для этого стиля характерны четкие пропорции геометрически правильных объемов, гармония, упорядоченность и простота форм, ритм и уравновешенность планировки.

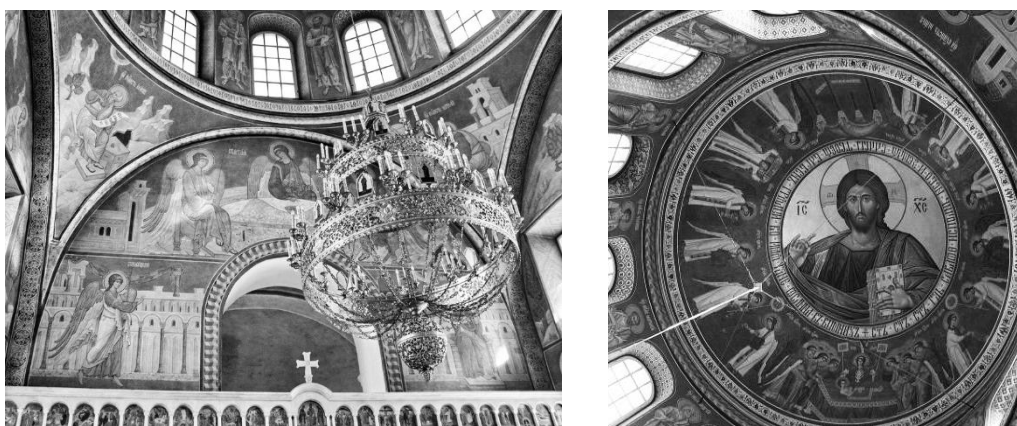
Церковь была закрыта в 1929 г., вновь открыта в 1994 г. при Свято-Тихоновском православном институте (ПСТГУ). Кафедру монументального искусства возглавляет И. Ю. Самолыго, выпускник мастерской монументальной живописи проф. Е. Н. Максимова МГАХИ им. Н. В. Сурикова. Росписи храма производятся силами учеников и преподавателей кафедры ПСТГУ.

Храмовым постройкам периода позднего классицизма присущи черты светскости в оформлении как внешних архитектурных конструкций, так и внутренних интерьеров. В декоре использована характерная для столичных памятников Византии мраморная облицовка нижнего яруса и отделки окон. Изысканная парадность находит свое логическое продолжение в росписи стен,

представляющей собой сплав поздневизантийских традиций, что наилучшим образом соответствует аристократичному облику храма.

В куполе – Христос Пантократор на золотом фоне, имитирующем драгоценное сияние смальты византийских мозаик. Художник апеллировал к опыту константинопольской школы живописи, к образу из Константинопольского монастыря XIV в. Хора (Кахрие-Джами). В византийском искусстве этого времени наиболее ярко проявились реалистические тенденции в сочетании со стремлением к внутренней одухотворенности. Очевидно, что автор не ставил задачу как можно точнее воспроизвести лик Спасителя, но есть определенное сходство в понимании образа, его расположении в пространстве купола, в трактовке деталей.

Е. Н. Максимов говорил о том, что «можно копировать талантливо, а можно – бездарно. Одно дело, когда человек ни о чем не думает, просто пытается как можно точнее воспроизвести образец. И совсем другое – если ты пытаешься понять, что же художник хотел. Задумываешься об этом, и тут же, если ты талантлив, начинает работать твоя мысль. Это дает тебе толчок, чтобы двигаться дальше. И я склонен называть такую работу не копией, а списком. Это гораздо более глубокое и богатое понятие» [17].



Ил. 1, 2. Храм Живоначальной Троицы в Вешняках

Продолжая разговор о живописном убранстве храма, следует отметить, что это отдельные евангельские сюжеты, гармонично вписанные в архитектуру, подобно тому, как это было в развитой византийской культуре, где храмовые изображения никогда не служили библией для неграмотных и не занимали всю внутреннюю поверхность, как в Русских храмах.

В Храме Живоначальной Троицы нет и привычного для русской православной церкви высокого иконостаса, вместо него низкая алтарная преграда с мраморными резными колоннами, увенчанными капителями с раннехристианской символикой.

Над алтарной преградой располагается фреска «Троица», отражающая посвящение храма, она имеет большую протяженность в длину, чем это принято в традиционной иконографии, благодаря чему сюжет идеально вписан в архитектуру арочного проема, занимает весь объем и главенствующее место в

пространстве храма. Еще одна уловка или иллюзорный прием: стол, за которым сидят ангелы, отражает форму арки. Одновременно он прочитывается как купол храма, который объединяет «Троицу» с расположенной в нижнем ярусе сценой «Благовещения». Арочный проем создает естественную преграду между божественным пространством благовествующего ангела и земной зоной Богоматери. Оба сюжета создают целостное живописное восприятие.

«Троица» лаконичностью, плавной текучестью линий и характерным ритмом, отдаленно напоминает иконографию А. Рублёва, но в ликах святых нет характерного для великого мастера неподвижного созерцания, самоуглубления и отстраненности. Их образы трактованы иначе – они живее, более открыты и доступны пониманию современных прихожан.

Храм освящен во имя Троицы Живоначальной и имеет два придела овальной формы: Благовещения Божьей матери (правый), Патриарха Тихона, новомучеников и исповедников российских (левый).

В правом, посвященном Благовещению Богородицы, напротив алтаря, в углублении стены расположена фреска «Успение Богородицы». Архитектурная ниша делает возможным расположить апостолов фронтально и одновременно, вся процессия оказывается обращена к Богородице. Различную степень святости персонажей художник выразил противопоставлением мощных антикизирующих фигур апостолов бесплотной духовности Богоматери, созданной в средневековой живописной манере искусства Древней Руси.

Представленные композиции свидетельствуют о том, что традиции Византии и Древней Руси вновь обрели притягательную силу – они осмысливаются и переопределяются в произведениях современных мастеров монументального искусства. Значительным явлением в рамках поисков национального стиля, осмысления его истоков и создания современных храмовых декораций можно считать практику работы с византийскими и древнерусскими образцами.

Именно в синкретизме традиций – ключ к возрождению христианской культуры. Справедливо звучат сегодня слова отечественного мыслителя С. Н. Трубецкого о том, что «абсолютно нового в истории не бывает. Историческое развитие немислимо без исторической памяти, и именно в этой памяти черпаются и образцы, и вдохновение для всякого нового творчества» [12].

Литература

1. Барская, Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи / Н. А. Барская. М.: Просвещение, 1993. – 223 с.: ил.
2. Бобров, Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи / Ю. Г. Бобров. СПб.: Мифрил, 1995. – 256 с.
3. Бычков, В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. Киев, 1991. – 407 с.
4. Вагнер, Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. М.: Искусство, 1987. – 285 с.
5. Демус, О. Мозаики Византийских храмов: принципы монументального искусства / О. Демус. М.: Индрик, 2001. – 157 с.

6. *Жигин, Л. Ф.* Язык живописного произведения: условность древнего искусства / Л. Ф. Жигин. М.: Искусство, 1970. – 235 с.
7. *Каменский, А. А.* Романтический монтаж / А. А. Каменский. М.: Сов. художник, 1989. – 334 с.: ил.
8. *Лазарев, В. Н.* Искусство Древней Руси: мозаики и фрески / В. Н. Лазарев. М.: Искусство, 2000. – 304 с.: ил.
9. *Лепяхин, В. В.* Икона и иконичность / В.В. Лепяхин. М.: Сегед: JATE-Press, 2000. – 264 с.: ил.
10. *Раушенбах, Б. В.* Пространственные построения в живописи: очерк основных методов / Б. Д. Раушенбах. М.: Наука, 1980. – 288 с.
11. *Салтыков, А. А.* О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи / А. А. Салтыков // Древнерусское искусство: сборник / ред.-сост. Г. В. Попов. М.: Наука, 1975. – С. 406–407.
12. *Трубецкой, С. Н.* История. Культура. Язык / С. Н. Трубецкой. М.: Прогресс, 1995. – 324 с.
13. *Успенский, Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви / Л. А. Успенский. М.: Паломник, 2001. – 474 с.: ил.
14. *Флоренский, П. А.* Иконостас / П. А. Флоренский // Богословские труды. СПб.: Мифрил, 1993. – 365 с.
15. *Хантингтон, С.* Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. М.: АСТ; СПб.: Terra fantastica, 2003. – 605 с.
16. *Языкова, И. К.* Богословие иконы / И. К. Языкова. М., 1995. – 207 с.: ил.
17. *Сергейчук, А.* «Надо идти не от Рублёва, а к Рублёву»: беседа с академиком живописи Е. Н. Максимовым // Благоукраситель, Иконописец / Русиздат: [сайт]. – 2019. – 21 января (№ 65). URL: <http://rusiz.ru/category/65> (дата обращения: 07.02.2021).

УДК 73.01/.09:725.94(470+571)

Г. Н. Боева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

О чем говорят новые памятники: идеологические акценты в ландшафте города

Исходя из представления о том, что монументальная скульптура является мощным орудием пропаганды, автор на ряде убедительных примеров демонстрирует зависимость новейших памятников от идеологических запросов времени. Материалом для наблюдений и заключений послужили монументы (как самостоятельные, так и скульптуры, входящие в состав архитектурных сооружений) Москвы, Петербурга и др. российских городов. Объект исследования –

выбор фигур для запечатления, художественное решение и рецепция в контексте современных социокультурных процессов.

Ключевые слова: монументальная скульптура, идеология, скульптурно-декоративное убранство, культурный ландшафт, урбанистика, рецепция

Galina N. Boeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

What are the New Monuments Talking about: Ideological Accents in the Landscape of a City

With the support of the idea, according to which monumental sculpture was a powerful instrument of propaganda, the author demonstrated (with a number of convincing examples) the dependence of new monuments on ideological requests from time. The material for observations and conclusions was monuments (both sovereign and sculptures that are part of architectural structures) of Moscow, St. Petersburg and other Russian cities. The object of the study is the choice of figures for sealing, artistic decision and reception in the context of modern social and cultural processes.

Keywords: monumental sculpture, ideology, sculptural and decorative decoration, cultural landscape, urbanism, reception

Монументальная скульптура изначально служила задачам идеологической пропаганды: вознесенная на пьедестал конная статуя правителя зримо и наглядно убеждает в его могуществе, не требуя от созерцающего даже начатков книжной грамотности. Власть всегда стремилась запечатлеть свой лик в камне, бронзе, меди и других прочных материалах, используя для этого профессионализм лучших художников и мастеров своего времени и невольно выступая хранителем истории – ее идеологических приоритетов, эстетических пристрастий и личных вкусов вождей. Самые удачные монументы становились частью не только ее истории, но и мифологии, превращались в своего рода генераторы национальных культурных смыслов – как, например, Медный всадник в Петербурге.

Православной культуре чужда традиция увековечивания памяти в монументе, а потому в российских городах они появились лишь на волне европеизации, в XVIII в. Впрочем, трех столетий хватило, чтобы «догнать и перегнать Европу»: трансляция идеологии посредством монументальной скульптуры стала повсеместной культурной практикой, а в советскую эпоху породила феномен массового тиражирования типовых изваяний вождей.

Время больших идей и адекватных им «больших стилей» прошло. Изменилась и сама психоструктура современного человека, который не склонен больше доверять идеологическим конструктам – об этом пишет Ж.-Ф. Лиотар [6], отмечая кризис метанарративов и, наоборот, интерес к «малым повествованиям», т.е. приватным историям, человеческому документу. Городской ланд-

шафт чутко отреагировал на эти изменения: на смену возвышающимся над пешеходами вождям и героям пришла мелкая скульптура, арт-объекты, «одомашнивающие» пространство: котики, совы, ангелы, смешные человечки, добрые духи и «гении места». Именно в этом ряду, открытом когда-то «чижиком-пыжиком», следует рассматривать памятник петербургскому зонту на Богатырском проспекте. Даже традиционные памятники поменяли свою конфигурацию и «спрыгнули» с постаментов, как Сергей Довлатов на ул. Рубинштейна. Однако тиски идеологии не оставляют монументальную скульптуру и продолжают эксплуатировать ее в привычных целях. Посмотрим, как это получается, на нескольких недавних примерах и постараемся сделать их предметом если не добротной классификации, то предварительных наблюдений и комментариев.

Государство не хочет расставаться со своей ролью монополиста-идеолога и на новом витке укрепления вертикали активно прибегает к привычной помощи скульптуры. Это происходит по-разному. Самый простой, «лобовой» способ – запечатление персон, олицетворяющих идею власти, например, президента РФ В. В. Путина. Памятники ему появляются не как монументальные публичные сооружения, а на уровне частной инициативы (бюст президенту на территории частных владений казачьего общества в коттеджном поселке под д. Аргалатово, недалеко от Петербурга [7]) или на уровне региональном (памятник на горнолыжном курорте в Алжигардаке Челябинской обл., скульптор Д. Костылев, 2017 [8]). Причем во втором случае заказчиком стало тоже частное лицо – бизнесмен, и разница лишь в том, что местные власти официально одобрили проект. Есть и скульптуры «с концепцией», как, например, появившаяся в Астрахани «Ум, сила и душа» (В. Кропачёв, 2017, находится в мастерского автора [1]): медведь-ангел с головой президента, наступающий на голову орлану (символу США) и держащий в руках осетра. Причем такие прижизненные запечатления возникают не только в провинции, но и в Москве и Петербурге: 3. Церетели хранит 4-метровую статую президента в своем музее-мастерской в Переделкино, изредка выставляя на выставках в галерее [11], а в Петербурге лицо президента следует искать на фасаде бизнес-центра «Евгора» (Малый проспекте Петроградской стороны, 37) в одной из 9 фигур, прообразами которых стали древнеримские государственные и политические деятели [9]. Лицо президента узнаваемо у фигуры Октавиана Августа, основателя Римской империи.

Второй аспект воздействия идеологии на монументальную скульптуру – ее избирательная отзывчивость к тем страницам и персонажам истории, которые адекватны современным государственным запросам. Здесь уместно припомнить памятники историческим лицам, культ которых в большой степени обосновывает государственную политику сегодняшнего дня. Такие памятники можно интерпретировать как знаки легитимизации власти и ее потребности в лояльности.

В этом отношении примечателен памятник Владимиру Великому на Боровицкой площади в Москве (С. Щербаков, 2016; ил. 1), не только вызвавший ассоциации с президентом, но и в контексте русско-украинского конфликта воспринятый как утверждение «москвоцентризма» (неслучайно в последние два десятилетия памятники Владимиру появились во Владимире, в Астрахани, Смоленске). Эти ассоциации возникли обоснованно: во-первых, памятник был

с помпой открыт президентом вместе с патриархом Кириллом 4 ноября, в День народного единства, во-вторых, задействованный административный ресурс был столь силен, что ни профессиональному сообществу, ни общественности не удалось убедить власти, что памятник не имеет выдающихся художественных достоинств, а на этом месте еще и уничтожает лучшие ракурсы знаменитого дома Пашкова. Один из активистов градозащитного движения Р. Э. Рахматуллин называет «скульптуробесием» [10] непереносимое желание московских властей запечатлеть память о человеке в виде антропоморфного изваяния. Координаторы Общественного движения «Архнадзор» К. П. Михайлов выражается по этому поводу еще более категорично: «Организаторам мероприятия, видимо, кажется, что святость персонажа и то большое общественно-политическое значение, которое придается установке этого памятника, автоматически заранее снимает вопросы о его художественных качествах и о градостроительном контексте этого события» [10].

Оставим в стороне просвечивающую в этом монументе, как и в многочисленных других (патриарху Гермогену, например), установку государства на альянс с православной церковью и связь новейших памятников с националистскими идеями [5, с. 30–31]. Ограничимся замечанием, что все сказанное в полной мере относится и к водруженному в Орле памятнику Ивану Грозному (А. Следков, А. Петров, А. Дмитриев; автор проекта О. Молчанов, 2016), в исторической перспективе фигуре крайне неоднозначной и ассоциируемой со Сталиным и массовыми репрессиями советского режима. Запечатление Грозного (кстати, не единственное в России) раскололо общественное мнение, но характерно, что речь шла не о художественных достоинствах монумента, а о значении исторического лица и его влиянии на судьбу страну. Не будем останавливаться и на памятниках Сталину, появившихся в последние два десятилетия в разных российских городах и поселках (некоторые из них «реанимированные» из числа стоявших прежде) – это тоже важный показатель духовной атмосферы современности.

Однако если в перечисленных случаях вопрос политической ангажированности слишком явен, иные свежеставленные памятники – примеры закамуфлированной зависимости от государственных запросов. Например, установка в Звенигородском сквере бюста генералу-полицмейстеру А. А. Девиеру, сподвижнику Петра и, по сути, первому начальнику полиции города. Назвав его «памятник с подтекстом» [4], М. Золотоносов связал этот подтекст с разгонами мирных демонстраций в 2018 г. На наш взгляд, справедливо и его мнение о памятнике поэту М. Дудину на Большой Посадской (скульптор Н. Вострикова, 2018). Поскольку Дудин изображен молодым лейтенантом, фронтовиком в шинели, здесь налицо желание запечатлеть его не как поэта, а «как тип личности». Однако, справедливо пишет журналист, не талантливее ли фронтовая лирика Д. Самойлова, Б. Слуцкого, еще не увековеченных в Петербурге, в то время как память о Дудине уже материализована и в мемориальной доске на доме, где он жил, и в названии улицы? Дудин, много лет находившийся в числе руководителей Ленинградской областной писательской организации, прославился как номенклатурный «работник пера» – а значит, справедливее было запечатлеть его именно в этом образе. Нельзя не согласиться с Золотоносовым

и в том, что в Петербурге, где нет памятников таким крупным поэтам, как Н. Заболоцкий, Б. Корнилов, А. Блок и О. Мандельштам, установка памятника Дудину представляется жестом излишним [3].

К числу «спорных» памятников можно отнести и памятник Д. Гранину, открывшийся на Дальневосточном проспекте к столетию со дня его рождения (скульптор Е. Бурков, архитектор Н. Энгельке, 2019). Вызывает сомнение художественный вес прозы Гранина, используемый властью как накопленный русской литературой «культурный капитал». Хотя бесспорна его заслуга как одного из авторов «Блокадной книги», в целом эстетика Гранина близка соцреалистической, а потому не является ни новаторской, ни уникальной, ни весомой в исторической перспективе.

И памятники, визуализирующие идею семьи, появляются в российских городах (Саранске, Астрахани и др.) и довольно сходны между собой даже стилистически. Как правило, это или нарочито натуралистические, или апеллирующие к соцреалистической монументальной эстетике скульптурные группы, изображающие отца, мать и несколько детей. В свете современных, сильно изменившихся представлений о семье, такие скульптурные группы внушают мысль о консервативности ценностей, транслируемых государством.

Поскольку форма неотделима от содержания, неудивительно, что большинство новейших памятников эстетически крайне старомодны и ориентируются или на реализм позапрошлого века, или эклектичны и могут быть описаны с помощью понятия «китч». Очевидно, что в Петербурге не хватает эстетически новаторских скульптур в духе Э. Гормли или Д. Черни. Впрочем, здесь важен и вопрос адекватности эстетическим запросам общества: зачастую дискурсивный разлом в восприятии арт-объекта происходит именно в случае несоответствия установок автора и реципиента. Иногда вообще затруднительно определить причину «коммуникативной неудачи», как в случае с «Алёнкой» (ил. 2), поставленной в 2020 г. в Нововоронеже и вызвавшей активное неприятие жителей [2]. Нельзя отнести этот арт-объект к безусловным эстетическим удачам, но, учитывая социокультурный контекст, неудивительно, что он вызвал бурю негодования и был демонтирован. Можно привести и менее радикальные случаи неудач, вызванных социокультурным бэкграундом реципиента – как в случае с памятным знаком в честь 120-летия Русского музея: барельефы Александра III и Николая II, заключенные в круг, постсоветскому человеку напоминают о сходных барельефах «Маркс-Энгельс-Ленин-Сталин» ...

Приведенные примеры показывают: монументальная скульптура, прежде выполнявшая важную идеологическую миссию, сейчас, в иных исторических условиях, сводится к обслуживанию самых разных социальных запросов, включая идеологические. Однако разрыв между интересами государства и общества все чаще приводит к неудачам в монументально-декоративной сфере – памятникам стилистически невыдержанным, эпигонским, а потому теряющим и свой пропагандистский ресурс. В новой социокультурной ситуации следует учитывать как новые гуманистические ценности, так и новые эстетические ориентиры. Памятник ставится на всеобщее обозрение, а потому нужно со всей ответствен-

ностью подходить к его установке на всех этапах: отбора фигур для запечатления, выбора художественных стратегий, грамотного пространственно-композиционного размещения в городской среде. Участие профессионального сообщества и общественное одобрение здесь необходимы в первую очередь.



Ил. 1. Памятник Владимиру Великому на Боровицкой площади в Москве (С. Щербаков, 2016)



Ил. 2. «Алёнка». Памятник, установленный в г. Нововоронеже к 250-летию села Новая Алёновка

Литература

1. *Астраханец создал скульптуру Путина в виде крылатого медведя с осетром в руках* / Варламов.ру : [сайт]. URL: <https://varlamov.ru/2653883.html> (дата обращения: 30.12.2020).

2. *Власти Нововоронежа объяснили появление «позорящего город» памятника* / РИА новости: [сайт]. URL: <https://ria.ru/20201221/alenska-1590172484.html> (дата обращения: 30.12.2020).

3. *Золотонос, М.* Нужен ли Петербургу памятник поэту Дудину? / М. Золотонос; Город 812: петербургский журнал: [сайт]. URL: <https://gorod-812.ru/nuzhen-li-peterburgu-pamyatnik-poetu-dudinu/> (дата обращения: 30.12.2020).

4. *Золотонос, М.* Серость города берет. Унылые памятники, поставленные в 2018 году в Петербурге / М. Золотонос; Город 812: петербургский журнал: [сайт]. URL: <https://gorod-812.ru/serost-goroda-beret-unyilyie-pamyatniki-postavlennyie-v-2018-godu-v-peterburge/> (дата обращения: 30.12.2020)

5. *Кирчанов, М. В.* Монументальное искусство как изобретенная традиция национализма (визуализация национальных идентичностей в тюркских и финно-угорских республиках) / М. В. Кирчанов // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / под ред. Д.О. Антипиной. СПб.: СПбГУПТД, 2020. – С.25–31.

6. *Лиотар, Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / пер. с франц. Н. А. Шматко. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с. URL: rebels-library.org/files/liotar_sostajanie_postmoderna.pdf (дата обращения: 30.12.2020).

7. *Под Петербургом установили памятник Путину в образе римского императора* / РБК: медиахолдинг: [сайт]. URL: <https://www.rbc.ru/rbcfree/news/55588fde9a794724dab003e3> (дата обращения: 30.12.2020).

8. *На территории горнолыжного комплекса установили скульптуру Путину* / РБК: медиахолдинг: [сайт]. URL: <https://www.rbc.ru/rbcfreenews/5a048f6d9a7947d10e1e3820> (дата обращения: 30.12.2020).

9. *На фасаде торгового центра Европа на Чкаловской установили статую Октавиана Августа.* Петербуржцы разглядели в нем Путина // Собака.Ru: сетевое издание: [сайт]. URL: <https://www.sobaka.ru/city/city/100816> (дата обращения: 30.12.2020).

10. *Пальвелера, Л.* Скульптуробесие / Л. Пальвелера / Радио Свобода: [сайт]. – 2016. – 4 ноября. URL: <https://www.svoboda.org/a/28096296.html> (дата обращения: 30.12.2020).

11. *Церетели рассказал о реакции Путина на свою скульптуру* // Ведомости: [сайт]. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/2018/12/29/790705-tsereteli> (дата обращения: 30.12.2020).

УДК 75.052:72(470-25)''1930/1950''

Н. С Букури

Москва, Россия

Московская государственная

художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова

Монументальная живопись в архитектуре Москвы 1930-50-х годов в свете изменения идеологических установок

Сложные процессы, происходившие в стране с начала 1930-х до конца 50-х гг., оказали глубокое влияние на развитие монументального искусства этого периода. Особенно это коснулось столицы, где в наибольшей мере проявились изменения, вызванные сменой идеологических установок. Поворот в идеологии в сторону построения тоталитарного общества приводит в монументальной живописи к постепенному переходу от поисков и экспериментов 30-х гг. к монументальному натурализму театрализованных апофеозов 50-х.

Ключевые слова: монументально-декоративная живопись, росписи 30х-50х годов в Москве, идеологические установки

Natalia S. Bukuri

Moscow, Russia

Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

The monumental painting in Moscow architecture of the 1930s-50s in light of the change in ideological attitudes

The difficult processes that took place in the country for early thirties to late fifties had made a profound impact on development of the monumental art in this period. This especially affected the capital city, where the changes caused by the ideological attitudes' shift had manifested to a greater extent. The turn in ideology towards building totalitarian society had led to gradual transition in the monumental painting from searches and experiments in thirties to monumental naturalism of theatrical apotheosis in fifties.

Keywords: decorative monumental painting, murals in Moscow from thirties to fifties, ideological attitudes

Сложные процессы, происходившие в стране на протяжении трех десятилетий ее истории с начала 1930-х гг. до конца 50-х не могли не отразиться на становлении и развитии советской монументальной живописи. В особенности это относится к произведениям монументальной живописи в московской архитектуре этого периода, поскольку именно в столице происходило наиболее активное освоение новых форм и приемов в этой области искусства. И именно в столичной архитектуре и связанных с ней искусствах в наибольшей мере проявились трансформации, порожденные глубокими изменениями, произошедшими в этот период в идеологии Страны Советов.

О появлении монументальной живописи как таковой в советской архитектуре, и в частности – в московской, можно говорить приблизительно с начала 30-х гг. К этому времени складываются условия для ее возникновения. Начинают создаваться общественные пространства, требующие активного оформления средствами разных искусств – архитектуры, живописи, скульптуры. Происходят и значительные изменения в идеологической направленности самого изобразительного искусства. От смелых экспериментов и поисков 20-х, новаторской, но в то же время очень простой в плане отделки, архитектуры конструктивизма, вектор развития направляется в сторону создания более представительной и помпезной архитектуры, в которой все более востребованными становятся произведения монументальной живописи. Помимо этого, именно в 30-е гг. начинается процесс создания творческих союзов, во многом повлиявший на становлении официального стиля и искоренения всяческого свободомыслия и экспериментирования в искусстве. В 1932 г. создается Союз Советских архитекторов, а годом ранее, в 1931 г., Союз Советских художников, поставивший перед собой «цель создания идейных, высокохудожественных произведений искусства всех видов и жанров и трудов по искусствознанию, содействие строительству коммунизма в СССР, укрепление связи членов СХ СССР с практикой коммунистического строительства, развитие социалистического по содержанию и национального по форме искусства народов СССР. Утверждение патриотизма и идеалов пролетарского интернационализма в деятельности советских художников». Смена направленности, а также возникновение большого количества новых общественных пространств приводят к возникновению дискуссий вокруг задач и назначения монументальной

живописи. Начало работы над Дворцом Советов не только усиливает эти дискуссии, но и выводит на повестку дня вопрос о синтезе искусств. До этого вопрос этот практически не стоял, так как эстетика конструктивизма практически не допускала применения монументально-декоративной живописи и скульптуры в силу принципиального отрицания архитекторами-конструктивистами синтеза искусств. Как вспоминал впоследствии работавший в 30-е гг. вместе с В.А. Фаворским крупный советский художник-монументалист В. Эльконин, тот считал одной из причин падения конструктивизма его отказ от работы с художниками, от принципа синтеза искусств.

Несмотря на начало процесса создания творческих союзов и явный поворот в идеологии на построение тоталитарного общества и связанное с этим ужесточение контроля во всех сферах культуры и искусства, начало 30-х гг. по сути еще оставалось временем некоторых поисков, как формальных, так и стилистических. В конце десятилетия, по мере оформления главного стиля архитектуры, ориентированного на классические традиции, начинают подвергаться острой критике любые поиски и эксперименты, как формальные, так и стилистические. Прекращаются не только поиски формы и стиля, но и поиски в русле применения различных забытых приемов и технологий – фрески, сграфитто, живописи на грунтованном шелке, на левкасе. К концу 30-х гг. основной стилистикой росписей становится стилистика позднего классицизма и ампира, что приводит к возникновению малохудожественных, легко тиражируемых решений.

Поворот к критическому освоению классического наследия, искоренению диалога различных стилей происходит в 40-е годы. Складываются определенные схемы размещения монументальной живописи в архитектуре, сужается круг тем для росписей, прекращаются поиски в области пластического языка, использования различных техник и материалов. Основными техниками, в которых работают монументалисты, становятся наиболее представительные – темперная роспись и мозаика.

В начале 50-х гг., по мере окончательного оформления концепции тоталитарного государства, основной темой монументального искусства становится тема театрализованного апофеоза, решаемая в духе монументального натурализма. Середина и 2-я половина 50-х ознаменованы завершением эпохи «большого стиля» и переходом к типовому строительству. Кратковременные изменения в характере монументальных росписей этого времени закончились полным отказом от всех проявлений синтеза искусств в типовой застройке зарождающегося модернизма.

Росписи 30-х гг. 1930-е гг. – пора становления советской монументальной живописи. В Москве появляется много молодых художников, начинают свой путь в качестве монументалистов А. Дейнека, Г. Нисский, С. Адливанкин, С. Герасимов, вместе с ними работают и художники старшего поколения: П. Корин, Е. Лансере, В. Фаворский, Л. Бруни. В 1935 г. начала работать мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры – уникальное явление в истории советского монументального искусства. В ней под руководством Л. Бруни, В. Фаворского и при содействии Н. Чернышёва создан выдающийся коллектив художников, из которого впоследствии вышли мастера, на

долгие годы определившие пути развития советской монументальной живописи: В. Эльконин, К. Эдельштейн, С. Павловский, Б. Чернышёв и др.

К сожалению, сохранилось далеко не все из того, что было создано за те годы. От некоторых объектов остались только фотографии и свидетельства современников, но есть и дошедшие до нас практически без изменений. Первое, что поражает даже при первоначальном знакомстве с монументальным наследием Москвы этого периода, – это его удивительное стилистическое и пластическое разнообразие.

Не будет преувеличением сказать, что наиболее значительные произведения в московской архитектуре 30-х гг. были созданы именно художниками мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры. Наиболее выдающимися примерами работ этой мастерской являются несохранившиеся до наших дней росписи (1932–33) Музея охраны материнства и детства, выполненные В. Фаворским и Л. Бруни, а также фрески (1934–35) Дома моделей треста «Мосбель» В. Фаворского и более поздние фрески (1936–37) в демонстрационном зале ателье мод этого же треста художника М. Пикова. Также мастерской были выполнены живописное убранство Центрального Дома пионеров и октябрят, где был создан целый ансамбль росписей (1935–36), включавший в себя фрески плафона театрального зала, выполненные по эскизам В. Фаворского, фриз балкона художников Н. Чернышёва и Г. Рублёва, росписи П. Павлинова, живописные панно на грунтованном шелке в зимнем саду работы Л. Бруни. К сожалению, судить об этих росписях можно только по фотографиям и воспоминаниям современников. Но даже на основе этих материалов можно составить представление об этих замечательных ансамблях.

Роспись портала вестибюля Музея охраны материнства и детства – один из выдающихся примеров советской монументальной живописи, произведение абсолютно новаторское и по духу, и приемам исполнения. В этой работе В. Фаворским особое значение придается связи живописи с архитектурой, живопись не просто украшает стены, но вместе с архитектурой формирует пространство. Для этого усиливается ритмическая сторона живописи, а цветовая гамма становится, наоборот, более сдержанной. В поисках лучшей связи живописи с архитектурой В. Фаворский много экспериментировал с колерами, делая выкраски на основе ферапонтовских глин.

Эти же принципы распространяются и на живопись в других помещениях музея, где вместе с Фаворским работал Л. Бруни. Несмотря на то, что росписи осуществляются двумя разными мастерами, они складываются в единый ансамбль, объединенный общим ритмическим и образным строем. Новаторским является и обращение в росписях к почти забытой к этому времени технике аль фреско. Особая заслуга в возрождении в мастерской забытых техник и приемов монументальной живописи принадлежит Н. М. Чернышёву. Благодаря ему были осуществлены работы не только в технике аль фреско, но и в техниках сграфитто, росписи по левкасу.

Для всех работ мастерской свойственны были не только поиски пластического языка, связанного с различными техниками и материалами, но и обращение к различным традициям, к художественному наследию. Если во фресках

Музея материнства и детства очевидно обращение к древнерусскому наследию, то в росписях Дома пионеров и октябрят, помимо этого, авторы обращаются и к другим стилистикам. Так, в росписи П. Павлинова просматриваются приемы, используемые в росписях Древнего Египта, а росписи по грунтованному шелку Л. Бруни явно восходят к образцам средневековой живописи Китая.

Стилистические и пластические поиски художниками мастерской продолжены в росписях Центрального театра Красной Армии, осуществленных в 1939–40 гг. Вместе с художниками мастерской к работе привлекались А. Дейнека, С. Герасимов и др. мастера. Несколькими бригадами художников были расписаны плафоны в зрительном зале и в фойе, жесткий занавес сцены.

Характер и назначение объекта, вызванные изменениями, произошедшими в конце 30-х гг. в идеологии, грандиозные размеры плафона и занавеса диктуют, в свою очередь, изменения в поисках стилистических прототипов. На смену камерным древнерусским и античным образцам и приходят стилистически более пафосные и иллюзорные приемы барокко и Ренессанса. Барочным духом проникнута композиция плафона зрительного зала, выполненная под руководством и по эскизам Л. Бруни. Хотя тема уходящего ввысь небесного свода уже была заявлена В. Фаворским в росписи плафона зрительного зала Дома пионеров и октябрят, трактовку, предвосхищающую грядущие в конце 40-х – начале 50-х живописные апофеозы, изображение неба получит уже в плафоне театра Армии. Но, несмотря на масштабы и подчеркнутую парадность решения, живопись плафона еще легка и воздушна, а изображение ночного неба и огней салютов сообщает ей некоторую сказочность.

В решении В. Фаворским жесткого занавеса ясно прочитывается отсылка к театру Олимпико в Виченце. Выбор материала росписей также диктуется особенностями объекта – это темперная роспись.

К наследию барокко обратится и Е. Лансере в решении плафона Казанского вокзала (1933–34). В его же плафоне банкетного зала гостиницы Москва (1937) эта же тема трактуется в ином ключе. На смену яркой праздничности плафона Казанского вокзала приходит тяжеловесная помпезность сталинского большого стиля.

Также в 1937 г. В. Щербаковым создается проект росписи потолка ресторана Речного вокзала. В нем уже в полной мере просматриваются приемы, взятые за основу монументалистами последующих двух десятилетий. Имитация коробового свода членится по характерному для позднего классицизма принципу – зеркало и обрамление, состоящие из отдельных панно в сочетании с орнаментальными полосами.

Происшедшие в стране в конце 30–40-х гг. изменения: окончательное формирование тоталитарного государства, складывание культа личности, искоренение последних ростков свободомыслия и творческой самостоятельности – привели к изменениям во всех областях культуры и, в частности, в монументальной живописи. В последующие два десятилетия эти изменения обрели законченную форму, вытеснив и заменив собой все поиски и эксперименты 30-х гг.

Росписи 40–50-х гг. 1940-е гг. ознаменованы не только победой в Великой Отечественной войне, но и резким усилением культа Сталина. От архитектуры столицы требовалось, в первую очередь, продемонстрировать успехи, достигнутые

страной под его руководством, подчеркивая вступление страны в эпоху построения коммунизма. Именно в конце 40-х в Москве начинается масштабное строительство. Строятся первые высотки: жилой дом на Котельнической набережной (архитектор Д. И. Чечулин, интерьеры по проектам А. К. Ростковского; 1947–52), гостиница «Ленинградская» (архитекторы Л. М. Поляков, А. Б. Борецкий, А. Г. Рочегов; 1948–53), гостиница «Украина» (архитекторы А. Г. Мордвинов, В. К. Олтаржевский, В. Г. Калинин; 1949–57). Помимо них возводятся и целый ряд зданий, во многом определивших облик послевоенной столицы. Это жилой дом МВД на Смоленской (архитектор И. Жолтовский; 1940–1956), жилой дом высшего состава Министерства обороны (архитекторы Н. Гайгаров, М. Дзисько; 1939–46), здание Министерства военно-морского флота СССР (архитектор В. Новосёлов; 1944) и др.

Каждое из этих зданий представляет собой целый парадный ансамбль, в котором в синтезе с архитектурой выступают монументально-декоративная живопись, скульптура, различные виды декоративно-прикладных искусств. Поиски большого стиля, начатые в театре Армии, интерьерах гостиницы «Москва», выкристаллизовываются в новую систему взаимодействия архитектуры и монументально-декоративной живописи, опирающуюся, в первую очередь, на стилистику позднего классицизма и ампира. Немалую роль здесь играет и пафос победы, объединяющий идейное наполнение ампира и стиля 40–50-х гг. И тот, и другой стиль возникают на фоне победной риторики, и тот, и другой отличаются от предшествующих большей помпезностью, пышностью, использованием жестких композиционных схем. Если монументальная живопись начала 30-х гг. по-разному взаимодействует с архитектурой в каждом конкретном случае, подчиняясь, в первую очередь, замыслу художника, как это было в работах В. Фаворского, Л. Бруни и их товарищей, то к концу 30-х место для нее уже достаточно жестко регламентируется. Она практически исчезает со стен, основным местом ее размещения становится плафон либо расчлененный на декоративные плоскости потолок, иногда, как например, в декоре интерьеров гостиницы «Ленинградская», живопись размещается, помимо потолка, в лепных медальонах на стенах.

Круглый пространственный плафон как декоративная доминанта главного парадного помещения – типичный пример размещения монументальной живописи в архитектуре того времени. Характер его трактовки, как правило, торжественно-театрализованной. На нем изображен небесный свод с реющими знаменами, или здания в резких перспективных сокращениях (проект плафона для гостиницы «Украина»), или пионеры, запускающие в небо модель самолета (дом на Котельнической набережной), апофеоз труда («Праздник труда и урожая на хлебосольной Украине» гостиница «Украина»). Более камерный вариант – плафон зрительного зала Центрального Дома культуры транспортных вузов (1946), выполненный С. Павловским и К. Эдельштейном. Несмотря на камерность, это вполне парадный плафон в обрамлении пышной лепнины. Композиция плафона вполне отвечает новым вкусам: на фоне привычного голубого неба изображены счастливые представители советского студенчества, занятые спортом, учебой, искусством.

Последним отголоском легких и воздушных росписей 30-х гг. стали плафоны, выполненные живописцами мастерской при Академии архитектуры для

жилого дома Министерства обороны СССР (1945). Росписи Л. Бруни и эскизы плафонов В. Фаворского, несмотря на изящество рисунка и колорита, уже другие по духу, чем более ранние работы. Плоскость потолка дробится на отдельные сегменты, в трактовке элементов появляется сухость.

Все нарастающая театрализованная помпезность, тяжеловесность при- сущи росписям интерьеров парадного вестибюля жилого дома МВД на Смоленской (архитектор И. Жолтовский; 1940–56). В обрамленных глубокими леп- ными рамами сегментах потолка изображены в парадном духе сцены русской истории (художник В. Миняев).

Одними из последних примеров монументальной живописи в архитек- туре 50-х являются росписи перекрытий трибун московского ипподрома (ар- хитекторы И. Жолтовский, В. Л. Воскресенский, П. Скокан; 1951–55) и ан- самбль росписей обновленного ресторана «Прага» (архитектор Б.А. Соболев- ский при участии В.К. Олтаржевского; 1954–55). В обоих объектах явно ощу- тимо дыхание нового времени.

Несмотря на традиционный набор декоративных элементов, роспись пе- рекрытий в верхнем ярусе трибун московского ипподрома значительно отлича- ется от предыдущих примеров. Хотя характер декора выдает творческий почерк Жолтовского, проявленный им еще в 1-е десятилетие XX в. в оформлении особ- няков и усадеб, уже конструкция перекрытия, выполненная из железобетона, предвосхищает конструктивные решения модернизма и, несомненно, накладыва- ет свой отпечаток на живописное решение, делая его более легким и изящным.

Реконструкция ресторана «Прага» была начата как часть подготовитель- ных мероприятий к VI Международному фестивалю молодежи и студентов. Главной ее целью было создание на развилке двух правительственных трасс самого крупного в стране ресторана, отделка которого должна была во всем победном блеске представить Москву, столицу возглавившего соцлагерь госу- дарства. Был создан ансамбль парадных интерьеров, включавший в себя пей- зажное панно в зимнем саду, панно с изображением панорамы Москвы в Ку- польном зале на 2-м этаже (художники В. А. Коновалов и Б. В. Иорданский), а также сграфитто в Чешском зале (художник В. Б. Эльконин, А. Д. Гончаров, под руководством В. А. Фаворского). Несмотря на общую представительность и парадность интерьеров, росписи носят достаточно камерный характер, в них нет ни торжественной помпезности, ни тяжеловесности. Время живописных апофеозов ушло вместе с их главными ценителями.

Начавшиеся в стране изменения в середине 50-х гг. не могли не затро- нуть архитектуру и тесно связанную с ней монументальную живопись. Поста- новление ЦК КПСС Совета Министров СССР от 23 августа 1955 г. разрешит дальнейшее сооружение зданий только по типовому проекту. Таким образом, будет завершён период «большого стиля» в архитектуре и связанной с ней мо- нументальной живописи.

К сожалению, размеры статьи не позволят коснуться темы монументаль- ных мозаик того периода, а также росписей в павильонах ВСХВ и москов- ском метрополитене. Отдельного разговора заслуживают и работы, выполнен- ные в технике сграфитто.

Литература

1. *Валериус, С. С.* Монументальная живопись: соврем. пробл. / С. С. Валериус. М.: Искусство, 1979. – 176 с.: ил.
2. *Памятники архитектуры Москвы.* Архитектура Москвы 1933–1941 гг. / авт. и сост. Н. Н. Броновицкая. М.: Искусство XXI в., 2015. – 319 с.: ил.
3. *Монументальная мозаика Москвы: между утопией и пропагандой: 1926–1991* / Дж. Хилл, Е. Куделина, А. Петрова. М.: Бомбора, 2021. – 320 с.
4. *Равинская, В. Б.* Концепция нового романтизма в отечественной монументальной живописи тридцатых-пятидесятых годов: на примере творчества А. А. Дейнеки: автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.04 / В. Б. Равинская. М.: Моск. гос. худ.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова, 2002. – 20 с.
5. *Струкова, А. И.* «Мы являемся подлинными наследниками всего великолепия человеческой культуры»: стилистические ориентиры в монументальной живописи СССР 1930-х годов» / А. И. Струкова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сборник статей. СПб., 2018. – Вып. 8.
6. *Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, 1935–1948: [сб.]* / сост. и авт. вступ. статьи, Е. В. Шункова. М.: Сов. художник, 1978. – 319 с.

УДК 7.036:7.04:[72.04:75]

М. Э. Вильчинская-Бутенко

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

К. В. Белкова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Классическая живопись и ее интерпретация в урбанистическом искусстве

Статья посвящена анализу процесса проникновения классической живописи в современное урбанистическое искусство и ее интеграции в пространстве городского и виртуального мира, актуализируется вопрос сохранения и развития в новых условиях живописи как вида искусства в его связи с архитектурным городским пространством.

Ключевые слова: классическая живопись, уличное искусство, публичное искусство, урбанистическое искусство, интерпретация в искусстве

Marina E. Vilchinskaya-Butenko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state University of industrial technologies and design

Kira V. Belkova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state University of industrial technologies and design

Classical painting and its interpretation in urban art

The article is devoted to the analysis of the process of penetration of classical painting into modern urban art and its integration into the space of the urban and virtual world, the problem of preservation and development in the new conditions of painting as an art with the architecture of urban space.

Keyword: classical painting, street art, public art, urban art, interpretation in art

Урбанистическое искусство в широком смысле – направление в современном изобразительном искусстве, существующее в союзе с городским дизайном – можно было бы считать «зонтичным брендом», если бы его виды (граффити, уличное искусство, публичное городское искусство) не обрели популярность в СМИ и не зажили свой жизнью ранее, чем само родовое понятие [1, с. 55]. Классическая живопись в урбанистическом искусстве – тема интересная и малоизученная, речь идет о воспроизведении уже реально существующий картины некогда жившего художника, воплощение его полотна с точностью воспроизведения красок и техники. Само обращение к классической живописи в урбанистическом искусстве – это редкий феномен. Цель данной статьи заключается в анализе интерпретации классической живописи в городском искусстве.

Под интерпретацией в искусстве автор подразумевает раскрытие идеи и передачу смысла художественного произведения. Они определяются мировоззренческими позициями, идеалом художника. Переосмысление того или иного художественного произведения в ходе наследования (нередко сквозь века) и развития духовной культуры каждый раз становится важнейшей составной частью интерпретации и входит в процесс восприятия искусства аудиторией. Безусловно, необходимо учитывать своеобразие понимания его тем или иным субъектом восприятия в зависимости от индивидуальности, социальной принадлежности. Следовательно, интерпретация в искусстве составляет одну из основных задач художественной критики, обеспечивающей общественный резонанс произведения искусства. В более узком смысле интерпретация является существенной характеристикой исполнения художественного произведения, замысла, идеи.

Стрит-арт и классическое искусство – это феномен сочетания двух видов искусств. Объединить классические стили и шедевры из известных галерей, таких как Лувр в Париже или Бельведер в Вене, с уличным искусством для создания произведений классического стиля, представленных в современной урбанистической форме – это попытка возродить классическое искусство, но в современной форме, к которому зритель действительно может начать относиться лучше (чуть больше, чем просто к картине).

По мере того, как уличное искусство в сознании горожан становится все более приемлемым, попытки обращения стрит-артистов к классическому искусству учащаются. Такая смесь «городского» и «классического» искусства создает произведения настолько глубокие и технически продвинутые, что определение уличного искусства как «вандализма» уже ставится под сомнение во многих городах мира. Например, галерея Hegemann в Мюнхене подчеркивает важность и ценность уличного искусства как формы общения с обществом. Отправная точка выставок, которые проходят в стенах этой галереи, основана на предположении, что все уличные художники в этом виде искусства работают за пределами «художественной сцены», поскольку всегда есть такая аудитория зрителей, которая не посещает галереи или музеи. Классические скульптуры и портреты вынимаются из контекста «белого куба» музеев и галерей и встраиваются в городскую среду, чтобы их видели и замечали все, кто проходит мимо. Именно тот факт, что эти арт-объекты представлены в совершенно ином контексте, чем обычно, привлекает к ним такое большое внимание. Таким образом, художники улавливают реакцию зрителей и используют ее в своем творчестве, что создает постоянный поток общения с публикой, т.е. обычными людьми, которые могут быть далеки от классического искусства.

Методологической основой для данного исследования послужила идея философа Брука Холмса о ликвидности классической древности как средства формирования новых отношений между прошлым и настоящим, которые не ограничиваются «окаменевшей» иконической силой классических символов, а, скорее, опираются на ее генеративные свойства [2, с. 23–24]. Концепция ликвидности Холмса выделяет 3 взаимосвязанные области, через которые современные художники выстраивают новые связи между прошлым и настоящим – время, тело и институт.

Временная ликвидность означает рассмотрение процесса одновременного производства и передачи смыслов, переработанных в различных социальных контекстах и не связанных друг с другом напрямую, например, сведение воедино под рубрикой «классика» образцов уличного искусства разных времен и мест, содержащих отсылки к прошлым эпохам.

Понятие классического тела как материала для построения связей между прошлым и настоящим опирается на использование человеческих фигур для передачи авторских повествований. Коммуникативные свойства уличного искусства, а также его контркультурное наследие важны для понимания того, как эти произведения распространяют и разворачивают классические образы в современных целях [3].

Понятие институтов как области взаимосвязи прошлого и настоящего опирается на демократизм уличного искусства, его эфемерные, партисипативные и перформативные качества. Так, уличное искусство заставляет нас обратить внимание на барьеры: здания, мосты, дороги, стены – это, прежде всего, структуры, которые ограничивают доступ к пространствам, удерживая одних людей, вещи и идеи снаружи, а других – изнутри. Привлекая внимание к наличию барьеров, стрит-арт ставит под сомнение законность этих границ. По-

сколькx уличное искусство как жанр создает многослойные нарративы и играет и с визуальным языком, и с физическим пространством, тем самым оно растворяет границы между прошлым и настоящим.

Итак, на основании концепции ликвидности классической древности рассмотрим специфику формирования новых отношений между прошлым и настоящим в творчестве некоторых уличных художников.

Среди зарубежных художников, наиболее ориентированных на сочетание классики и урбан-арта, следует отметить Конора Харрингтона, Марка Батталини, Курта Веннера, Хулио Анайя Кабандинга, дуэт Pichi & Avo.

Работы Конора Харрингтона последовательно изображают реалистические фигуры из исторического прошлого, представленные в прекрасном современном – и все же классическом – абстрактном стиле. Используя приемы изобразительного искусства, Конор создает многослойные крупномасштабные произведения в городской среде.

Работы Марка Батталини – смесь классического искусства и граффити. Классические фигуры, популярные в искусстве эпохи Возрождения – древнегреческие боги, царственные фигуры – изображаются на фоне городской среды, разрисованной граффити, и имеют признаки современности, точнее – метки современной эстетики: пирсинг, татуировки, макияж со стразами. Внимание зрителя на первый взгляд привлекают именно граффити-фоны, но затем контраст между современным городским стилем и классическими фигурами становится настолько завораживающим, что заставляет замечать мельчайшие детали в сочетании двух совершенно противоположных миров.

3D-работы Курта Веннера написаны в самых разных стилях, но именно произведения искусства, вдохновленные классикой Ренессанса, действительно выделяются, во-первых, выбором материала и места размещения (мел/постер на асфальте/брусчатке), во-вторых – масштабами (некоторые работы имеют площадь свыше 400 м²).

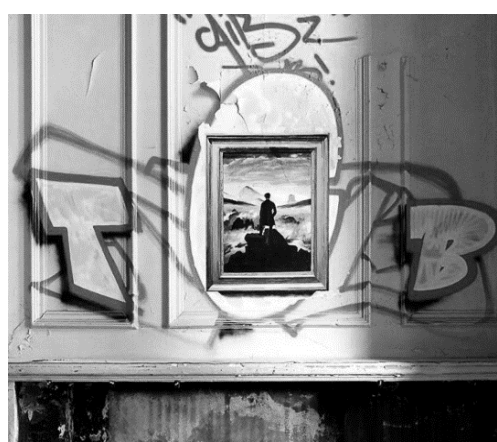
Вдохновленный работами старых мастеров, мадридский уличный художник Хулио Анайя Кабандинг освобождает знаменитые картины от музейных стен и переносит их в городскую среду. Используя, как и Марк Батталини, граффити на городских стенах и разрушающихся зданиях в качестве холста, он воссоздает культовые картины не только с воспроизведением деталей, но богато украшает их рамами и с помощью теней придает картинам 3D-эффект (ил. 1, 2). Кабандинг придает классическим картинам новый смысл и позволяет зрителям увидеть их в необычном контексте, в новых отношениях с окружающей средой, в местах, где их никогда не видели: картина Клода Моне «Водяные лилии» была размещена на старой, покрытой ржавчиной стене, автопортрет Рембрандта – в заброшенном доме в Малаге, Испания, «Девушка с жемчужной серьгой» – знаменитый шедевр Вермеера – на разрисованной граффити стене в Германии.

Работы валенсийского дуэта уличного искусства PichiAvo – красивая, творческая смесь уличного и классического искусства, наложение ярких неоновых цветов на изображения классически-белой скульптуры. Авторами их их концепция формулируется как «...совершенная деконструкция классического искусства и современного городского искусства для создания нового сплава,

который, будучи верным своему классическому наследию, создает новое и захватывающее видение искусства» [4]. Яркие цвета, используемые PichiAvo, создают связь с античностью, обходя стерильные, бесцветные терракоты или мраморы промежуточных периодов. Однородность цвета классической скульптуры создает ложный портрет однородности людей древнего мира, лишая античность ее разнообразия. Яркость красок, используемых PichiAvo, растворяет некоторые из этих границ между прошлым и настоящим, оживляя классических людей, выстраивая связи между прошлым и настоящим и переосмысливая их историческую вибрацию отчетливо современным образом. Классический элемент их творчества, заимствованный из древнегреческой и римской архитектуры, в наше время сочетается только с уличным искусством, потому что граффити и спрей-арт – гораздо более современный стиль искусства – до XX в. просто не могли существовать. PichiAvo вводят классические нарративы в публичную сферу и перерабатывает их в контексте «городской эстетики».



Ил. 1. Хулио Анайя Кабандинг за работой



Ил. 2. К. Д. Фридрих. ромплей «Странник над морем тумана»

Если обратиться к отечественным художникам стрит-арта, можно привести в пример Олега Лукьянова – художника, который помещает на облупленные городские стены репродукции Боттичелли. Сама технология urban-фрески или «цифровой фрески», которую продвигает Олег Лукьянов, – это переводная картинка. Красочный слой переносится прямо на бетонную стену, кирпичную кладку или любой сложный рельеф без предварительной подготовки. Также О. Лукьянов публиковал в соцсетях проекты масштабных муралов, которые можно реализовать: на фотографии петербургских брандмауэров он накладывал работы популярных художников вроде Андрея Белле или виды городских достопримечательностей. Лукьянов продвигает идею так называемого «открытого музея», где высокое искусство станет доступным широким массам, и кураторы смогут осмысленно отбирать каждую работу и создавать выставки под открытым небом города. Его проект созвучен проекту Outings Street Art французского художника и кинорежиссера Жюльена де Касабьянка, призвавшего художников по всему миру превращать персонажей из забытых классических картин в уличное искусство.

Отдельную позицию в отношении к классическому наследию занимает британский анонимный уличный художник Бэнкси. Он часто обращается к классике, и почти всегда – с иронией. В 2015 г. художник опубликовал фотографию под названием *Bomb Damag* – трафаретное изображение плачущей женщины на двери разрушенного дома в Газе (ил. 3). Поза склоненной женской фигуры, скорбно обхватившей голову рукой, напоминает позу статуй на викторианских кладбищах.



Ил. 3. Бэнкси. *Bomb Damag*. Газа, 2015

Работа получила свой классический референт только тогда, когда один из пользователей Instagram отметил сходство между работой Бэнкси и героиней древнегреческого мифа – скорбящей матерью Ниобой, оплакивающей гибель своих 12 детей. СМИ быстро подхватили классическую ссылку, назвав произведение Бэнкси «Ниобой». Таким образом, Ниоба стала своеобразным примером наиболее «демократического» типа рецепции, в котором классический референт не был явно присвоен художником. Другими словами, взаимодействие с классической античностью было не прямой экспликацией художника, а было полностью предоставлено интерпретации зрителя. Как отмечает К. Крон, «Ниоба использует силу уличного искусства, чтобы сосредоточиться на материальности границ, используя миф и искусство, чтобы побудить зрителя взглянуть на ситуацию, которую он предпочел бы не видеть» [3].

Таким образом, основными аспектами процесса, посредством которого уличные художники поглощают и преобразуют классические нарративы, выступают время (обращение преимущественно к искусству античности, Ренессанса и т.п.), тело (использование фигур для передачи авторских повествований) и институты (выведение искусства из пространств, где оно доступно немногим – галереи, музеи, лекционные залы, – в пространства, где оно доступно каждому – улица, интернет). Взаимодействуя с городской средой, классика в уличном искусстве подталкивает нас из настоящего в будущее через прошлое.

Литература

1. Вильчинская-Бутенко, М. Э. *Метаморфозы урбанистического искусства Финляндии* / М. Э. Вильчинская-Бутенко. – DOI: 10.28995/2227-6165-

2020-2-77-86 // Артикульт. – 2020. – № 38 (2). – С. 77–86.

2. *Holmes, B. Liquid Antiquity* / В. Holmes, М. Karen. Geneva: Deste Foundation for Contemporary Art, 2017. – 312 p.

3. *Kron, C. Myth on the Wall: Images of Antiquity in Contemporary Street Art* / С. Kron // *New Voices in Classical Reception Studies: Conference Proceedings Vol. 2*. Milton Keynes, UK: Open University, 2006. URL: https://fass.open.ac.uk/sites/fass.open.ac.uk/files/files/new-voices-journal/proceedings/volume2/Paper_5.pdf (дата обращения: 24.12.2020).

4. *PichiAvo*: [официальный сайт]. URL: <https://s16gallery.com/artist/pichiavo> (дата обращения: 11.01.2021).

УДК 75.052:725.314(470-25)"2000/2010"

М. В. Вяжевич

Москва, Россия

Российская академия художеств

Основные тенденции современного монументального искусства в проектах московских художников 2000–2010-х годов

С 2000-х гг. российские художники работают в новых реалиях, которые заметно отличаются как от системы советского времени, так и от периода 1990-х. В статье рассматриваются особенности роли художника в изменившемся контексте и ряд аспектов развития монументального искусства в городском пространстве 2000–2010-х гг. на примере ряда проектов с участием московских художников, педагогов МГАХИ им. В. И. Сурикова – Е. Н. Максимова, И. Л. Лубенникова и их учеников.

Ключевые слова: монументальное искусство, российская художественная школа, храмовые росписи, московское метро

Mariya V. Vyzhevich

Moscow, Russia

Russian Academy of arts

The main trends of contemporary monumental art in the projects of Moscow artists of the 2000s–2010s

Since the 2000s, Russian artists have been working in new realities that differ markedly both from the Soviet system and from the period of the 1990s. The article examines the features of the artist's role in the changed context and a number of aspects of the development of monumental art in the urban space of 2000-2010 on the example of a number of projects with the participation of Moscow artists, teachers of

the Moscow State Academic Art Institute named by V.I. Surikov (Ivan Lubennikov, Evgeniy Maksimov and others) and their students.

Keywords: monumental art, russian art education, temple murals, moscow metro

На смену размеренной и устоявшейся системе советского времени пришло стремительное движение всех пластов культуры – что-то осталось погребено под ними, что-то, напротив, оказалось на подъеме. Так или иначе, но три десятилетия, последовавшие за разрушением долговременной структуры в скоротечности калейдоскопического движения, сформировали нынешнее положение дел в искусстве. Если 1990-е гг., наряду с кризисом привычной системы, были отмечены открытием значительного числа галерей, оживлением художественной жизни, появлением отечественных и иностранных заказчиков, то в последующие годы ситуация стабилизировалась, но, увы, не всегда в пользу художника.

В значительной степени 90-е гг. были отмечены интересом молодых художников к историческим сюжетам, что было связано с общим эмоциональным подъемом в жизни страны, новым обращением к прошлому России, религиозному наследию. Молодежь заново открывала для себя целые слои отечественной культуры. Творческий подъем был подкреплен процессом возрождения разрушенных в советские годы храмов и монастырей. Осуществление в 1996–1999 гг. организованной Российской академией художеств масштабной работы по оформлению воссозданного Храма Христа Спасителя в Москве, в которой принимали участие педагоги и выпускники МГАХИ им. В. И. Сурикова и Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, стало особым событием для представителей отечественной художественной школы, сохранивших преемственность с глубинными традициями русского искусства на пороге нового исторического этапа.

Сложнейшие работы по росписи центрального купола Храма Христа Спасителя были осуществлены академиком РАХ Евгением Николаевичем Максимовым, руководителем мастерской монументальной живописи МГАХИ им. В. И. Сурикова. Мастерская является особым явлением в области отечественного художественного образования, подлинной легендой московской школы. Ее основателем был А. А. Дейнека, ученик В. А. Фаворского, а продолжателем традиций, заложенных мастером стала Клавдия Александровна Тутеволь, лучшая ученица Дейнеки, возглавлявшая мастерскую с 1967 г. Стараниями Тутеволь изменилось положение педагога, которое не сводилось к контролю над выполнением программных заданий. Руководитель раскрывался перед учениками как мастер со своим миром творческих интересов и устремлений. Занятия дополнялись беседами с учениками, где педагоги говорили о главных составляющих мастерства, различных направлениях искусства, великих произведениях древнерусского, византийского, ренессансного прошлого, своих учителях и самой природе творчества. С уходом из жизни Тутеволь мастерская оказалась под угрозой закрытия, но студентам удалось ее отстоять. Во многом благодаря влиянию К. А. Тутеволь к преподаванию обратился ее ученик Е. Н. Максимов – ныне из-

вестный мастер, профессор, народный художник РФ, академик-секретарь Отделения живописи РАХ. «Все самое хорошее в моей жизни связано с Суриковским, я был его студентом, учился у замечательных педагогов – К. А. Тугеволя, А. Л. Орловского, А. В. Мызина», – вспоминает художник.¹

Через преемственность поколений в мастерской и по сей день сохранилась уникальная творческая атмосфера и вместе с ней принципы классического подхода к подготовке художников-монументалистов. Успехи выпускников и студентов мастерской под руководством Е. Н. Максимова во многом обусловлены именно этим редким в наши дни отношением педагогов к своей задаче, в котором есть искренность, заинтересованное внимание, доля строгости и отеческая забота об учениках. «Мы стремимся к тому, чтобы дипломные проекты воплощались в жизнь, а не шли в стол. С начала 1990-х гг. 18 дипломов стали осуществленными объектами в строительстве и оформлении храмов, театров, ресторанов», – рассказывает Е. Н. Максимов [1, с. 17]. Дипломные работы выпускников мастерской неизменно выделяются сложностью творческих задач, как например, подготовка полного оформления церковного интерьера, требующего организации обширного пространства. Наряду с традиционными для мастерской проектами росписей, дипломники представляют целый ряд самобытных и оригинальных работ, указывающих на то, что в мастерской ведется активное освоение разнообразных техник, а самовыражение и личностные поиски студентов являются полноценной и естественной частью учебного процесса.

Сохраняя как основу принцип профессионального академического образования, освоение главных навыков многотрудного дела художника, Е. Н. Максимов, профессор Иван Леонидович Лубенников (также ученик К. А. Тугеволя), профессор Сергей Александрович Гавриляченко и другие педагоги мастерской стремятся к обновлению и развитию существующих традиций в соответствии с требованиями быстротекущего времени. «Монументальное искусство не существует без архитектуры. Меняется архитектура, вслед за ней меняется и монументальное искусство (техники, средства). С другой стороны, профессия монументалиста очень ответственна и перед заказчиком, и перед людьми. Каждый монументалист является предпринимателем, решая целый комплекс вопросов. В сфере монументального искусства отпадает вопрос о новом и старом, он решается сам собой в условиях осуществления (в станковой живописи, например, это не так), – говорит Е. Н. Максимов.² Среди проектов мастера, помимо уже названной купольной композиции в Храме Христа Спасителя в Москве, росписи интерьеров большого Патриаршего Свято-Николаевского собора в Нью-Йорке, храма-памятника Св. Георгия на Кипре, монастыря Симона-Петра на Святой Горе Афон в Греции.

¹ Высказывание Е. Н. Максимова приводится по записи его бесед с автором в 2014 г.

² Из выступления Е. Н. Максимова на Российско-итальянской научно-практической конференции «О путях развития современного академического искусства» 5.12.2016 (Верона, Италия).

Монументальная работа включает в себя две составляющие – основу, художественный образ, рожденный авторским замыслом, и собственно исполнение, в котором нередко участвует не только автор. Дефицит профессиональных и опытных исполнителей является еще одной существенной проблемой монументальной области двух последних десятилетий. Подготовка мастеров-исполнителей в СССР была четко отлажена. Сначала фабрично-заводские (ФЗУ), затем профессионально-технические училища (ПТУ) готовили необходимых профессионалов, добротных специалистов. В 1990-е гг. ПТУ массово начали закрываться. В 2000-е гг. возникла тенденция получения дипломов о высшем образовании, ответом на которую стало открытие учебных заведений и факультетов с невнятными образовательными программами, что не могло не сказаться на качестве обучения. В сложившейся ситуации крупные художники предпочитают по возможности сформировать коллектив соавторов-учеников. Такое сотрудничество оказывается взаимовыгодным – мастер уверен в качестве реализации авторского решения, молодой художник получает доступ к крупным, серьезным заказам, обретает бесценный практический опыт, работая рядом с наставником и таким образом продолжая обучение под высокопрофессиональным руководством. Вместе с Е. Н. Максимовым ученики выполнили росписи храмов Свято-Введенской Оптиной пустыни, храмов Троицы Живоначальной в Вишняках, Святого Мученика Дмитрия Царевича при Голицынской больнице, храма Сестричества в Первой Градской больнице, Святителя Николая в Вышнем Волочке, Святых апостолов Петра и Павла в Ясенево. «Я люблю работать со своими студентами. Вероятно, во мне нет амбиций солиста, – рассказывает Е. Н. Максимов, – Так было, когда мы расписывали храмы в Оптиной пустыни, в Нью-Йорке, в Храме Христа Спасителя. В последнем рядом со мной работала бригада наших студентов, они расписывали восточный купол, принимали участие в росписи западного, северного – и отлично справились со всеми трудностями, не спасовали перед ними. Значит, обучение для них прошло не зря, институт подготовил их к выполнению такой задачи» [1, с. 17]. Педагогам разных поколений мастерской монументальной живописи удалось сохранить лучшие достижения отечественной художественной школы – живое, а не формальное общение преподавателя с учеником, взаимный интерес к развитию образной силы искусства и, конечно, ориентированность на высокий профессионализм.

22 февраля 2018 г. в Белграде (Сербия) состоялась официальная церемония передачи Сербской Православной церкви мозаичного убранства главного купола Храма Святого Саввы на Врачаре, самого крупного православного храма в мире. Руководители и авторы проекта – академики РАХ Е. Н. Максимов и Н. А. Мухин. Мозаичные золотофонные композиции выполнялись в Москве и были доставлены в Белград в мае 2017 г. Купол общей площадью 1230 м² венчает композиция «Вознесение Господне» с фигурами Пресвятой Богородицы, Архангелов и Святых Апостолов. Работы по созданию мозаик велись с 2016 г. с участием 70 художников, выпускников академических вузов Москвы и Санкт-Петербурга, многие из которых являются выпускниками мастерской Е. Н. Максимова. В художественном убранстве Храма Св. Саввы были переосмыслены лучшие образцы византийского наследия. «Византия –

неизведанный пласт, несмотря на то, что все говорят о том, что это наши основы», – отмечает Е. Н. Максимов.³ Огромный временной разрыв, возникший в советский период и нарушивший закономерное развитие традиций в сфере религиозного искусства, закрытость темы византийского наследия привели к тому, что приобщение к истокам православной художественной культуры для молодых живописцев сегодня является делом живым и актуальным. По-прежнему приоритет рукотворного исполнения является отличительной чертой представителей отечественной монументальной школы. Так мастер делился впечатлением, выступая перед польскими студентами и демонстрируя им фото росписей купола Храма Христа Спасителя, но в момент обсуждения вдруг осознал, что слушатели даже не допускают мысли, что все изображения такого масштаба могли выполняться вручную.

В научных кругах нередко дискутируется вопрос о поиске новых решений для религиозных объектов, говорится о том, что художники, остановившись на стилистических традициях, например, Дионисия или Рублёва, слишком неуверенно продвигаются вперед, не стремясь к выработке соответствующих XXI веку новых формообразующих законов. Данной проблематике был полностью посвящен круглый стол, состоявшийся в Российской академии художеств в рамках научно-просветительского проекта «Религия, искусство, наука: пути познания и формы интеграции в пространстве культуры» в 2013 г. В нем принимали участие искусствоведы и художники-практики. Если в Москве и Санкт-Петербурге, где два крупнейших по своему значению художественных вуза и ряд других не менее авторитетных художественных институций с богатой историей продолжают готовить специалистов высокого уровня, то в обширных регионах России ситуация выглядит иначе. Это одна из причин, по которой болевой точкой монументального искусства 2000-х гг. остается качество выполняемых работ. Чаще всего от недобросовестного исполнения страдают религиозные объекты. Порой к реставрации и восстановлению интерьеров приступают художники, не имеющие достаточного профессионального опыта. Серьезной проблемой также является дезориентированность вкусовых предпочтений. Парадоксально, но во времена доступности для изучения лучших образцов мирового искусства, все меньше остается способных по-настоящему оценить и воспринять гармонию и красоту наследия прошлого. Виновниками некачественных работ становятся не только случайные дилетанты, но и художники с дипломом. Советская система государственных заказов ограничивала допуск к объектам непрофессионалов. Художники проходили 2 своеобразных «фильтра» – необходимость иметь диплом о художественном образовании вуза или училища и принадлежность к членам профессионального Союза художников, вступление в который предусматривало официальное образование. Сегодня, к сожалению, наличие у художника диплома не является гарантией того, что профессия осво-

³ Из выступления Е. Н. Максимова на конференции «Религия, искусство, наука: пути познания и формы интеграции в пространстве культуры» в Российской академии художеств, 13.11.2015.

ена им в достаточном объеме. Если в станковой живописи урон от такого «мастера» ограничивается относительно небольшими размерами его холста и разочарованием заказчика или посетителя выставки, то бездарь от монументального искусства, пришедший, например, в интерьер с частично сохранившимися росписями, наносит удар по истории и будущему национальной культуры. Таким образом, применительно к современному монументальному искусству можно говорить о целом комплексе проблем, связанных с положением дел в сфере образования, девальвацией роли художника в обществе, отсутствием разумного системного подхода в области заказов и др.

Что касается жилой и деловой архитектуры, то в начале XXI в. художник-монументалист во многом оказался вытеснен из нее категоричностью типовых инженерных решений и скороспелостью планов застройщиков. Неожиданным противовесом этому отчуждению стала его востребованность «в подполье» – проектной деятельности в метро. Начиная с 2012 г. в Москве стартовал глобальный проект местных властей по расширению структуры метрополитена, ориентированный на открытие 70 новых станций, но уже в начале 2000-х представители академического искусства принимали участие в ряде проектов.

В 2005 г. на своде нового входа станции «Маяковская» (Москва) появилось нестандартное мозаичное решение в цвете, выполненное академиком РАХ, народным художником РФ, профессором И. Л. Лубенниковым. Как и в знаменитых мозаиках Дейнеки, главной темой было выбрано небо. Но не в перспективе, а поданное, по словам самого художника, «в упор». Оно выглядит условно, футуристично, под стать поэзии Маяковского, и смягчается рукописной вязью его лирических строк. К сожалению, порой результат труда художника-монументалиста попадает в прямую зависимость от действий других участников коллективного проекта. Так, например, на зрительное восприятие мозаики на «Маяковской» повлияло непродуманное освещение. Критике тем не менее подвергся именно художник.

В 2007 г. И. Лубенников создал оформление станции «Сретенский бульвар» (Москва), состоящее из 24 панно из металла. Почти монохромное, сдержанное, изысканное решение, выразительная графика в монументальном переложении. Несмотря на кажущуюся легкость, воздушность зрительного впечатления, техническое воплощение отличалось трудоемкостью и предусматривало работу с азотной кислотой. В качестве материала Лубенниковым была выбрана травленая сталь – на широкоформатные листы требовалось нанести изображения для усиления сходства с офортной доской. В работе принимала участие команда из 6 выпускников монументальной мастерской. В подмосковной Купавне была организована специальная «травильня». «Глядя на красоту в подземке, москвичи не подозревают, что для ее создания многие положили свое здоровье. К сожалению, коллеги-художники, которые работают в архитектуре, почти никому неизвестны», – говорит И. Л. Лубенников [1].

В 2009 г. художник оформляет станцию «Мадлен» для парижского метро. Решенная в технике витража, что было условием французской стороны, емкая и лаконичная композиция совмещает в себе и драматизм отечественной

истории и воспоминание о поисках русского авангарда и немного ироничный намек на специфическое восприятие западным зрителем русской культуры.

Примечательно, что в ряде проектов 2010-х гг. нашла проявление характерная для многих московских живописцев работа с активным открытым цветом. Такова станция «Битцевский парк», открытая в 2014 г., художественной доминантой которой стали подчеркнута живописные силуэты всадников на стенах зала. Авторы оформления – академик РАХ, заслуженный художник РФ В. А. Бубнов, член-корреспондент В. С. Шапошникова, Е. В. Бубнова. Руководитель проекта (как и в большинстве проектов с участием Лубенникова) – академик РАХ Н. И. Шумаков. Возвращение в метро цвета – позитивная тенденция, укрепляющая надежду на то, что мышление живописца будет востребовано даже в эпоху пластика и металла.

Актуальная тенденция оформления пространства метро силами академической школы находит проявление не только в проектах Московского метрополитена – с 1999 по 2013 г. в метро Санкт-Петербурга были созданы яркие мозаичные композиции и большие циклы монументальных панно. Так академиком РАХ, профессором А. К. Быстровым при участии петербургских художников создано высокохудожественное оформление станций «Адмиралтейская», «Волковская», «Международная», «Комендантский проспект», «Парнас», «Бухарестская», «Площадь Александра Невского», «Спортивная».

В арсенал традиционных видов и техник сегодня включаются новые технологии. Миссия художника в метро – преодоление гнетущего ощущения подземелья и поиск неповторимого облика каждой станции. Художественное решение в интерьере метро – насущная необходимость на фоне психологического напряжения, которое испытывает человек, живущий и работающий в мегаполисе. Именно поэтому роль живописца, скульптора, дизайнера в данном контексте стремительно возрастает.

Философия синтеза искусств по-прежнему является наиболее глубокой и перспективной сферой изобразительной культуры, но в современном отечественном искусстве она до сих пор не реализована во всей полноте своих возможностей, несмотря на посильное участие в ее воплощении ярких и талантливых мастеров. Вместе с тем, целый ряд современных монументальных проектов вносит важный вклад в развитие синтеза искусств первых десятилетий XXI в.

Литература

1. *Максимов, Е. Н.* Представляем факультеты: Живопись / Е. Н. Максимов, В. Н. Слатинский, И. Л. Лубенников // Юный художник. – 2004. – № 4. – С. 16–18.
2. *Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова.* М.: Сканрус, 2008. – 304 с.
3. *Якубовская, А.* Красота в метро оплачена здоровьем художников. Но их, увы, никто не знает: [интервью с Иваном Лубенниковым] / А. Якубовская; Вечерняя Москва: [сайт]. URL: <http://vm.ru/exclusive/455045-ivan-lubennikov-krasota-v-metro-oplachena-zdorovem-hudozhnikov-no-ih-uvy-nikto-ne-znaet> (дата обращения: 26.12.2020).

УДК 72.021.2:378.147

В. Ю. Маркина

Москва, Россия

Школа архитектурного развития

О. Ю. Соколова

Москва, Россия

Московский городской педагогический университет

Подземное пространство: вчера, сегодня, завтра

Среди средств, стимулирующих фантазию и воображение, выделим подземное пространство. В архитектурном творчестве ему уделяется много внимания. Рассматриваются методика Школы Архитектурного Развития «ШАР» по развитию творческих способностей учащихся и ее результаты в рамках образовательного проекта «Ознакомительная практика. Пленэр», который проходит в московском метро с 2018 г.

Ключевые слова: педагогика, фантазия, подземное пространство, Школа Архитектурного Развития, практика, пленэр, творческое развитие, инклюзивное образование

Vera Yu. Markina

Moscow, Russia

School of Architectural Development

Olga Yu. Sokolova

Moscow, Russia

Moscow City University

Underground space: yesterday, today, tomorrow

Among the ways that stimulate fantasy and imagination, we single out the underground space. Much attention is paid to him in architectural creative. The article considers the methodology of the School of Architectural Development "SHAR" for the development of creative abilities of students and its results within the educational project "Introductory practice. Plein air", which has been held in the Moscow metro since 2018.

Keywords: Pedagogy, fantasy, underground space, School of Architectural Development, Introductory practice, plein air, creative development, inclusive education

Возможности групповой работы в доступном городском подземном пространстве с учащимися в условиях пленэра недостаточно изучены. Целью данной статьи является обоснование применения образов и тематики подземного пространства для актуализации творческих возможностей в продуктивной деятельности с самых ранних этапов обучения.

Авторы статьи решали задачи по определению репродуктивных подходов к пониманию феномена подземного пространства с ранних этапов обуче-

ния; подбору и апробации продуктивной методики развития фантазии и воображения с помощью тематики подземных пространств на всех этапах обучения; определению критериев оценки творческого продукта.

Концептуальной идеей статьи является мысль о том, что стимулирование фантазии учащихся, занимающихся пространственными видами искусства, начиная с ранних этапов обучения, способствует развитию и совершенствованию навыков творческой рефлексии, адекватной самооценке и развитию мотивационно-потребностного компонента учебной и творческой деятельности.

Рассмотрим, как эта концепция реализуется в Школе Архитектурного Развития «ШАР» и как достигается целостность процесса обучения на всех этапах и во взаимосвязи всех учебных дисциплин.

Кто, будучи ребенком, не читал фантазии отечественных и зарубежных писателей, не смотрел фильмы о подземных королевствах, о мифических существах, живущих в подземельях, не мечтал отправиться за несметными богатствами, спрятанными под землей? На протяжении всей человеческой жизни люди осваивали пространство под землей, об этом свидетельствуют многочисленные пещеры по всему миру, подземные туннели и проходы.

Сегодня, этот феномен активно используют образовательные учреждения. Особенно в дополнительном образовании, связанном с творчеством в области пространственных видов искусства. Работа ведется по двум направлениям с одной стороны – репродуктивный, *обсуждения* концепций и теорий функционального использования и эстетического образа подземного пространства, в частности станций метро и вестибюлей, с другой – продуктивный *моделирование* новых пространственных структур средствами творческого созидания и создания.

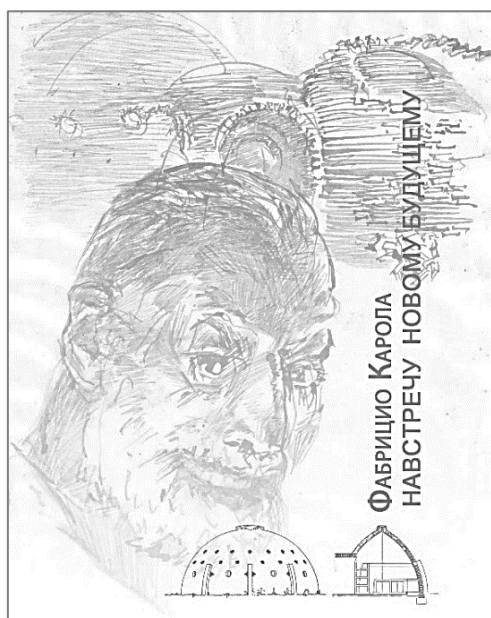
Исследователи теоретического наследия В. А. Фаворского отмечают его концепцию ассоциативности в познавательной сфере: «Под фантазией В. А. Фаворский разумел способность ассоциативного обогащения образа в процессе его воссоздания, почему он (образ) никак не мог быть сведен к копии. «Правда художественная, – пишет Фаворский, – глубже, чем просто правда». На языке современной психологии художественного творчества вместо слова «фантазия» употребляется понятие «образное обобщение» [5]. Через образное обобщение и достигается типизация, без чего не может быть художественной правды. Как видим, Фаворский-теоретик мог подниматься гораздо выше «прикладной эстетики».

На начальном этапе обучения для мотивации и активизации воображения детей в качестве доступных примеров приводятся персонажи литературных произведений, где транспорт выступает в роли полноценных персонажей или представлен в виде фантастических образов: «самодвижущиеся тротуары», «траволаторы» у Джанни Родари («Планета Новогодних Елок», 1962); автомобиль на сиропе у Николая Носова («Незнайка в Солнечном Городе», 1958), трактор «Митя», который надо было заправлять продуктами вместо бензина – Э. Успенский («Весна в Простоквашино») и т.д.

Помимо «техногенных» образов хорошую обратную связь обеспечивает применение фольклорных сюжетов: образы «подгорных жителей» из произведений Дж.-Р. Толкиена, Г. Ибсена. Для активизации полисенсорного развития учащихся, особенно на ранних этапах обучения, применяются дополнительные

инструменты: образцы с разными характеристиками поверхностей, перформанс с участием детей с демонстрацией различных видов движения и статики (напряжение стен и сводов, движение в узком, низком, наклонном пространстве и т.д.), применение музыкального сопровождения (Э. Григ, Г. Шор). Особенно важно воздействие на большинство анализаторов в учебном процессе в условиях инклюзивного образования.

На средних уровнях образные концепции транспортных сооружений (авторские интерпретации реальных залов и вестибюлей) дополнены портретами архитекторов-создателей, теперь «подземное пространство» воспринимается как одно из активнейших средств стимуляции воображения. О развитии транспорта в будущем написал творческий манифест Фабрицио Карола, итальянский архитектор. С его творчеством преподаватели и ученики познакомились в одной из поездок в Италию, по программе ознакомительной практики-2019.



Ил. 1. Портрет архитектора на обложке З. В. Жилкина



Ил. 2. Коллаж «манифест о будущем». В. Ю. Маркина

На старших уровнях «подземное пространство» рассматривается как возможность для апробации концептуальных идей в новых условиях пленэра.

Опыт использования образа «подземного пространства» в разной интерпретации с опорой на концепцию В. А. Фаворского о фантазии и художественной правде позволил сделать ряд выводов:

- Тема освоения «Подземного пространства» способствует активизации творческих способностей учащихся, объединению их в творческие группы, актуализирует возможности командной работы как одной из продуктивных и эффективных технологий в развитии воображения. Опыт преподавания в «ШАР» демонстрирует непосредственную корреляцию воображения и абстрактного мышления как познавательных процессов.

• Во время ознакомительной практики при выполнении зарисовок эскизов, этюдов и рисунков, позволяющих идеально воссоздать его движения. «подземное пространство» не столько как сложнейшую городскую транспортную систему, сколько как выразительное пространство, воплощается тезис В. А. Фаворского о том, что в «динамике прежде всего проявляется функция, а функция без художественной цельности – это не искусство».

• Сформулированные критерии оценки творческого продукта – условие составления портфолио пленэрных зарисовок, которое сможет мотивировать учащихся на продуцирование собственных объяснительных моделей концепций и теорий.

• Активное применение большинства анализаторных систем, включая новые ощущения от работы с образами «подземного пространства» во время занятий пространственными видами искусства способствует полисенсорному развитию учащихся и активизации их познавательных процессов, что имеет особое значение в условиях современного инклюзивного образования.



Ил. 3. Станция метро «Белорусская»
Москва. З. В. Жилкина, В.Ю. Маркина



Ил. 4. Станция метро «Рассказовка»
Москва. З. В. Жилкина, В.Ю. Маркина

Литература

1. *Карола, Ф.* Вперед в будущее / Ф. Карола; пер. с франц. В. Ю. Маркина. М., 2019. – 18 с.

2. *Маркина, В.Ю.* «Космический корабль Будущего»: творческий проект московского Планетария и Школы архитектурного развития / В. Ю. Маркина, Е. Н. Эстис // *Архитектура и строительство России.* – 2019. – № 1 (229). – С. 112–115.

3. *Маркина, В. Ю.* Дидактика развития творческих способностей в довузовском архитектурном образовании / В. Ю. Маркина // *Архитектура и строительство России.* – 2017. – № 4 (224). – С. 112–113.

4. *Метленков, Н. Ф.* Парадигмальная динамика архитектурного метода / Н. Ф. Метленков. М.: Архитектура и строительство России, 2018. – 428 с.: ил.
5. *Никифорова О. И.* Исследования по психологии художественного творчества / О. И. Никифорова. М., 1972. – С. 25.
6. *Соколова, О. Ю.* Изобразительное искусство как инструмент воздействия на эмоциональную сферу / О. Ю. Соколова // Проблемы современного педагогического образования. – 2017 – № 56 (10). – С. 180–188.
7. *Фаворский, В. А.* Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. М.: Сов. художник, 1988. – 588 с.: ил.
8. *Meuser, N.* Drawing for Architects: Construction and Design Manual / N. Meuser. [S. l.]: DOM Publishers, 2015. – 240 p.: ill.

УДК 75.052:72:711.4.01(470.23-25)

Б. И. Чернякевич

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет

промышленных технологий и дизайна

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

Современное монументальное искусство в городском культурном пространстве Санкт-Петербурга

Процессы, происходящие в политической, социальной и общественной жизни России последних десятилетий, находят свое отражение и в формах монументального искусства. Меняется и преобразуется культурная среда городов, и, в частности, Санкт-Петербурга. На примерах новых типов и форм общественного городского пространства, появляющихся в последнее время в городе на Неве, предлагается рассмотреть черты и тенденции развития современного монументального искусства в связи с архитектурой, скульптурой, живописью и другими формами современного искусства.

Ключевые слова: современная городская среда, современное монументальное искусство, культурное пространство, Санкт-Петербург

Bogdan I. Chernyakevich

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Contemporary monumental art in urban cultural space of Saint Petersburg

Processes occurring in political, social, and public life in Russia during the last decades are reflected in various forms of modern monumental art. The cultural

environment of cities alters and reforms, particularly in Saint Petersburg. On the examples of new types and structures of public spaces, evolving in the city by the river Neva, readers are invited to review the features and tendencies of the development of contemporary monumental arts in regards to architecture, sculpture, painting, and other forms of modern art.

Keywords: contemporary urban space, modern monumental art, cultural space of Saint Petersburg

Сложно представить себе современный город без его достопримечательностей, по которым он узнается: это планировка города, районы, высотные здания, деловые и торговые центры, парки, стадионы, музеи, театры и многое другое, из чего сплетено сложное полотно города. Три столетия силами талантливых зодчих, художников и скульпторов складывался один из самых уникальных городов мира. Величественные ансамбли исторического центра Санкт-Петербурга, роскошные царские загородные резиденции – все это уникальное наследие исторического прошлого столицы огромной империи. В работах прошлого сплетались архитектура, скульптура и живопись, являя жителям северной столицы яркие примеры монументальных ансамблей. Но какую роль играет монументальное искусство в «северной столице» в наше время, в начале XXI в.?

Тема монументального искусства в его новых формах освещена в отечественной и зарубежной литературе, на наш взгляд, недостаточно, поэтому позволим себе сделать некоторые наблюдения за теми процессами, которые происходят в этой сфере художественного творчества, и попытаемся провести анализ этих сложных, противоречивых и порой не очень видимых процессов развития современного монументального искусства. Думается, эта статья может быть интересна и специалистам сферы монументального искусства, скульпторам, архитекторам, и широкому кругу читателей, интересующихся вопросами современного искусства в городской среде Санкт-Петербурга.

Предпосылки формирования современного монументального искусства Санкт-Петербурга. Говоря о современном состоянии монументального искусства, невозможно не напомнить о тех коренных переломах, которые произошли в стране после распада Советского Союза. Сильные изменения политической, идеологической, культурной и социальной парадигм повлияли на монументальное искусство – на его количество, качество и формы. Если ранее оно было практически отдельной отраслью с выделяемыми бюджетами, производственными комбинатами, выпуском специализированной литературы (например, журнала «Советское монументальное искусство»), системой художественных советов и целых коллективов художников, скульпторов и архитекторов, то сегодня монументальное искусство работает совсем по другим принципам. По большому счету, можно констатировать тот факт, что поистине широкий фронт монументального искусства, столь развитого в советский период, сегодня значительно сузился. Например, последний период между 70-ми и 80-ми гг. был представлен обширным перечнем проектов от целых архитектурно-монументальных композиций, таких как «Монумент героическим защитникам Ленинграда», с размещенным в нем музеем, до бес-

конечного количества малых архитектурных форм, скульптур, мозаик, украшающих парки, скверы, спортивные и детские площадки. В современном же Санкт-Петербурге монументальное искусство встречается намного реже.

В первую очередь, причиной этого процесса является исчезновение идеологического компонента. Наверное, не стоит недооценивать ту роль, которая была уготована советскому монументальному искусству в несении идеологической нагрузки. Напомним здесь о декрете «О памятниках Республики» от 12 апреля 1918 г. и «Списке лиц, коим предположено поставить монументы», опубликованном в «Известиях» 2 августа 1918 г. Помимо этого, во 2-й половине 1920-х гг. Лениным была выдвинута формула пропаганды идей Революции средствами искусства, включающей в себя широкую просветительскую культурно-историческую и интернациональную программы [8, с. 13]. Эта идеологическая доктрина просуществовала в той или иной форме вплоть до развала СССР. Как пишет автор интересной монографии, посвященной исследованию наследия советского искусства, И. Бибилова: «И, может быть, поэтому в наши дни глубокого разочарования в утопических идеалах революции» скульптурный монумент И. Шадра в ансамбле Земоавчальской гидроэлектростанции (ЗАГЭС) Тбилиси, созданный в 1927 г., «был варварски разрушен воинствующими сепаратистами» [8, с. 11]. Несомненно, идея пропаганды идеологии через монументальное искусство, столь характерная для большинства тоталитарных режимов XX века, была сильно дискредитирована. Сегодня мы чаще видим искусство как бы без идеологии.

Второй причиной значительного упадка монументального искусства стало изменение всей структуры производства. Так, вначале исчезло финансовое обеспечение. Например, «в соответствии с постановлением ЦК компартии и правительства от 21 августа 1986 г. на монументальное искусство» должно было «в обязательном порядке отчисляться 1–2 % от средств, затрачиваемых на новое строительство» [2, с. 54]. То есть сами предприятия, организации, заводы или научно-исследовательские институты при новом строительстве должны были потратить на монументальное искусство несколько процентов от своего бюджета. Более того, даже при наличии системы художественных советов, которые представляли собой внешнюю, по отношению к, например, заводу, организацию, главное слово всегда оставалось за непосредственными заказчиками. Такое положение дел обеспечивало конкурентность и, соответственно, высокий уровень художественных работ. Также большую роль в оплате художественного труда играли расценки, т.е. единый стандарт ценообразования на различные виды искусства. Например, «распространенность мозаики, особенно по сравнению со сложной и красивой техникой росписи, способствовал не относящийся собственно к искусству, но немаловажный факт – эскизы, проекты и готовые панно из мозаики оценивались дороже, чем росписи и фрески» [2, с. 32]. Следовательно, с исчезновением финансовой системы обеспечения производства монументального искусства исчезла и сама материальная база в виде художественных комбинатов, а за ней и вся система работы художников, скульпторов и архитекторов. Поэтому сегодня мы имеем ситуацию, когда предприятия, застройщики и инвесторы не заинтересованы в дополнительных тратах на искусство, а городские проекты при

поддержке петербургского правительства достаточно редки. Специалисты оказались не у дел: ни частный сектор, ни государственный не заинтересованы в поддержке и развитии монументального искусства.

В итоге вырисовывается и последняя структурная проблема, где разрушенная финансово-производственная база девальвировала и саму идею монументального искусства как синтеза искусств. Так как художественные комбинаты фактически перестали существовать, исчезла платформа для общения архитекторов, скульпторов, мастеров мозаики, витража, текстиля, керамики и стекла. Теперь все эти сферы художественной деятельности существуют преимущественно отдельно и редко находят точки соприкосновения. Более того сегодня часто монументальная живопись или скульптура, как, впрочем, и все другие жанры, становятся, к сожалению, неким дополнением, а не полноценной частью чего-то большего.

Обобщая сказанное, отметим, что для создания профессиональных произведений искусства требуется весь комплекс финансовой, производственной и художественной деятельности, который, как мы видим из вышеописанного, сегодня утратил свое прежнее значение. Несмотря на все сложности, монументальное искусство продолжает существовать и развиваться в нашем городе. Рассмотрим относительно новые его произведения.

Архитектурные формы. Начиная обзор с больших архитектурных монументальных форм, мы можем заметить, что проектов стало значительно меньше, чем, например, в период 70–80-х гг. прошлого века. Чуть ли не единственной работой действительно большого масштаба в Санкт-Петербурге можно считать «Парк им. 300-летия Санкт-Петербурга». Несмотря на большое градостроительное значение парка, разбитого в честь юбилея основания города, комплексный подход к монументальному искусству в нем мало прослеживается. Главной монументальной доминантой является фонтан на центральной аллее, а вот другие объекты, такие как: «Закладной камень», «Камень дружбы», статуи «Дольхарбан» и установленный относительно недавно памятник Франсиско Миранде – мало того, что хаотично расположены друг относительно друга, так к тому же они выполнены из разных материалов и в разных художественных стилях.

К другим масштабным проектам благоустройства города следует отнести пешеходные Малую Садовую, Малую Конюшенную улицы, Соляной переулок, часть Большой Морской улицы. Все они решены в достаточно спокойной манере с применением классических для Санкт-Петербурга материалов – гранит и металл. Эти проекты представляют собой больше обрамление уже сложившегося архитектурного ансамбля, чем внедрение новых художественных мотивов.

Среди объектов, изменивших привычный облик существующих памятников культурного и исторического значения, стоит выделить проекты фонтанов на Московской площади у «Дома Советов» и архитектурную композицию «Поющие фонтаны» у памятника Ленину у Финляндского вокзала. Открывшиеся почти одновременно, эти объекты значительно дополнили уже сформированные архитектурные ансамбли, при этом не помешали им и не принизили значение исторических памятников архитектуры и скульптуры.

Из менее масштабных работ следует обозначить проект благоустройства набережной р. Карповки. Здесь пешеходная и рекреационная зоны созданы на

территории яхт-клуба «Петроградец». Променад, разработанный агентством «Нескучный сад», включает в себя небольшой амфитеатр, велодорожки, деревянные скамейки, качели и турники, а также несколько арт-объектов-ветряков. Проект является чуть ли не единственным в Санкт-Петербурге, исполненным в духе современных тенденций ландшафтной архитектуры с ее асимметрией, наличием промышленных элементов в объектах малой архитектуры и скульптуры [3].

В новостройках проблему благоустройства в ее художественном аспекте практически никак не решают, прибегая исключительно к размещению типовых объектов малой архитектуры, организации спортивных и детских площадок, подобранных на основе каталогов готовой продукции. Так, в большинстве массовой застройки новых жилых кварталов Мурино, Новое Девяткино, Янино-1, Кудрово и Шушары мы редко найдем работу художника-монументалиста. Хотя эти новые районы по своим градостроительным масштабам и являются больше монументальными, чем локальными проектами, трудно отнести их к выдающимся примерам монументального градостроительства. Слабые попытки «взбодрить» хаотично расставленные в какой-то какофонии однотипные высотные жилые дома с помощью раскрашивания их в разные цвета выглядят особенно несуразно, а с художественной точки зрения – просто безграмотно. И как бы иронично это не звучало, но классическая строчная застройка 60–80-х гг., которая так сильно критиковалась в конце XX в. за свою монотонную однообразность и недружелюбие к человеку, теперь кажется верхом гуманизма и заботы о его жизни в городской среде. Поэтому остается лишь надеяться, что сегмент массового жилищного строительства вновь обратится к задачам художественной выразительности и эстетике, а не только к финансовой выгоде при проектировании среды обитания.

Это далеко не полный список всех современных проектов в Санкт-Петербурге, где в той или иной степени нашлось место формам монументального искусства, главное, что было показано, – общая тенденцию развития этой сферы в последние десятилетия. В целом, можно сказать, что в современных проектах часто избегают применения монументального искусства в городской и ландшафтной архитектуре. При создании новых архитектурно монументальных композиций стараются решать художественные задачи с помощью готовой продукции промышленного производства, а не авторских работ. Также, к сожалению, редко идет речь о проблемах ансамбля, синтеза искусств и архитектуры. Поэтому, например, полемика Мухиной с архитектором Иофаном в связи с работой над статуей «Рабочий и колхозница», отраженная автором монумента своей подруге: «... Проект Иофана мне не нравится: его понятие о синтезе чересчур спорно, по-моему, он его видит не в конструктивно-композиционном решении, а в равновеликости скульптуры и архитектуры...», – для сегодняшних реалий кажется просто фантастической [2, с. 10].

Монументальная скульптура. В монументальной скульптуре происходят очень схожие процессы. Количество, а за частую и качество скульптурных композиций, значительно снизилось. Новая эра – это памятники совершенно иного масштаба и значения. В 90-е гг. XX в. казалось, будто скульптура сама «боялась» монументальности и «пряталась» в укромных местах. Таковы па-

мятники Чижику-пыжику на Фонтанке, котам на Малой садовой. Чуть больший масштаб был представлен памятниками городовому на Малой Конюшенной, дворнику на площади Островского или петербургскому водовозу на Шпалерной улице. Из относительно новых и крупных по значимости для города скульптур, во многом благодаря своему расположению в центре города, можно назвать памятники Гоголю (Малая Конюшенная) и Александру Невскому (Невский проспект), но последний должен был быть воплощен намного раньше, чем в новую эпоху, он задумывался автором еще в далекие 60-е [1]. Впрочем, именно эти произведения определили картину развития монументальной скульптуры в первые годы демократической России.

Общей для всех вышеназванных памятников является, по нашему мнению, тенденция к некой камерности, избеганию пафосности и героизации. Воспеваются представители различных профессий, персонажи стихов, собирательные образы водовоза, дворника или городского. Из значимых исторических личностей предпочтение отдается классику Гоголю. Да и вообще наблюдается некая ностальгия по столь далекому от нас дореволюционному времени конца XIX – начала XX в.

Если же говорить о списке памятников за последний год, то следует упомянуть такие топонимы, как: памятник Фаине Раневской, Николаю Гумилеву, Даниилу Гранину, Баху, Жоресу Алферову, героям повести «Собачье сердца», бортмеханику Викентию Грязнову, снайперу Алие Молдагуловой, «подземный» памятник Чижику-Пыжику, памятники зонту на Богатырском проспекте и в «Бертгольд-Центре». Здесь также видно похожее разделение на исторически культурно-значимые памятники и камерно-развлекательные. В целом же, скульптурные композиции последних десятилетий редко отличаются экспериментаторством, новаторством и чем-то сродни классической «советской реалистической школе» предвоенной и послевоенной поры. А поиски советских скульпторов 70–80-х, не говоря даже о 60-х, на фоне современных «скромных» монументов кажутся уже не наследием столь критикуемых застойных лет, а эпохой самых смелых художественных поисков и неординарных решений. Поэтому, например, «шутливый» памятник первому архитектору Санкт-Петербурга Трезини у съезда с Благовещенского моста на набережного Лейтенанта Шмидта, установленный здесь в 2014 г., выпадает из канонов скульптурной традиции северной столицы.

Также проблема сужения художественного «репертуара» коснулась и других форм скульптуры. Несмотря на идеологическую направленность советского искусства, топологический перечень монументальной скульптуры был поистине широк. «Кроме памятников, мемориальных ансамблей и микроансамблей, появились такие новые типы монументальных сооружений, как въезды в города и районы, памятные знаки, а в монументально-декоративной живописи – транспортные остановки на междугородних трассах» [2, с. 15]. Не говоря уже о предвоенных и послевоенных годах, когда чуть ли не конвейерно изготавливались гипсобетонные «пионеры», «теннисистки», «пловчихи», «лоси», «медведи» и т.д. Сегодня практически невозможно найти современную скульптуру подобных жанров. Если и создаются какие-то значимые объекты малой скульптуры, то часто обходятся разбитием клумб и ставшей уже традиционной для всех городов мира объемной надписью «I Love», в которую нужно подставить имя своего города

(традиция, пришедшая из Нью-Йорка 1970-х годов, впервые появившаяся в ходе рекламной кампании по развитию туризма) [1]. Обобщая, стоит сделать вывод о трансформации жанра монументальной скульптуры в меньшие формы как с точки зрения качественных, так и количественных показателей.

Монументально-декоративное искусство. В монументально-декоративном искусстве прослеживаются тенденции, схожие с теми, что описывались выше. Крепче всего держится за традиции Санкт-Петербургский метрополитен, где хотя бы центральные станции и их вестибюли по-прежнему заполнены работами художников-монументалистов. Так, например, одна из относительно недавно открывшихся центральных станций метро «Адмиралтейская» в своем художественном арсенале имеет мозаичные панно, витражную композицию и серию медальонов с барельефами. Подобного, к всеобщему сожалению, не скажешь о других открывающихся станциях метрополитена. Используются более дешевые и простые материалы, декоративного искусства мало. Часто вместо авторской работы художника можно встретить фотопечать, как, например, в оформлении станции метро «Обводный канал».

Говоря об архитектуре, здесь редко встречаются живопись, мозаика, текстиль, керамика или художественное стекло. Чаще всего используется прием раскрашивания или росписи глухих торцов высотных зданий. Например, жилой комплекс «Граффити» на Комендантском проспекте полностью следует этой идее [6]. Конечно, это сложно назвать полноценной монументальной живописью – это больше похоже на графический дизайн, тем не менее, подобный прием завоевывает все большую популярность. Порой идея закрытия пустых торцов доходит до того, что его просто завешивают баннером с печатью. Так, например, на торце бизнес-центра «Бенуа» долго висел баннер с изображением архитектурного рисунка Александра Бенуа. Также для оформления главного фасада того же здания были использованы эскизы Бенуа с изображениями персонажей балета «Петрушка», и тоже печать, но на этот раз на стекле [1]. Решение достаточно спорное, если учитывать тот факт, что «пересадка» искусства на фасад здания происходит без имеющихся на то каких-либо исторических или иных причин.

К сожалению, монументальное искусство сильно обесценилось за последнее время. Но, как нам кажется, потребность в монументальной живописи есть. И, видимо, не случайно наш город переживает такой бум граффити, которые постоянно закрашивают городские службы. Наиболее прославившиеся в этой сфере творчества стрит-арт художники HoodGraff, которые рисуют монохромные портреты известных личностей [9]. Наверное, самым прогрессивным примером современного монументального искусства и его синтеза с архитектурой сегодня является Музей уличного искусства, находящийся на территории действующего завода слоистых пластиков [4]. Здесь сплелись в едином движении советская индустриальная архитектура и современное искусство граффити, живопись и скульптура.

К сожалению, в данной статье сложно охватить все многообразие современного монументального искусства Санкт-Петербурга, все же мы попытались наметить общую тенденцию процессов, происходящих в этой сфере. И не-

смотря на их сложность и противоречивость, думаем, стоит следить за их течением в надежде, что еще будут появляться интересные проекты, достойные традиций нашего прекрасного города Санкт-Петербурга.

Литература

1. *Бизнес-центр «Бенуа» класса А* / Управляющая компания «Теорема». URL: <https://www.teorema.info/object/benoit/> (дата обращения: 06.11.2020).
2. *Воронов, Н. В.* Искусство и городская среда / Н. В. Воронов. М.: Знание, 1982. – 56 с.
3. *Как выглядит новый модный променад на набережной Карповки* // The Village. URL: <https://www.thevillage.ru/city/public-space/361609-karpovka> (дата обращения: 12.11.2020).
4. *Музей стрит-арта* // ЧУК «СтритАрт музей Санкт-Петербург»: [сайт]. URL: <https://streetartmuseum.ru/o-muzee/> (дата обращения: 19.11.2020).
5. *Памятник Александру Невскому* // Петербург Центр: [сайт]. URL: <https://peterburg.center/maps/pamyatnik-aleksandru-nevskomu.html> (дата: 10.11.2020).
6. *Петербургские застройщики осваивают приемы граффити* // Канонер: [сайт]. URL: <http://kanoner.com/2016/07/16/151324/> (дата обращения: 04.11.2020).
7. *Признание в любви городу: история надписи «я люблю...» и как чиновники превращают это в абсурд* / Fishki.net: [сайт]. URL: <https://fishki.net/2358825-priznanie-v-ljubvi-gorodu-istorija-nadpisi-ja-ljublju-i-kak-chinovniki-prevravajut-jeto-v-absurd.html> (дата обращения: 16.11.2020).
8. *Советское монументальное искусство: материалы и документы, 1924–1932* / Акад. художеств СССР. НИИ теории и истории изобраз. искусств; В. П. Толстой [и др.]. М., 1991. – Ч. 1: 1924–1927. – 264 с.
9. *Худграф Hoodgraff* // VIVACITY: [портал об уличном искусстве: граффити и стрит арт]: [сайт]. URL: <https://vivacity.ru/graffiti/hoodgraff/> (дата обращения: 15.11.2020).

УДК 72.01 Speranskij

Л. А. Гребенникова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский Международный институт экономики и права

Синтез искусств в творчестве архитектора С. Б. Сперанского

Творчество архитектора С. Сперанского – пример перехода от сталинского ампира к стилю зданий на площади Победы. Это явный перелом не только в архитектуре, но и в советской эстетике в целом. Очень плодотворным оказалось сотрудничество архитектора с молодыми монументалистами, выпускниками мастерской И. Е. Ретина Академии художеств СССР.

Найденные автором черты взаимодействия архитектора и художника тесным образом переплетаются с искусством классического Петербурга и современным художественным языком.

Ключевые слова: монументальная живопись, современное монументальное искусство, творчество архитектора С. Сперанского

Larisa A. Grebennikova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg International Institute of Economics and Law

Synthesis of arts in the works of architect S. B. Speransky

The work of the architect S. Speransky is an example of an understandable transition from the Stalinist Empire style to the style of buildings on Victory Square. This is a clear change in the whole Soviet aesthetics, not only in architecture. Collaboration with young monumentalists, graduates of the studio of I.E. Repin Academy of Arts of the USSR. The found author's features of interaction between the artist and the architect are closely intertwined with the art of classical Petersburg and modern artistic language.

Key words: monumental painting, contemporary monumental art, the work of the architect S. Speransky

Сергей Борисович Сперанский (1914–1983) – один из ведущих ленинградских архитекторов послевоенного поколения, удостоенный званием народного архитектора СССР (1971), лауреата Государственной премии СССР (1973) и Ленинской премии (1978). Сергею Борисовичу в своей творческой деятельности по праву удалось претворить в жизнь идею архитектурно-художественного единства в пространственно-временном контексте, определить акценты основных направлений различных видов искусства. В реализованных творческих проектах мастера продемонстрирован акт взаимодействия архитектуры и монументального искусства как синтеза искусств в современном понимании эпохи. Советский и российский историк искусства и архитектуры, искусствовед А. А. Стригалева так характеризовал силу монументального искусства: «Нужно, чтобы наши площади и улицы ожили и образным языком искусства рассказали о славных делах нашего народа и о людях, заслуживших право на бессмертие». Построение коммунистического общества и послевоенная эпоха создали почву для создания художественной, одухотворенной и достойной советского человека окружающей среды. Монументальное искусство, как никогда, приобретает при социализме огромное значение. Синтез искусств в постановке творческого замысла определился как основа художественной целостности и архитектурного качества формирования среды, где монументальное искусство выступает как образно-символическая трактовка концепции задуманного архитектурного решения. Объединяя творения скульптора, художника декоративно-прикладного и монументального искусства композиция достигает наибольшей целостности и единства в соответствии с законом формирования среды, с учетом социальных предпочтений, ощущением времени и

духа места. Примером такого градостроительного воплощения с его объемно-пространственным, функциональным и конструктивным решением, конечно, является, памятник блокадному городу на Средней Рогатке. Проект Монумента героическим защитникам Ленинграда на площади Победы был реализован по проекту архитекторов В. А. Каменского, С. Б. Сперанского и скульптора М. К. Аникушина. В Памятном зале музея находятся мозаичные панно «1941 – Блокада» и «Победа» (авторы С. Н. Репин, И. Г. Уралов, Н. П. Фомин, руководитель – А. А. Мыльников). Работа над проектом явилась базовым основанием для синтеза множества разновидностей произведений искусства. Начиная с построек конца 70-х гг. прошлого века и более поздних, законченных уже соавторами мастера, неизменно прослеживается гармония слияния видов искусств. Подобный подход выступает как средство диалога со зрителем и активно проявляется в общественном пространстве такого большого мегаполиса, как Ленинград – ныне Санкт-Петербург. В существующих реалиях индивидуализации при проектировании, появились проблемы отсутствия единого стилового приема и профессионального языка, Архитектору зачастую трудно воплотить органичные объекты новейшей архитектуры. Показательным примером для молодых специалистов при проектировании многомерной среды является многообразие архитектурно-художественных приемов в авторских концепциях С. Сперанского, воплотившихся в аспекте историко-культурных традиций формирования городской структуры. Ю. М. Лотман, анализируя семиотику культуры пишет: «Символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры – он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее». Среда и время в архитектурной форме, запечатлевшие время – это стиль, язык персоналия – зодчего и его эпохи в целом. Комплекс на площади Победы – осязаемый результат творчества архитектора и материальное послание в будущее. Тем более органичной и человеческой оказывается взаимосвязь авторской монументальной мозаики с архитектурным пространством зала в музее мемориала, что стало местом поклонения блокадным дням города во время Великой Отечественной войны 1941–45 гг.

Первые мозаики исторически приписывают ко 2-й половине IV тысячелетия до н.э.: это дворцы и храмы шумерских городов Месопотамии, в Древнем Риме и Греции мозаикой выкладывали полы и стены терм, дворцов. Смальту – цветное искусственное стекло – первыми начали использовать римляне. С христианскую эпоху в Европе ее использовали для декорирования храмов. В эпоху новых информационных возможностей, где теряется связь с человеком, средой, художественным качеством монументального искусства, становится ценнее ощущение творения рук человеческих.

Два панно «Блокада» и «Победа» были созданы в 1978 г. для подземного Памятного зала монумента Героическим защитникам Ленинграда. Памятник создавался к 30-летию со дня Победы после подведения итогов конкурсных проектов. Задача решалась средствами архитектуры, скульптуры и монументальной живописи. Для молодых художников-монументалистов работа в таком творческом коллективе была ответственной и значимой. Следует отметить

степень доверия Сергея Борисовича способностям молодых художников, получившим такой старт. Уникальная по масштабу реализации для той эпохи совместная работа в мозаике была выполнена под руководством А. Мыльников. Памятнику было суждено стать местом поклонения для будущих поколений и передать смысл героического подвига защитников Ленинграда. Молодые художники родились уже в мирное время, в отличие от участников войны С. Сперанского и М. Аникушина. В настроении мозаики звучат ноты скорби и потери, несмотря на триумф победы. Композиции замыкают пространство памятного зала площадью 1 200 м² по торцам. Монументальным мозаикам «Блокада» и «Победа» удается удерживать такое большое пространство и создавать свое эмоциональное звучание. Обладая самостоятельной ценностью, мозаики одновременно неотделимы от архитектуры, от сценария представленного действия – это и музейные экспозиции, и демонстрация черно-белой хроники блокадных дней. Здесь зритель приглашен как свидетель и участник дуальных событий: трагического кольца блокады Ленинграда и триумфа освобождения «со слезами на глазах» в дни Победы. Тематика мозаик прочитывается в колористической трактовке событий и в самом их содержании. Композиции объединены тональной направленностью фона. Полутемный интерьер и подобранная экспозиция в специально спроектированных витринах этого мемориального музея создают настроение строгой торжественности. От мозаичной композиции «Блокада» веет решимостью, твердостью и стойкостью героев. Группа женщин как будто смотрит на противоположную стену и видит впереди победу. В этом взгляде и скорбь утрат, и решимость выстоять и дождаться мужей, отцов, сыновей. Рождается настроение волнения и гордость за тех, кто выжил и отстоял Ленинград в годы блокады. Площадка музея актуальна и востребована для проведения конкурсов и декламации поэтического искусства. Художественная целостность, взаимное слияние части и целого в искусстве и архитектуре, предполагает неразрывное единство на основе пространственно-временных, художественных и индивидуальных основ. Прочитывается найденный монументалистами психологический образ, специфический язык выражения. Мягкость колористических созвучных тонов, фактура – все относит нас к определенным истокам – искусству Византии, Руси и раннего итальянского Возрождения. Наблюдается неразрывная тематическая связь и историческая передача символичности между мозаиками Памятного зала и экстерьера концертного зала гостиницы «Санкт-Петербург», созданных этим авторским коллективом. Мозаика «Гимн городу» на фасаде концертного зала «Санкт-Петербург» была реализована в 1984 г. (смальта, естественный камень, 300 × 1100 см., авторский коллектив: С. Н. Репин, В. В. Сухов, И. Г. Уралов, Н. П. Фомин. Архитекторы С. Б. Сперанский, В. Э. Струzman).

Академик, аналитик архитектуры А. В. Иконников дал характеристику перцептивному и художественному пространству: перцептивное пространство интерпретирует восприятие реального пространства через органы чувств человека; в свою очередь, художественное пространство обусловлено восприятием синтеза искусств и совокупностью взаимодействующих художественных образов. Две модели учитывают личное непосредственное восприятие человеком

представленного пространства и образную, наполненную символами структурированную систему. Интерпретация проявления архитектурно-художественной интеграции работает на эмоциональное восприятие зрителя: от греческого мифа, сказки или интеллектуального коллажа на тему архитектурной или музыкальной фантазии. Характерной особенностью старого Петербурга является гармоничное слияние архитектуры и монументального и декоративного искусства в общественных и жилых зданиях.

Киноконцертный зал гостиницы «Ленинград», ныне «Санкт-Петербург» (проектное название – «Аврора»). Первая очередь реализована в 1967–1970 гг.), проектировался в неразрывной связи со всем комплексом гостиницы, как культурная автономная концертная площадка города. При входе в концертный комплекс со стороны набережной Пирогова, при перетекании открытого пространства в закрытое – в среде архитектурно-художественного взаимодействия, зрителю раскрывается мозаичная композиция. Архитекторы и монументалисты в данном случае нашли тонкий альянс со зрителем, прибегнув к дополнительной привлекательности концертного зала, взаимодействию со зрителем до начала представления и своеобразной интерактивности архитектурного пространства. Внедрение достаточно емкого элемента монументальности в пространственно-художественную среду явилось выигрышным в создании и придании существующему архитектурно-конструктивному решению особого эмоционального настроения, открытости и диалогу с посетителем.

Композиция «Гимн городу» располагается в низком, почти интерьерном, зажатом пространстве перехода. Мозаике не принадлежит акцентное значение, вокруг которого развивалось бы построение средового ансамбля. Однако композиция представлена эргономично и играет важную роль в создании своеобразного портала с колоннами в виде кариатид для соединения перетекающих пространств зданий гостиницы. Сочетание глубокого синего фона и золота строго каннелюрованных одежд фигур рождает своеобразную картину мерцающего и звучащего мистического образа города.

Театрально-музыкальное повествование продолжает цикл живописных произведений «Музыка города» в фойе зрительного зала. Интерьер фойе концертного зала «Санкт-Петербург» решен в классических формах архитектуры 70-х гг. XX в. Белый мрамор стен, белый потолок и белые колонны, вид на Неву из панорамного окна сообщают интерьеру ощущение легкости и простоты. Поднимающаяся из вестибюля нижнего этажа в прямоугольный зал фойе мраморная лестница двумя широкими полукруглыми маршами выходит прямо на живописные полотна. Расположенная напротив окон стена фойе расчленена пилонами на 3 части. В образованные ниши идеально вписались картины со сложной фактурой и матовой поверхностью. Высота композиции – 280 см. Длина центральной части – 560 см, боковых частей – 400 см. «Музыкальная» композиция фланкирована статичными символическими женскими фигурами с музыкальными инструментами. Силуэты и колорит фигур ассоциируются с каменными скульптурами Петербурга и передают определенное настроение каждой части композиции. Музыкальные инструменты

как бы оживают, что создает общий настрой встречи с прекрасной художественной средой. Тщательно прорисованные изображения архитектурных элементов Петербурга, объединенные мягким серебристым колоритом, вторят живой панораме города за окном, создавая ощущение своеобразного театра, раскрытого в удивительную архитектуру города, с его прозрачными белыми ночами, водными стихиями. Это созданное мастерами архитектуры и живописи единство зодчества города, его величия, музыкальности и состояния гармонии Петербурга, отдает дань уважения современников к его истории и культуре (живопись в фойе, 1984. Холст, масло. С. Н. Репин, В. В. Сухов, И. Г. Уралов, Н. П. Фомин. Архитекторы С. Б. Сперанский, В. Э. Струzman). «Острота монументального искусства живет в силе устойчивого пластического и образного строя. Именно этим оно волнует зрителя и одухотворяет архитектуру», – так высказался о творчестве монументалистов директор Государственного Русского Музея В. А. Гусев.

На протяжении всей истории монументальное творчество, взаимосвязанное с архитектурой, напрямую, в форме синтеза искусств, или опосредованно оказывает действие на приоритеты зодчества. На примере реализованных объектов мы можем наблюдать, как прослеживается развитие целостного подхода в искусстве XX вв. в совокупности подходов архитекторов, художников, скульпторов, представителей театрального искусства. В творчестве архитектора С. Б. Сперанского и его учеников определены подходы и приемы авторского решения, направленные на особенности социального запроса. Современный взгляд на проектирование должен основываться на практической архитектурной деятельности в развитии интегрального подхода к решению профессиональных и творческих задач. Следует отметить, что новейшая архитектура практически не прибегает к традиционным формам синтеза искусств и что начало XXI в. обозначено одним из примечательных примеров идейно-эстетических контекстов современных концепций. Показательным примером этого является продолжение работы над II очередью гостиницы «Ленинград» в 2000 г. – проект атриума бизнес-центра «Петровский форт» (архитекторы: В. Э. Струzman, В. А. Шприц, Скульптурные рельефы «Утро», «День», «Вечер», «Ночь», Фонтан – часы «Наводнение», декоративные мосты и бассейны – художники–монументалисты: С. Н. Репин, В. В. Сухов, И. Г. Уралов, Н. П. Фомин). Особый интерес представляют арт-объекты «маски времени», они же опоры и фонтаны. Это несомненная творческая находка союза архитектора и монументалиста – объект притяжения для релаксации в жаркий летний день под успокаивающие звуки журчания воды. Целостное впечатление создается от возможности прочувствовать несколько вариантов восприятия архитектурного пространства во времени: сценарного, в виде временной категории: фонтана-часов с перетекающей водой и с датами на дне бассейна от 1703 г. до 2003 г. (было приурочено к дате 300-летия Санкт-Петербурга) – или эпизодического – в движении от одной к другой маске времени суток. В восприятии художественного образа пространства немаловажную роль играет купольное световое решение с перевернутой люстрой-пирамидой, уходящие в обратную перспективу лестницы и завораживающие индивидуальностью художественного языка системы фонтанов.

Бесспорно, взаимодействие искусств активизирует процесс созидания художественной целостности среды. Таким образом, синтез искусств играет первоочередную роль на пути к архитектурно-художественной целостности в традиционной сфере монументального искусства и тем самым выступает внутренней концептуальной основой проявления качества участия произведения скульптора, художника-монументалиста в архитектуре. Творчество народного архитектора СССР С. Б. Сперанского это ясно доказывает.

Литература

1. *Лотман, Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. СПб.: Академический проект, 2002. – 543 с.
2. *Стригалева, А. А.* Теория композиции в советской архитектуре / А. А. Стригалева; ЦНИИ теории истории архитектуры. М.: Стройиздат, 1986. – 256 с.
3. *Иконников, А. В.* Функция, форма, образ в архитектуре / А. В. Иконников. М.: Стройиздат, 1986. – 288 с.
4. *Иконников А. В.* Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А. В. Иконников. М.: Стройиздат, 1990. – 336 с.
5. *Луначарский, А. В.* Ленин и искусство: воспоминания / А. В. Луначарский // Собр. соч.: в 8 т. – Т. 7. М., 1967. – 401 с.
6. *В. А. Гусев:* [из вступ. ст. к книге] // С. Репин, В. Сухов, И. Уралов, Н. Фомин: монументальное искусство. Живопись: альбом. СПб.: Рус. классика, 1998.

УДК 7:791.43Guerra

А. В. Васильев

Санкт-Петербург, Россия

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

Мир образов Гуэрра

Недавно ушел от нас выдающийся деятель мирового искусства XX века Тонино Гуэрра. Уже при жизни его сравнивали со столпами культуры эпохи Возрождения. Литературное творчество Гуэрра было по-человечески глубоко и проникновенно, сформировало вкупе с произведениями других деятелей искусства явление итальянского неореализма. Его поэтичность отразилась в архитектурных и театральных идеях, живописных, скульптурных и графических произведениях, проектах искусных фонтанов и эксклюзивной мебели.

Ключевые слова: Тонино Гуэрра, Пиннабилли, творчество, народное искусство, мозаика

Aleksandr V. Vasilev

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

The world of images of Tonino Guerra

An outstanding figure in the 20th century world art, Tonino Guerra, has recently died. During his lifetime, he was compared with the pillars of the Renaissance culture. Guerra's literary work was humanly deep and soulful, together with the works of other artists, it formed the phenomenon of Italian neorealism. Its poetry is reflected in architectural and theatrical ideas, numerous paintings, sculptures and graphic works, designs of elaborate fountains and exclusive furniture.

Keywords: Tonino Guerra, creativity, folk art, mosaic, Pinnabilli

Совсем недавно ушел в мир иной замечательный человек и выдающийся деятель мирового искусства XX века Тонино Гуэрра. Уже при жизни его сравнивали со столпами культуры эпохи Возрождения за многосторонние таланты в любых проявлениях его творческой души.

Литературное творчество Гуэрра было по-человечески глубоко и проникновенно, оно сформировало вкупе с произведениями других известных деятелей искусства явление итальянского неореализма, нашедшего признание во всем мире.

Помимо сферы литературы и кино, поэт и сценарист Гуэрра выразил свой духовный мир в архитектурных и театральных идеях, многочисленных живописных, скульптурных и графических произведениях, проектах искусных фонтанов и эксклюзивной мебели.

Он родился 16 марта 1920 г. в небольшом городке Сантарканджело неподалеку от Римини и прожил в этих краях всю жизнь. Окончил педагогический факультет университета Урбино. Сочинять стихи начал еще в нацистском концлагере.

С 1953 г. Тонино Гуэрра писал сценарии к фильмам, которые вошли в золотой фонд классики мирового кино. Работал с такими выдающимися кинорежиссерами, как Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Франческо Роззи, Тео Ангелопулос, Андрей Тарковский. Вместе со своим близким другом и земляком Федерико Феллини придумал пьесу «Амаркорд», которая позже превратилась в знаменитый фильм. Потом были «И корабль плывет...» и «Джинджер и Фред». Для Микеланджело Антониони Тонино написал «Приключение», «Ночь», «Красная пустыня», «Фотоувеличение», «Забриски Поинт» и др. [3, с. 449–463].

После женитьбы в середине 1970-х на гражданке СССР Элеоноре Яблочкиной дружил и реализовывал совместные проекты со многими людьми из мира советского искусства – Георгием Данелия, Юрием Любимовым, Паолой Волковой, Юрием Ростом, Андреем Хржановским [4, с. 6–9]. Многие стихи Тонино Гуэрры переведены на русский язык его близким другом Беллой Ахмадулиной. Когда Тонино Гуэрра с женой Лорой приезжал в Москву, его регулярно приглашали на Высшие курсы сценаристов и режиссеров для проведения мастер-классов.

Ему трижды присуждалась кинематографическая премия «Оскар» за лучший оригинальный сценарий (1966, 1967, 1976), он был награжден высшими наградами Италии, России, Армении, Грузии в области культуры, являлся призером высоких кинофестивалей. В ноябре 2004 г. I Конгрессом сценаристов и Европейской киноакадемией ему было присвоено почетное звание

«Лучший сценарист Европы». Необходимо отметить, что знаки признания всегда сами его находили, Тонино Гуэрра никогда не был честолюбив. Друзья отмечали забавные ситуации – когда поэта хвалили по какому-либо поводу, Тонино делал вид, что этого не слышит.

Поэт умер 21 марта 2012 г. в возрасте 92 лет в родном городке Сантарканджело-ди-Романья, похоронен в Пеннабилли.

Таковы общеизвестные факты жизненного и творческого пути замечательного человека, жившего в одно с нами время.

В добавление к официальной биографической характеристике возникает желание рассмотреть в данной статье его разностороннюю творческую деятельность в сфере изобразительного искусства.

Течение жизни постепенно унесло в мир иной круг друзей Тонино Гуэрра – великих режиссеров неореализма. Последние почти 30 лет он провел в маленьком городке Пеннабилли, где купил дом для своей семьи. Это была его родная провинция Романья, ее природный уют поэт предпочел шумному аристократичному Риму с неисчислимым богатством произведений искусства всех времен. По его признанию, переполненной событиями душе шум дождя стал ближе всех прекрасных музейных произведений. Конечно же, Тонино, в первую очередь, оставался литератором – автором устных рассказов, книг прозы, поэм, сборников стихотворений.

Гористый ландшафт северной Италии с небольшими городками и деревеньками, родные места его детских впечатлений превратились в фантастическую республику Тонино Гуэрра. Он стал обогащать пространства своего дома, окружающих городков и местечек духовными символами жизни человека в гармонии с дарованной ему природой, наполнять поэтическим присутствием человека. Неиссякаемая фантазия подвигала его к основанию придуманных им садов и музеев, проектированию изумительных фонтанов, установке остроумных памятных досок во многих городах Романьи, улицы оживились его поэтическими картинами, на стенах городских домов поэт разместил керамические таблички с шутивными и философскими изречениями. Он одухотворял окружающее человека пространство. В Сантарканджело в честь своего друга Федерико Феллини открыл ресторан «La Sangiovesa», интерьер которого оживил своими рисунками, спроектировал фасад и входную зону, мебель, посуду, убранство уютного ресторанчика. По своей сути такое творчество уместно квалифицировать как деятельность художника монументально-декоративного искусства.

Во внутреннем мире Тонино Гуэрра очень естественно сплетались творческая фантазия с любовью к природной естественности и рукодельной народной красоте. Гуэрра любил и умел выражать свои размышления в графических и живописных произведениях, которые по стилистике имели романтическую наивную образность, сходную с народным искусством. Но по содержанию были наполнены философским и поэтическим смыслом. Подобные идеи воплощались и в различных работах архитектурной направленности. В их реализации ему помогали самые разные люди – от профессиональных специалистов до простых сельских мастеров. Поэтичные рисунки в маленькой древней мастерской перевоплощались в текстиль, выполненный по старинной технологии набивных тканей.

По словам Тонино, теперь ему нравилось делать что-то для других, помогать ремесленникам, делать для них что-то нужное. Занятие самих ремесленников он называл «игрой малого искусства», а их совместное творчество гармонично вливалось в улицы и площадки небольшого городка Пеннабилли [3, с. 435].

Рассматривая его произведения, связанные с архитектурной средой, в первую очередь, следует обратить внимание на жилище поэта – свой по-крестьянски небольшой дом он наполнил мебелью по своим эскизам природной и народной тематики, памятными работами о своих великих друзьях, вблизи дома создал Сад забытых фруктов, где высаживались семена старинных трав, саженцы винограда, яблонь, мандаринов времен еще Римской империи. Все это для «музея ароматов» присылали ему друзья со всей Италии [2, с. 156–157]. В саду по плану Тонино были размещены состаренные каменные скульптуры растительных форм, спроектированные самим писателем, скромная скамья для созерцания. Некий сад камней для медитации и размышления, где Тонино любил обдумывать что-то свое очень личное. Многие из домашней мебели он предпочитал делать своими руками, хотел видеть в ее стилистике рукодельную атмосферу, созвучную своей жизни, созвучную истории своих предков (ил. 1).

Ряд декоративных работ из металла – на тему воды и деревьев для сада и цикла экстерьерных скульптурных форм по образу медных керосиновых ламп – выполнялся им рука об руку с простыми сельскими кузнецами при полном взаимопонимании и уважительном доверии.

Очень теплые впечатления о том периоде жизни писателя высказал журналист и фотограф Ю. Рост в послесловии к русскому переводу книги «Одиссея Тонино». Он писал: «...Смотрите. Почетный член многих академий, обладатель высших европейских поэтических премий и американских «Оскаров», классик итальянской литературы, почитаемый на Апеннинском полуострове всеми, кто представляет современную культуру, от Софии Лорен до Риккардо Мути, чистый, светлый с крестьянской привычкой к труду – гениальный 88-летний ребенок мира – сидит в простенькой сельской столовой, пьет крестьянское вино, ест крестьянскую пищу, беседует со своими товарищами по земле, их детьми, которых позвали родители, – и счастлив.

И уместен везде, где пульсирует живая кровь, потому что он и есть сердце, которое гонит ее по жилам его народа» [2, с. 164–165].

Чувство душевной причастности хрупкой природной красоте Тонино воплотил в нескольких поэтичных проектах городских фонтанов.

В городке Сант-Арканджело, недалеко от Римини среди, зеленых газонов, раскинулась 2-частная композиция «Fontane di Tonino Guerra». Мозаичная галечная кладка двойным рядом обрамляет периметр самого фонтана с выступающими из воды зелеными декоративными формами в виде камней, и небольшую площадку с группой вертикальных стел, несущих знаки растительных форм. Округлые формы венчают водную гладь фонтана, над нею в прямоугольном пятне сплошной массой на высоту 20 см выбиваются тонкие струйки, а по «камням» стекают водные ручейки замысловатой конфигурации.

Как всегда, любование природой, привнесение в нее человеком своей рукотворной доли. Масштабы композиции, материалы исполнения, динамика струй воды делают ее очень естественной в окружении зеленого ландшафта.

По собственному признанию Тонино, он по-особому относился к фонтанам: они имеют у него живой природный облик, в отличие от строгого архитектурного стиля. Например, один из фонтанов в Сант-Агата Фельтрии представляет собой улитку, ползущую вверх по каменному парапету лестницы камерного городского уголка. По спиральным завиткам ее тела тихо журчат струйки воды в согласии с размеренным провинциальным течением жизни. Горожане ласково называют его фонтаном Улитки (La Chiocciola).

Одной из любимых Тонино идей для фонтанов была тема ковра, парящего над струями воды. Исполнение в мозаичной технике из разноцветной стеклянной смальты привносило эффект сверкающего фейерверка в игру водных струй. Таким мы видим фонтан «Парящий ковер» в Червии, – в полуметре над водной гладью на вертикально бьющих струйках парит живое полотно цветного ковра. Сказочный мотив.

Еще большую остроту получила идея объединения ковра с хрупкой порхающей бабочкой, одним из самых любимых сокровенных для Тонино и применяемых в его творчестве знаковых символов [1, с. 58, 218–221, 227, 242–243]. Этот знак своим рождением обязан периоду немецкого плена поэта во время Второй мировой войны. Смысл и значение образа хрупкого мотылька раскрывается в стихотворении Тонино [3, с. 105]:

*Я радовался часто и бывал доволен.
Но счастье в жизни испытал впервые,
Когда в Германии меня освободили
Живым из плена:
Я снова смог на бабочку смотреть
Без всякого желанья съесть ее.*

С той поры через все его многогранное многолетнее творчество красной нитью прошел невесомый порхающий образ Бабочки как символа Жизни [3, с. 420].

Два этих образных начала объединились в идее создания фонтана на площади Пьяцца Маттеотти в Сантарканджело-ди-Романья (ил. 2). Осуществил свой проект Гуэрра с помощью художника-мозаичиста из Равенны Марко Бравура. Фонтан представляет собой парящий над водой цветной ковер с взлетающей бабочкой, а с двух сторон фонтана эту группу охватывают несколько бьющих струек воды наподобие нависающей сверху радуги. Буйство цвета стеклянной смальты мозаичной поверхности, сверкающая искрами пульсация водных струй, яркое итальянское солнце образуют захватывающую сказочную картину. В этой феерии есть и 2-й план, – ковер является точной копией произведения византийско-равеннской школы с декором в виде множества бабочек и одна из них перевоплощается из рисунка на ковровой плоскости в объемное 3-мерное состояние, улетающая в природный мир. Вся композиция наполняет окружающее пространство какой-то детской теплотой мечты и сказки, вселенской философией, увиденной глазами ребенка.



Ил. 1. В доме Т. Гуэрра



Ил. 2. Фонтан «Бабочка»
в Сантарканджело-ди-Романья

Подытоживая перечень монументально-декоративных проектов Т. Гуэрра можно сказать, что по всему историческому центру Пеннабилли, по всей провинции Романья можно найти фонтаны, сады, рестораны и гостиницы, скульптуры в парках, памятные доски на зданиях, созданные его фантазией и художественным творчеством [2, с. 145–165]. Этот разряд его деятельности по одушевлению окружающего человека пространства есть ничто иное как смысл и задачи монументально-декоративного искусства.

Кроме работ, связанных с архитектурой, в активе итальянского деятеля культуры было много самостоятельных, так называемых станковых, произведений в металле, керамики, графики и живописи. Им создан цикл мозаичных панно по собственным иллюстрациям к своей книге «Одиссея Тонино».

В апреле 2009 г. в Москве была организована международная выставка «Solo Mosaico», огромная экспозиция была развернута в Музее архитектуры им. Щусева. Она состояла из 3 разделов, – 1-й представлял зрителю великолепную подборку копий мозаичной классики Равенны VI–VIII вв., искусно выполненную художниками и студентами художественной Академии Равенны. Второй раздел состоял из творческих работ мозаичистов Италии, Москвы и Санкт-Петербурга, 3-й раздел выставки открывал мир Тонино Гуэрра в его работах на текстиле и в мозаичных произведениях по иллюстрациям к его книге «Odisea», изданной издательством BRACCIALI EDITORE в 2007 г. К тому же на выставке предполагалась презентация в России русского перевода этой книги.

Исполнение мозаик Тонино осуществлялось в 2008 г. на базе мозаичной мастерской компании BARS «Арт-Мозаика» в Санкт-Петербурге и Москве. В тот период автор статьи руководил упомянутой мастерской и в преддверии начала набора мозаик имел счастливую возможность встречаться с писателем в его доме в Пеннабилли и в Москве для обсуждения различных вопросов разного состояния изображений, качества цвета и тому подобных деталей. Беседы открывали романтическую натуру Тонино, очень тонкое художественное чутье, живописное восприятие им фактуры поверхности произведения в любой технике исполнения, понимание многих профессиональных вопросов.

Чувствовалось, что он знает и видит воочию намечаемый результат – необходимо, чтобы вещь была рождена самой природой, к тому же достаточно давно.

В непосредственной практической работе принимал участие коллектив мозаичной мастерской, а в середине рабочего процесса к группе присоединился итальянский художник М. Бравура, который уже выполнил в Италии ряд мозаичных произведений по идеям Гуэрра, в результате чего у них был накоплен довольно богатый опыт совместного творчества.

Иллюстративные сюжеты Т. Гуэрра имели ярко выраженное декоративное звучание, в изображениях не присутствовало объемной материальности в трактовке фигур и предметов. Скорее, это была мерцающая графика на сложном изменчивом цветном поле. Для адекватной передачи характера работ Тонино необходимо было найти аналогичный образный язык мозаичной поверхности. Длительный процесс набора мозаичных изображений способствовал более глубокому погружению в мир образов поэта, позволял находить приемы воплощения идеи эскиза в разнообразных ярких декоративных мозаичных материалах. Приходилось осваивать безграничную свободу совмещения таких разнородных материалов, как натуральный камень, стеклянная смальта, золотая смальта, керамогранит, художественное стекло Мурано, материалы BISAZZA, OPUS ROMANO.

Не обошлось и в этой серии работ без вездесущей бабочки, которая в разных работах символизировала то Жизнь, то Слово, то вечную Красоту.

При оформлении для экспозиции часть мозаик получила живописное обрамление, гармонирующее по цвету с внутренним изображением. На двух мозаиках окантовка включала в себя фразы из книги Гуэрра, общий смысл которых можно выразить фразой: «Слова вокруг нас витают в воздухе, словно легкие бабочки». Создавалось гармоничное окружение для внутреннего содержания мозаики и фактуры ее поверхности. Композиция со светлым пейзажным сюжетом оформлена старым патинированным деревом, которое так любил использовать Тонино в своей домашней мебели, а мистическую голову лесного фавна по периметру охватил старый металл. На открытии выставки комплекс из 8 мозаик сопровождал презентацию книги «Одиссея Тонино» на русском языке.

Встречи с Тонино Гуэрра доставили огромную радость общения с человеком очень доброй и мудрой души, совместная работа дала возможность почувствовать масштаб личности Маэстро. Несколько фотографий и автограф с бабочкой на книге своей жизни «Одиссея Тонино» остались на память о событиях той удивительной поры.

Литература

1. *Guerra, T. Odisea. Viaz de poeta sa Ulisse / T. Guerra. Italy: Bracciali Editore, 2007. – 243 p.*
2. *Гуэрра, Т. Одиссея Тонино / Т. Гуэрра. М.: Зебра Е, 2009. – 168 с.: ил.*
3. *Гуэрра, Т. Тонино: 7 тетрадей жизни / Т. Гуэрра. М.: Зебра Е, 2005. – 463 с.: ил.*
4. *Solo Mosaico: история, современность, технологии: альманах. СПб.: Коломенская верста, 2009. – 152 с.: ил.*

УДК 7.036:[7.04:535.317.227]

М. Э. Вильчинская-Бутенко

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Как стереть пирамиду Лувра: анаморфозы JR в пространстве города

Статья посвящена анализу анаморфозы в творчестве французского уличного художника JR. Отмечается, что созданием монументальных анаморфных арт-объектов JR отрицает узкое понимание искусства как воспроизведение действительности по законам красоты. Художник стремится доказать, что цель искусства – ломать стереотипы восприятия и заставлять человека мыслить.

Ключевые слова: анаморфоза, уличное искусство, публичное искусство, JR, пирамида Лувра

Marina E. Vilchinskaya-Butenko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state University of industrial technologies and design

How to erase the Louvre pyramid: JR's anamorphic art in city space

The article is devoted to the analysis of anamorphic art in the work of the French street artist JR. It is noted that by creating monumental anamorphic art objects, JR denies a narrow understanding of art as a reproduction of reality according to the laws of beauty. The artist strives to prove that the goal of art is to break down the stereotypes of perception and make people think.

Keywords: anamorphic art, street art, public art, JR, Louvre pyramid

Анаморфическое искусство – тема интересная и малоизученная. Сложность создания анаморфных произведений делает их единичными и малознакомыми широкому зрителю.

Анаморфоза – искаженная проекция, требующая от зрителя для просмотра узнаваемого изображения занять определенную точку обзора, использовать специальные устройства или и то и другое. В истории искусства эксперименты с проекцией встречались еще в древнем мире. Греческие историки Плиний и Цецес описывают соревнование между скульпторами Алкаменом и Фидием, трудившимися над созданием образа богини Минервы. Скульптура Алкамена была прекрасна, в то время как в гротескных пропорциях скульптуры Фидия зрители увидели недопустимые искажения. Но как только оба изваяния были установлены на предназначенных им колоннах, перспектива сделала Минерву Фидия красивой, а Алкамена – уродливой [1].

В XX в. обращение к анаморфозе встречается в живописи (Сальвадор Дали, Ханс Хамнгрен, Сара Уиллет), фотографии (Артур Моул, Ян Диббетс), скульптуре и инсталляции (Марсель Дюшан, Сигэо Фукуда, Джонатан Борофски, Франсуа Абеланет, Жан-Макс Альбер). В начале XXI в. всплеск интереса

к анаморфозе в среде архитекторов и уличных художников впервые позволил приблизить это завораживающее искусство к массовому зрителю, выведя его на улицы городов. В работах швейцарского архитектора Феличи Варина город сам превращается в гигантское полотно: простые геометрические линии создают оптические иллюзии и игру с перспективой (ил. 1); арабский уличный художник eL Seed складывает паззлы-муралы из арабской каллиграфии в послания для местных комьюнити и туристов (ил. 2). Изображения видны только из определенной точки.



Ил. 1. Анаморфоза Ф. Варина Ил. 2. Анаморфоза Ф. Варина

В то время, как когерентное изображение центральной перспективы для вовлечения зрителя использует легкодоступную точку обзора, искаженное анаморфное изображение требует усилий для поиска нужной точки, расположенной наклонно к плоскости изображения. Это взаимодействие рационализирует отношения между объектами рисунка и устанавливает отношения между зрителем и представленным изображением. Поиск нужной точки обзора – это интерактив, на который, собственно, и рассчитывает художник во взаимодействии со зрителем.

В рамках данной статьи внимание уделяется 2 вопросам: может ли анаморфоза быть расширена как метафизическое взаимодействие между исполнителями и зрителями; может ли анаморфоза стать художественным посылом либо ей уготована исключительно эстетическая функция?

Анаморфические эффекты использовались в уличном «тротуарном искусстве» задолго до появления тротуаров (имеются в виду итальянские мадоннари). Сегодня в работах художников-монументалистов Курта Веннера и Джулиана Бивера меловое изображение, тротуар и архитектурное окружение становятся частью иллюзии (ил. 3, 4).

Непродолжительность существования меловых рисунков из-за человеческого и погодного факторов – это, пожалуй, одна из важнейших характеристик современной тротуарной анаморфозы. Чему она способствует? Прежде всего, особому отношению к произведению искусства со стороны массового зрителя. Анаморфоза, во-первых, изумляет, заставляет замедлить шаг, вступить в игру, подготовленную художником, слиться с толпой в эмоциональном переживании

прекрасного; во-вторых, дает почувствовать мимолетность красоты и формирует стремление сохранить произведение искусства как можно дольше.



Ил. 3, 4. Анаморфический рисунок «Улитка», Джулиан Бивер, Лондон

Но может ли уличная анаморфоза стать чем-то большим, чем красивый рисунок на какой-либо поверхности в пространстве города? В отличие от лапидарных постов в интернете о тротуарной живописи, своеобразной претензией на манифест выступают работы французского художника JR [Жана Рене] в стиле флайпостинга. В традиционном понимании флайпостинг означает незаконное наклеивание политических или иных плакатов на любые поверхности в общественных местах. Создавая монументальные эфемерные произведения во взаимосвязи с городской архитектурой, JR перенес нелегитимную практику стрит-арта в поле публичного искусства.

В 2016 г. музей Лувра предложил JR «обернуть» всемирно признанное сооружение, спроектированное Йо Минг Пеем, – пирамиду – в произведения искусства по его выбору. Художник решил замаскировать ее, полностью покрыв увеличенными фотографиями архитектуры XVII в. JR создал огромную анаморфическую иллюзию, стерев, будто ластиком, стеклянную пирамиду Лувра, а оригинальное здание павильона Салли, расположенного прямо за ней, заставив выглядеть так, как будто оно все еще находилось в XVII в. (ил. 5).



Ил. 5. JR. Исчезновение пирамиды Лувра. Флайпостинг. 2016

С помощью камеры, расположенной на верхнем этаже Лувра, изображение транслировалось на гигантский экран пирамиды. Несколько дней команда из 6 человек методично наклеивала увеличенные фотографии на почти 700 стеклянных сегментов пирамиды, помогая стеклянной структуре, символизирующей пересечение французских традиций и современности, исчезнуть на глазах у города. Таким образом JR надеялся стимулировать дебаты о модернизме, столкновении старого и нового миров, которые разделили французское общество, когда пирамида была спроектирована и построена в 1980-х гг.

Здесь уместно вспомнить «прогулки по городу» французского философа Мишеля де Серто, предложившего увлекательную дихотомию между двумя очень разными взглядами на Нью-Йорк. Первый – вид на Нью-Йорк из Всемирного торгового центра, 2-й – более интимный вид на город с улицы. Два вида, один город, и для де Серто – поразительный контраст между созерцанием города небесным оком Бога и более скромным взглядом тех, кто живет «внизу».

Кому сегодня принадлежит пирамида Лувра и окружающая архитектура? Тем, кто находится «внизу» – туристам. На первый взгляд, они хаотично перемещаются по площади перед Лувром, на самом деле – двигаются походкой потребительства и благоговения. Никто не ходит по двору Наполеона, чтобы куда-то попасть. Вместо этого человек идет с намерением погрузиться во время, пространство и ... селфи. Цель инсталляции JR заключалась в попытке перенести посетителей музея в то время, когда технологии еще не препятствовали социальным взаимодействиям. JR не категоричен по отношению к сегодняшней культуре селфи, но обеспокоен примитивностью мышления и сознания, которое поощряют социальные сети. Люди буквально отворачиваются от произведений искусства, чтобы сфотографироваться на их фоне. Поэтому задача флайпостинга JR – заставить аудиторию взаимодействовать и коллективно сомневаться в отсутствии сооружения, ставшего одной из главных туристских достопримечательностей Парижа. Анаморфоза JR – это предложение всем, кто «внизу», взглянуть на город небесным оком Бога. Как у де Серто – то, что здесь можно увидеть, обозначает то, чего больше нет.

Однако вечно взирать с небес тем, кто «внизу», не дано, и гигантская инсталляция JR, просуществовав всего месяц, исчезла под воздействием дождя, ветра, туристов и коммунальных служб.

Вторая акция JR, посвященная 30-летию возведения этого стеклянного сооружения, была предпринята в 2019 г. и носила название «Тайна Великой Пирамиды». На этот раз художник решил не стереть пирамиду, а заставить обнажить свой фундамент, создав иллюзию возникновения из пропасти. Новая анаморфоза площадью 17 000 м² представляла собой строительную площадку с верхушкой пирамиды в центре и гораздо более крупным сооружением, уходящим вниз в скалистый карьер (ил. 6, 7).

Почти сразу же, как только проект с помощью 400 добровольцев был закончен, гигантское произведение искусства начало распадаться. В посте «фото дня» на своем сайте художник объяснял, что инсталляция была рассчитана на один уик-энд: «Образы, как и жизнь, эфемерны. Однажды созданное произведение искусства живет само по себе. Солнце высушивает легкий клей, и каждым

своим шагом люди отрывают кусочки непрочной бумаги <...> Этот проект также о присутствии и отсутствии, о реальности и воспоминаниях, о непостоянстве» [2].



Ил. 6, 7. JR. Тайна Великой Пирамиды. Флайпостинг. 2019. Вид сверху

В целом анаморфозы JR поднимают философские вопросы искусства, такие как долговечность арт-объекта, его место в обществе, его цель, его намерение, его распадающийся и эфемерный аспект и т.д. Вводя искусство в эти сферы, художник заставляет размышлять о цели искусства и о том, что значит подвергаться или не подвергаться его влиянию. JR, кажется, считает, что цель искусства – подталкивать мышление и изменять восприятие. В его работах есть ощущение «толчка» и «притяжения». Он толкает и навязывает людям анаморфные монументальные образы: просто невозможно не подвергнуться воздействию JR, проходя мимо – это настолько необычно, что неизбежно. В то же время его искусство притягивает людей в такие места, как музеи, куда они обычно не заходят. Он втягивает людей в разговоры, которых у них никогда бы не было, и принуждает к диалогу.

Помимо этого, работа JR является новаторской в своей технике. Со времен итальянского Ренессанса и Филиппо Брунеллески художники стремились создать в своих произведениях глубину и перспективу. Они сознательно направляли взгляд зрителя в своих композициях, используя цвета, линейную перспективу, сужающуюся перспективу, сфумато, размер объекта, обрезку, наложение, световые эффекты и т.д. В то время как JR все еще сохраняет некоторые из этих приемов в своей работе, он явно игнорирует другие (например, цвет), создавая действительно инновационное художественное направление – монументальное анаморфическое искусство в пространстве города.

Литература

1. *Baltrušaitis, J. Anamorphic art / J. Baltrušaitis; trans. W. J. Strachan. New York: Harry N. Abrams, 1977. – 182 p.: ill.*
2. *JR. At The Louvre Museum & The Secret Of The Great Pyramid / JR Website: [сайт]. URL: <https://www.jr-art.net/projects/jr-au-louvre--le-secret-de-la-grande-pyramide> (дата обращения: 12.12.2020).*

Пластический язык художника-монументалиста: эволюция

Статья посвящена исследованию пластического языка художника-монументалиста в контексте светской монументальной живописи. Методами наблюдения и сравнения автор анализирует эволюционный процесс и выявляет основные особенности пластического языка прошлого с целью наиболее полного понимания тенденций его развития в настоящем.

Ключевые слова: светская монументальная живопись, пластический язык, эволюция, тенденции

Elizaveta A. Volkova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Plastic language of the monumental artist: evolution

The article is devoted to the study of the plastic language of a monumental artist in the context of secular monumental painting. Using the methods of observation and comparison, the author analyses the evolutionary process and identifies the main features of the plastic language of the past to fully understand its trends of development in the present.

Keywords: secular monumental painting, plastic language, evolution, trends

Введение. Пластический язык – это совокупность выразительных, изобразительных и композиционных особенностей – все они формируют идейно-художественный смысл произведения. Согласно определению пластических искусств, данного искусствоведом Г. А. Недошивиным, в первый аспект входят зрительно-формальные элементы, служащие передаче духовной атмосферы и настроения (цвет, линия, текстура). Внутри изобразительного аспекта различают визуальный (изображаемые объекты) и ассоциативный (образы, составляющие философскую идею). Третий аспект заключается в организации объекта в трехмерном пространстве, в формировании его конструкции и композиционного построения [3]. Из вышеперечисленного следует, что словарный запас пластического языка состоит из бесчисленного множества характеристик, присущих изображаемому объекту.

Наше внимание привлекла эволюция пластического языка в монументальной живописи: от наскальных изображений первобытной эпохи, стенописи Древнего Египта и Древнего Рима до светских фресок западного Средневековья и итальянского Возрождения. Мы стремились найти, систематизировать и

структурировать ключевые изменения, произошедшие в пластическом языке художника за указанный выше период.

Выбор примеров-иллюстраций для выдвинутых тезисов обусловлен их общеизвестностью и эпохальностью. Мы не стремились создать неопровержимый список неотъемлемых составляющих пластического языка, а лишь на основе наблюдения за его доминантами, названными доктором философских наук О.А. Кривцуном самовозрождающимися архетипами [2], представить краткий общий обзор преобразований пластического языка, выявить взаимосвязи и определить роль традиции в процессе его эволюции.

Возникновение сюжета. Начиная с эпохи мезолита первобытного художника интересует взаимодействие изображаемых фигур. Наскальная живопись обретает сюжетность: главной темой для запечатления становится не единственный образ животного, выполненный в поразительно натуралистичной манере, как это было ранее (рисунок самки бизона в пещере Альтамира, Испания), а сцена, герои которой связаны общим действием. Охота, борьба, загон скота – самые распространенные сценарии. Новые задачи, а именно: многофигурность композиции и рассказ истории – обусловили первые значительные изменения в пластическом языке первобытного художника. Старательному подражанию натуре отныне творец предпочитает стилизацию, обобщенность формы и условность (Охота на оленей, Испания; наскальные рисунки из пещеры Тассилин-Аджер, Алжир). Как отмечает А. И. Демченко, ценой определенных потерь приобреталось новое качество художественной образности [1]. Переход от живописности к почти нарочитой графичности, схематизации изображения способствовал овладению абстрактными формами мышления, что значительно расширило границы пластического языка монументалиста. В рисунках первобытного художника можно отследить следующие особенности: животное изображалось крупнее человека и более детализированно, с использованием характерных черт, определяющих вид зверя; герои сцен запечатлялись в движении; через язык туловищ передавалось эмоциональное состояние героев, при этом пропорции человеческого тела нарушались; в качестве средства выразительности использовался силуэт изображаемых объектов; композицию отличала динамичность; происходило зарождение первого визуального повествования.

Детализация, декоративность, цветность. Богатое пополнение выразительных средств в арсенале художника-монументалиста происходило в эпоху Древних цивилизаций. Наиболее отчетливо изменения прослеживаются в многочисленных образцах живописи Древнего Египта. Главная роль в изображаемых композициях отводилась человеку, который со времен первобытного равенства с природой, стал ощущать себя ее укротителем. Назначением росписей в Древнем Египте изначально было описание земной жизни погребенного, заслуг фараона и значимых событий в жизни египетского народа. Позднее героями росписей стали простые египтяне: собиратели и скотоводы. Живопись в Древнем Египте сильно подчинена религиозному культу. Во избежание ошибок изображение человеческого тела происходило согласно установленному канону, четко соблюдались пропорции и масштаб фигур, который служил передаче иерархии. Появление в сце-

нах богов и полубогов обуславливало необходимость не только подражать природному, но и изобретать изображение нематериального божества. Развитая ранее способность к абстрактному мышлению оказалась востребована. Так, божества изображались в виде людей с головами зверей, птиц или с их атрибутами. Подобное наделение людей деталями животного образа существовало и в первобытных рисунках (колдун, одетый в шкуры и маску). Обретает значение цвет. Это связано с тем, что он стал разнообразнее: палитра художника больше не ограничивается красным, охристым, черным и коричневым. В росписях живописцы используют цвет для придания дополнительного смысла изображаемым объектам. Цвет также служит декоративности, помогает выделять детали, вносит различие между образами женщин и мужчин. Со временем происходит усложнение композиций, используется более широкая цветовая гамма, находят применение орнаменты. «В ходе своего развития (особенно на завершающей стадии Древнего мира) оно (искусство) все больше склонялось к пышности, детализации и утонченности» [1]. Сцены становились все более живыми и уникальными, вновь наметилась тенденция к реалистичной трактовке образов. При изображении детей и подростков не учитывались особенности строения их тела, от взрослых они отличались не только масштабом; появились изображения архитектурных сооружений, природы, которые никак не соотносились с размерами человека и имели только образный характер; неотъемлемой частью изображения были иероглифы, способствующие рассказу истории; характерно то, что все объекты изображались с той стороны, с какой их наиболее отчетливо видно; изображаемые сюжеты обретали камерность и лиричность («Сбор плодов фигового дерева», гробница Хнумхотепа в Бени-Гасане); как средство передачи течения времени использовалась ярусно-регистровая композиция; развивалось мастерство в изображении прозрачных материалов (сцена охоты и рыбалки, Гробница Менна, Фивы (ил. 1)); удивительных результатов египтяне достигли в изображении природы и животных.

Световая и пространственная перспектива. Вобрав в себя художественный опыт прошлых цивилизаций, античный автор, закрепил в традицию свои новаторские решения. Наиболее очевидной особенностью, отличающей римские росписи от рассмотренных ранее египетских, является появление объема у изображаемых объектов. В настенной живописи виллы Мистерий невооруженному взгляду заметны уверенные предпосылки светотеневого моделирования. Изображенные на стенах герои различных сцен уже обладают очень близкими к реальным человеческим телам. Их позы еще недостаточно убедительны, но бесспорно имеют уникальную эмоциональную окраску. Большие изменения произошли и в изображении портретов. Тенденция к созданию индивидуальности в образах видна отчетливо. Это достигается разнообразием одежд, причесок, черт лица и поз. Каждое действующее лицо росписи обладает собственной эмоцией, которая делает облик каждого персонажа интересным для рассмотрения. К удивительным результатам относится и мастерство художника в изображении тканей и передаче материальности. Глядя на изображение сидящей женщины, в руках которой свиток и стилус (роспись на северной стене виллы Мистерий), веришь в тонкость, прозрачность и легкость фактуры ее одеяния. Она значительно отличается от ткани, укрывающей поверхность, на которой сидит жрица

в следующей сцене. В ранних росписях еще прослеживаются мотивы египетской манеры повествования. Сцены располагаются друг за другом последовательно вдоль горизонтальной прямой, создавая своего рода предложения, из которых формируется рассказ. Тем не менее, соблюдая эту традицию, мастера античности использовали ее несколько иначе. Они старались разместить все изображаемые объекты на узком пространстве «пола», создавая, пусть не глубокую в своей перспективе, но более реальную картину. Так же художники-монументалисты ушли от текстового сопровождения росписей, как это было в случае с использованием иероглифов в настенной живописи Древнего Египта. Возможность упразднения текстового пояснения действия обуславливалась тем, что герои росписей, благодаря большей реалистичности своего изображения, могли посредством своих эмоций, жестов и поз более подробно описывать происходящее на монументальном полотне. В более поздних примерах античной живописи пространство «пола» значительно увеличилось в глубину (росписи дома Веттиев в Помпеи, Дедал и Пасифая). Следование художников в сторону повествования в перспективе, а не в одной плоскости – еще один инструмент, который значительно пополнил разнообразие пластического языка. Композиционное решение и неравномерное освещение фигур данной росписи символизирует большой прогресс в живописном мире. Несмотря на то, что Пасифая изображена в более светлых оттенках и ее очертания слегка туманны, в отличие от темного силуэта Дедала, расположенного ближе к нижнему краю фрески, первое внимание отводится ей. Тем самым, Пасифая, которая находится левее и выше оптического центра, задает начальную точку повествования в картине. Особенностью античной живописи также является то, что изображения архитектурных сооружений стали реалистичными и встречались чаще; сюжетные росписи, в основном, занимали не все пространство стены, а ограничивались только центральной ее частью и обрамлялись широкими полосами фона контрастного цвета, которые бывали украшены орнаментом; получило развитие изображение иллюзорных предметов; действиям в сценах была присуща театральность; палитра художника стала еще богаче, в ней преобладали пастельные тона, а темные использовались в качестве акцентов; появлялись натюрморты. К началу нового периода, обусловленного завершением эпохи античности, художник-монументалист уже обладал множеством живописных и композиционных средств, каждое из которых усиливало убедительность его пластического языка.

Индивидуальные черты, одухотворенность, возвышенность. «Любое сооружение, предмет утвари или культа, пластическое или двухмерное изображение становится фактом искусства, когда в нем выражается эстетическое освоение мира и отношение к миру, когда в нем закреплено образное осознание действительности, оценка ее по критериям красоты» [3] Критерии красоты средневекового человека предъявляли отличные от прошедших исторических периодов требования. Анализируя произведение монументальной живописи этого периода (Плоды доброго правления, А. Лоренцетти), можно сделать вывод о том, что из себя представляли эти критерии. Изменились требования к изображению человека: он вновь утратил реалистичную пропорциональность своей фигуры.

Шеи вытянуты и выдвинуты вперед. Эпоха Средневековья характеризуется уходом от использования объема и пространственной перспективы в живописи. Свет и тень выполняют скорее декоративную функцию. Значительная часть фрески отведена изображению архитектуры. Все объекты, независимо от их расположения, четкие и детализированные. Фреску как будто можно разделить на ярусы, каждый из которых имеет сцену со своим действием. В связи с чем, можно провести параллель между передачей течения времени и действия мастерами Древнего Египта и тем, как методы подобного изображения вернулись в новом воплощении в средневековую живопись. Стремление художников вновь обратиться к плоскому изображению объектов во многом связано с распространением витражных композиций. Обводки, активно используемые еще во времена Древнего Египта, обрели актуальность, вернулась и увлеченность изображением растительного и животного мира. Гораздо важнее в эпоху Античности, в сравнении с живописью Древнего Рима, оказались выразительность жеста, символизм и аллегоричность. Продолжалось развитие стремления придать объектам черты индивидуальности, а также одухотворенности, что ранее не являлось востребованным. Достигнув совершенства в мастерстве, художники вынуждены были скорректировать язык, чтобы соответствовать его исторической задаче.

Возрождение. «Идеалом Возрождения был совершенный, гармоничный, пропорциональный облик человека, которому соответствовал богатый внутренний мир» [4]. Все ранее открытые и доведенные до профессионализма возможности пластического языка обусловили готовность мастеров эпохи Ренессанса к новым художественным требованиям и создали прочную базу, на которой возможны были грандиозные новаторские решения. Эпоха Возрождения связана с разработкой способов передачи объема с помощью светотени, открытием и научным обоснованием линейной и воздушной перспективы, знанием анатомии человеческого тела, умением размещать фигуры в пространстве, устанавливая их взаимосвязь между собой и с пейзажем. Сцены в монументальной живописи значительно увеличились в размере – их больше не ограничивают сплошные обрамляющие заливки. С тех пор они занимали все пространство поверхностей, на которых изображались. «Встреча с кардиналом Франческо Гонзага» – фреска, написанная Андреа Мантенья в Камере дельи Спозии, отличается жестким, твердым рисунком, скульптурностью в передаче формы, ракурсными сокращениями фигур. Во многом графичность ее стиля и внимание к деталям напоминают живопись эпохи Средневековья. Однако колоссальное отличие в передаче пространства, его перспективного сокращения. Пейзаж, изображенный на фреске уходит глубоко вдаль, наделяя ее воздухом, хотя фигуры все еще располагаются на одной узкой плоскости пола. Герои фрески стали еще более индивидуальными. Лицо каждого изображенного человека в одной композиции уникально, и некоторые даже имеют портретное сходство. Художники эпохи Возрождения применяли достижения средневековых мастеров в передаче выверенных, убедительных жестов. Путти, которые часто встречаются в сюжетах эпохи Возрождения, наделены пропорциями, соответствующими детскому телосложению. Фрески Палаццо Дукале в Мантуе демонстрируют профессиональное использование художником пер-

спективных обманок, зрительно расширяющих пространство помещения. Роспись потолочного плафона содержит изображение героев в необычном, новаторском ракурсе. Они изображены так, как выглядели бы реальные объекты, если бы мы смотрели на них снизу-вверх. Вновь актуальность обретает имитация материала, как это было в Древнем Риме. На фреске «Парнас» («Поэзия») Рафаэля Санти в Станце делла Сеньятура (ил. 2) художнику удалось достичь абсолютного согласия между архитектурным и иллюзорным пространством росписей. Руки и колени, заходящие на раму-обманку дверного проема, которые к тому же отбрасывают на нее тени, заставляют поверить в объемность изображаемых фигур. Персонажи фрески как будто выходили за границы двухмерной плоскости и являлись частью реального мира, что так же стало новаторством. Несмотря на то, что позы героев композиции довольно разнообразны и раскованы, они все еще походят на статуи, застывшие в моменте. Но подобное воплощение позволяет художнику мастерски овладеть изображением человеческого тела.



Ил. 1. Гробница Менна, XVIII династия, Фивы (1420–1411 до н.э.)



Ил. 2. Парнас, Рафаэль Санти, фреска в Станца делла Сеньятура Ватиканского дворца, 1509–1511

Заключение. В ходе исследования были обнаружены приемы и особенности пластического языка, которые вновь становились актуальными для художников-монументалистов разных эпох. Использование достижений пластического мышления прошлого было не слепым подражанием, а созданием новых художественных решений на основе ранее разработанных методов. О справедливости этого вывода говорит и Н. М. Сокольникова: «Произведение искусства редко бывает полностью и до конца оригинально, поскольку оно обычно связано с тем, что было достигнуто ранее в истории искусства. Совокупность таких связей и есть традиция» [4] Проведенный анализ, который включает в себя сравнение достижений эволюции пластического языка 5 выбранных эпох, позволяет утверждать, что его развитие происходит неслучайно: последовательные изменения, которым подвергался пластический язык, всегда основывались на великих открытиях и фундаментальных работах художников-предшественников. Сделанный вывод подтверждается и мыслью А. О. Кривцуна о существовании в искусстве самовозобновляющихся архетипов [2]. На основе выявления закономерностей эволюции изобразительного искусства прошлого определенно можно делать убедительные прогнозы на его развитие в будущем.

Литература

1. Демченко, А. И. Древний мир – магистрали художественного творчества / А. И. Демченко // Манускрипт. – 2018. – № 7(93). – С. 7–21. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=35203348> (дата обращения: 18.12.2020).
2. Кривцун, О. А. Пластическое мышление в искусстве: линии влияния / О.А. Кривцун // Артикульт. – 2018. – 29 (1). – С. 20-34.
3. Недошивин, Г. А. Искусства пластические / Г. А. Недошивин; сайт Вологодской обл. универсальной науч. библ.: [сайт]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/056/686.htm> (дата обращения: 10.12. 2020).
4. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 2 т. / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. М.: Академия, 2007. – Т. 1. – 320 с.: ил.

УДК 75.052:246:72.03

Ю. А. Гурьева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
архитектурно-строительный университет

В. Н. Иванова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
Государственный институт экономики, финансов, права и технологий

Фрески как средство организации пространственной среды православных храмов

Развитие иконографии православного храма всегда происходило в тесной связи с его архитектурной формой. Всегда учитывались архитектурные особенности храмового комплекса. Размещение циклов с деяниями святых строго структурировалось, соблюдалась последовательность сюжетов по священным писаниям, учитывалась архитектурная организация пространства. Присутствовало обязательное смысловое размещение цветowych акцентов и символов веры. Организация методов работы живописцев сохранялась на протяжении нескольких веков.

Ключевые слова: фрески, храмовые росписи, организация пространства православных храмов, монументальное искусство

Yuliana A. Guryeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of architecture and civil engineering

Varvara N. Ivanova

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

State Institute of Economics, Finance, Law and Technology

Frescoes as a means of organizing the spatial environment of Orthodox churches

The development of the iconography of an Orthodox Church has always been closely linked to its architectural form. The architectural features of the temple complex were always taken into account. The placement of cycles with the acts of the saints was strictly structured. The sequence of plots according to the Holy Scriptures was observed. The architectural organization of the space was taken into account. There was a mandatory semantic placement of color accents and symbols of faith. The organization of the painters' methods of work has been preserved for several centuries.

Keywords: frescoes, temple murals, monumental painting, organization of the space of Orthodox churches, monumental art.

Связь традиций росписи православных храмов с их архитектурной формой. Начиная с византийского периода, рубежа V–VI вв., христианского искусства монументальная живопись берёт на себя ведущую роль в развитии иконографических сюжетов [1, с. 14]. В Древней Руси в качестве иконографических источников в основном выступали лицевые рукописи и фрески Балкан. До VI в. происходило активное заимствование позднеэллинистических образов. Далее использовалось выстраивание канонов изображения Евангельских сцен.

Только с XI в. начинает развиваться самостоятельная иконографическая традиция Древней Руси, которая формируется одновременно с развитием житийной литературы, сыгравшей немаловажную роль в становлении иконографии. Сохранились источники XVII–XVIII вв., в которых описываются правила и традиции изображения персонажей и сюжетов [2, с. 33; 3, с. 3–24; 4, с. 11–17].

Для организации пространства православных храмов применялся тот же принцип, что и при устройстве лицевых библий XVII в. Наблюдались приёмы построения, характерные для западноевропейского искусства. В то время живописное изображение и трактовка сюжетов были просты и лаконичны.

Недостаточная разработанность иконографической композиции в ранний период христианства не помешала создать центральный цикл, описывающий деяния Христа (Христологический цикл).

Развивалась и укреплялась связь иконографии храма с его архитектурной формой. Теологическая программа выстраивалась как образ неба на земле. Этому способствовало развитие крестово-купольной системы, которая поддерживала сакральное значение храма. Подобным образом выстраивалась и роспись, вовлекая верующего в сакральный микрокосм. Постепенно формировалась философско-теологическая концепция, включающая роспись, иконописные изображения, тектонику храма в целом [2, с. 28; 5, с. 51–61].

Изображению Бога-Вседержителя всегда отводилось главное место. В подкупольном пространстве размещался Христос Пантократор, которого окружали славы, херувимы, архангелы, ангелы. Крест, который образовывался при их размещении, поддерживался архитектурным мотивом крестово-купольной системы. В простенках барабана располагались чины архангельских сил, ниже – пророки. В парусах изображались евангелисты.

Подобное символическое изображение имело определённый смысл, который подкреплялся организацией пространства храма: Вседержителя поддерживает вся небесная иерархия, как купол поддерживают все нижележащие конструкции. Отец небесный также символизировал собой Слово [6, с. 414–423].

В соответствии с канонической схемой, алтарь размещался в подкупольном пространстве. Здесь главенствует Богородица, которая олицетворяет собой церковь земную. Ниже располагалась Евхаристия. Христос изображался по обе руки от трона и являлся главным причащающим процессии апостолов.

В ранних храмах под Евхаристией располагались Святители во время служения Отцов Церкви. С XIII–XIV вв. этот сюжет становится каноническим и встречается в храмах Новгородской земли в алтарной части.

Строгая вертикальная и горизонтальная связь сюжетов храмовых росписей более раннего периода заменяется барочной традицией, как, например, в храме Смоленской иконы Божией Матери. Увеличивается свободное пространство, которое заполняется насыщенным синим цветом.

На стенах и сводах изображались сцены из Евангелия. Праздничный цикл размещался с юго-восточной стены. При этом последовательность сцен должна была соответствовать ходу литургии, по движению часовой стрелки. Часто наблюдалось нарушение канонического расположения сюжетов, особенно в древнерусских храмах XII в. Именно с этого периода обязательным элементом росписи любого собора являлось включение Праздников. В боковых приделах, галереях и на хорах располагались Библейские и Протоевангельские сюжеты.

Фрески храмов города Углича. На фресках храмов города Углича присутствует большое количество действующих лиц, что обусловлено активным влиянием западноевропейских образцов, в том числе и на композиционный строй росписей. В росписях храма Смоленской иконы Божией матери в живописных медальонах боковых нефов многократно повторяется образ Марии с младенцем.

Под барабаном центральной главы расположены четыре масштабных сцены: Ветхозаветная Троица, момент Богоявления при крещении Иисуса Христа, Рождество Христово, Воскресение Христово (ил. 1).

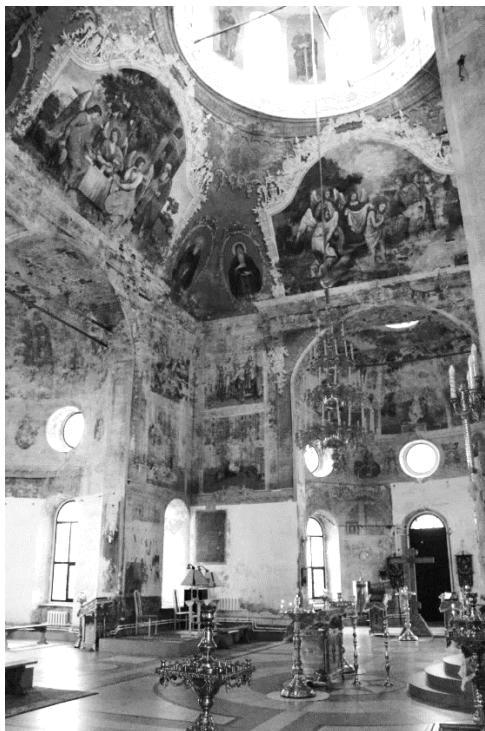
В Спасо-Преображенском соборе города Углича сюжеты чётко разделены на замкнутые композиции, оформленные в самостоятельные живописные рамы. Отсутствуют росписи, лишённые нарративных изображений. На медальонах размещены те же сюжеты: Рождество Христово, Сошествие Святого Духа, Воскресение Христово и Вознесение Христово (ил. 2).

Ветхозаветные сцены на стенах активно сочетаются с Евангельскими, что улучшает понимание Священного писания.

Фрески угличских церквей XVII–XVIII вв. объединяет наличие связи сюжетов, изображений и архитектурной формы храмов; прописанный гризайлью декор, обрамляющий композиции. В сравнении с более ранней традицией на смену ярким локальным тонам приходят многочисленные тоновые градации оттенков.

Заключение. Крестово-купольная система тесно связана с топографией изображений и размещением сюжетов росписи православных храмов. Причём, эта система значительно отличается от традиции росписи храмов базиликального типа. Структура интерьера крестово-купольного собора открыта, ясна и

уравновешена. Из любой точки храма обозревается практически вся роспись, благодаря чему для верующего ведётся последовательный рассказ.



Ил. 1. Фрески в подкупольном пространстве, храм Смоленской иконы Божией Матери, г. Углич



Ил. 2. Сцены чудес Христа, Спасо-Преображенский собор, г. Углич

Литература

1. *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы / О.С. Попова – М.: Северный Паломник, 2006. – 1088 с.
2. *Бобров Ю.Г.* Основы иконографии памятников христианского искусства / Ю.Г. Бобров. – М.: ООО «Изд. дом «Художественная школа», 2010. – 256с.
3. *Шилов В.С.* Тематические циклы стеной росписи 1670-х гг. церкви Николы Мокрого в Ярославле / В.С. Шилов. Российская Академия художеств. Институт имени И.Е. Репина. Научные труды. Вып. 8. Проблемы развития отечественного искусства. – СПб., 2009. – С. 3 – 24.
4. *Шилов В.С.* Настенные летописи в ярославских храмах XVII века и проблема датировки фресок церкви Спаса Нерукотворного в селе Заболотье / В.С. Шилов. Российская Академия художеств. Инст. им. И.Е. Репина. Научные труды. Вып. 3. Проблемы развития рус. искусства. – СПб., 2006. – С. 11 – 17.
5. *Бусева-Давыдова И.Л.* Об иконографии фресок Спасского собора Спасо-Ефимиева монастыря / И.Л. Бусева-Давыдова. Суздальский Спасо-Ефимиев монастырь в истории и культуре России. – Владимир-Суздаль, 2003. – С. 51 – 61.
6. *Квливидзе Н.В.* Воскресение Иисуса Христа. Иконография / Н.В. Квливидзе. Православная энциклопедия. Т. IX. – М., 2005 – 414 – 423 с.

УДК 72.009:721.012

Н. С. Руденко

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Е. Ю. Лобанов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Синтез искусств и проблемы взаимодействия художника, архитектора и заказчика

В статье рассматриваются проблемы синтеза работы специалистов творческих профессий, синтеза искусств, взаимодействия художника, архитектора и заказчика. В практической деятельности мастера взаимодействуют с другими специалистами, между ними часто возникают конфликты, недопонимания. Заказчики не всегда согласны с результатами работы творческих специалистов, что может негативно повлиять на результат сотрудничества.

Ключевые слова: синтез работ, синтез искусств, сотрудничество, взаимосвязь, проблемы взаимодействия, трудности в работе

Nataliya S. Rudenko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

Evgeny Y. Lobanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

Synthesis and problems of interaction between the artist, architect and customer

This article deals with the problems of synthesis of the work of specialists in creative professions, synthesis of arts, as well as the problems of interaction between the artist, architect and customer. In the practice of masters, they often encounter various types of interaction with other specialists, in the process of which conflicts and misunderstandings often arise. Customers often disagree with the results of the work of creative specialists, against this background, the process of providing services or cooperation may undergo some changes not for the better for the participants of this interaction.

Keywords: synthesis of works, synthesis of arts, collaboration, interconnection, problems of interaction, difficulties in work

С давних пор бытует представление, что все в мире циклично и взаимосвязанно. В искусстве, подобно природе, все направления переплетены между

собой и взаимообусловлены. Интерьеры помещений, жилое здание, общественное, парковый комплекс, городская среда – ни одна из этих сфер деятельности архитектора не может быть хорошо спланирована и организована без обращения к смежным дисциплинам. При проектировании, так или иначе, изучаются и анализируются подобные объекты. При написании картины ее автор перенимает опыт других художников и, созерцая их произведения, составляет мнение об их творчестве, а результат этого анализа используется в его собственном творении.

Помимо спроектированных самим автором объектов, в памяти всегда остается среда, которую человек когда-либо наблюдал или которая прямо сейчас находится вокруг него: полотно художника, которое он заметил много лет назад на выставке, памятник с соседней площади, нередко обращающий на себя внимание – все это влияет на сознание и отражается в дальнейшем творчестве личности, каким бы оно не было. На создание любого творения оказывает влияние среда обитания, опыт, приобретенный художником либо архитектором, его образование и круг общения.

Согласно определению из Большой советской энциклопедии, «синтез искусств – это органичное соединение разных искусств или видов искусства в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека» [1, с. 430]. В результате взаимодействия специалистов разных отраслей создается единый целостный объект, взаимосвязь способствует развитию синтеза искусств. Это переплетение всегда присутствует вокруг нас в противоречивых формах: в настенном граффити заброшенного завода, в панно интерьера станции метро или на фасаде общественного здания, в дизайне ландшафтных объектов и т.д.

Рассмотрим проявление синтеза искусства в работах над частными жилыми единицами зарубежных архитекторов XX в. В качестве примеров, демонстрирующих эту взаимосвязь, можно назвать такие объекты, как: дом скульптора Ж. Липшица в Булонь-сюр-Сен (Ле Корбюзье); дом Луи Карре в Базош-сюр-Гийоне и вилла Майреа в Ноормаркку (Алвар Аалто). В работах над отдельными жилыми домами архитекторов модернистов XX в. заново переосмысляется отношение к синтезу искусств, благодаря прогрессу и появлению новых возможностей в производстве и строительстве, возникновению новой идеологии.

Примером синтеза искусства служат и интерьеры данных вилл, с индивидуально подобранными и сделанными под заказ самими архитекторами предметами мебели, ландшафтным дизайном вокруг вилл. Все вместе создает единый целостный ансамбль, демонстрируя слияние искусств.

Синтез в работе мастеров может быть достигнут путем сопоставления и художественного взаимодействия как сходных, так и различных по характеру произведений. Заинтересованный заказчик может и сам выступить в роли мастера после общения с архитектором. Ле Корбюзье мог заинтересовать любого своей работой; к примеру, узнавший о его творчестве французский и американский скульптор Жак Липшиц решил, не задумываясь, заказать себе дом. Результатом такой творческой работы архитектора не только стала построенная вилла Липшица, но и дружба между скульптором и архитектором, и здесь мы можем говорить уже о настоящем синтезе творчества двух мастеров. Свободная планировка внутреннего пространства создает интересные и новые интерьеры. Парящий дом,

благодаря опорам, плоская крыша-сад, ленточные вытянутые окна – все это те особенности построек Ле Корбюзье, благодаря которым мы узнаем его работу. Но в данной вилле присутствует некоторая отличительная черта, позволяющая нам заговорить об этой постройке в контексте синтеза – «скульптурная» встроенная в стены мебель. Возможно, именно таким образом повлиял заказчик-скульптор на архитектора. Дружба двух профессионалов подтверждает дальнейшее долгосрочное сотрудничество в их профессиональной деятельности – постоянное использование скульптур Липшица в работах Ле Корбюзье. Скульптуру Липшица Ле Корбюзье считал идеально подходящей к своей архитектуре.

На тему единства искусств Ле Корбюзье высказывался следующим образом: «Я не признаю ни скульптуру, ни живопись как украшение. Я допускаю, что и то и другое может вызвать у зрителя глубокие эмоции, подобно тому, как действует на вас музыка и театр, – все зависит от качества произведения, но я определенно против украшения. С другой стороны, рассматривая архитектурное произведение, и главным образом площадку, на которой оно воздвигнуто, видишь, что некоторые места самого здания и вокруг него являются определенными интенсивными математическими местами, которые оказываются как бы ключом к пропорциям произведения и его окружения. Это места наивысшей интенсивности, и именно в этих местах может осуществиться определенная цель архитектора – то ли в виде бассейна, то ли глыбы камня, то ли статуи. Можно сказать, что в этом месте соединены все условия, чтобы была произнесена речь, речь художника, пластическая речь» [2, с. 104]. Данный отрывок подтверждает функциональное мышление архитектора и отношение к любому предмету, работе мастера, конструкции, как к предмету, выполняющему определенную функцию, и расположенному на единственно верном для него месте.

Таким образом, в процессе работы над сложным произведением автору порой необходимо неоднократно обращаться за помощью к профессионалу из другой области. Эта рабочая связь, несомненно, может привести к более яркому результату. Также иногда возникают ситуации, когда личность творца является достаточно разносторонней и опытной, и он может выступать в роли как архитектора, так и художника, и даже скульптора при создании своего объекта.

В интерьере дома Луи Карре в Базош-сюр-Гийоне Алвар Аалто самостоятельно, как и в некоторых других постройках, разработал конструкцию свода над холлом, выполненного из узких планок финской сосны и напоминающего волну. Аалто был не просто великим архитектором, он был и отличным мастером-плотником, предметным дизайнером, ведь именно благодаря такому исполнению потолка холла мы можем назвать его работу скульптурной. Дизайн многих элементов интерьера Аалто также создал сам, специально для этого дома – это и обеденный стол, и медные дверные ручки, и необычные формы на стенах.

Помимо приведенного выше примера, архитектор не только изготавливал мебель, но и занимался скульптурой из дерева, натурального камня – скульптура в виде рельефа Салпаусселькя, фрагменты стен зала Международного центра образования в Нью-Йорке, декоративный рельеф в Политехническом институте. Сам Аалто так высказывался о проблеме синтеза искусств: «Взаим-

ное влияние искусств происходит не с помощью эскизов и поверхностного подобия форм, а посредством «материи», путем интеллектуального анализа избранного материала. В своих работах я не нахожу никакой другой связи между тремя видами искусства, кроме связи материального характера» [3, с. 94].

Еще одним проектом, в котором Аалто удалось удачно показать свои возможности многогранного творца, является вилла Майреа в Ноормаркку. Аалто занимался проектированием и самой виллы, и интерьеров помещений. Светильники, предметы мебели, а также окружающий ландшафт не оставил без внимания автор постройки, отметив в одном из своих текстов: «... Различные виды искусства лишь по видимости представляют собой разные формы воздействия на человека, по сути же дела, все они – ветви одного дерева. Я хотел бы особенно подчеркнуть то обстоятельство, что различные виды искусства взаимно помогают друг другу» [3, с. 97].

Работа над синтетическим произведением искусства – достаточно трудоемкий процесс, в ходе которого авторам часто приходится идти на компромиссы, договариваться, иногда даже отклоняться от своей позиции в пользу позиции партнера и во благо будущего общего объекта. Не каждый готов отходить от своих убеждений, поэтому нередко возникают конфликты, которые превращаются в настоящие проблемы процесса и увеличивают срок реализации.

Ф. А. Фаворский, обращаясь к архитекторам и живописцам, говорил: «Когда архитектура хочет быть только архитектурой, то есть организацией материала, а живопись стремится быть только образной, то подобные искусства не могут объединиться, они уже ни к какому синтезу не способны» [4, с. 14].

Встречаются и объекты, в которых архитектор без участия художника берет его произведение и пытается «вмонтировать» в свой архитектурный объект. Зачастую такой процесс становится трудно реализуем и не всегда приносит достойный результат. Происходит это именно потому, что заимствованное произведение хоть и является схожим по тематике, написанным в том же направлении, но работа выполняется в другое время и без умысла об использовании в дальнейшем в данном объекте. Архитектор и художник работали врозь, а значит, художник не привязывался к окружению, не размышлял о своем полотне в другом контексте.

Синтез – это не просто объединение разных объектов, это тесная взаимосвязь, в одном контексте, с одним умыслом. Если работа одного из мастеров является важной, неотъемлемой частью композиции всего объекта, то здесь мы уже точно можем сказать об удачном творческом синтезе.

Рассмотрим конфликты, возникающие внутри одной личности во время творческого процесса. Каждый творец на протяжении всего пути от начальной идеи до завершения последнего этапа своего проекта размышляет, обдумывает, анализирует многие аспекты реализации. Далеко не всегда он приходит к истинному решению. Данная ошибка может перерасти в настоящую проблему.

Проблемы подобного рода неоднократно испытывал на себе знаменитый архитектор, настоящий мастер своего дела Антонио Гауди в ходе работы над одним из главных проектов его жизни – храма Святого семейства в Барселоне. Интересно, что изначально проектированием занимался другой архитектор – Франсиско дель Виляр, но разногласия с заказчиком на этапе строительства

заставили прервать его работу над храмом, и руководство стройкой начал А. Гауди. Озарение не покидало архитектора никогда, поэтому под натиском своих внутренних изменений, приходя на стройку, он вновь и вновь отказывался от проекта и все переделывал на месте. Более 40 лет своей жизни Гауди отдал работе над проектом и строительством храма. Он постоянно повторял: «Мой заказчик никуда не торопится», – но при этом понимал, что у него не хватит времени и сил, чтобы завершить строительство.

Если творческая личность совмещает несколько профессий, также могут возникать некоторые трудности в работе. Специалист понимает, что с точки зрения одного направления стоило поступить одним образом, а с точки зрения другого – выполнить работу совсем иначе. Эти метания могут увеличивать сроки и приводить к трудностям.

Что же касается заказчика и исполнителя, то здесь гораздо больше ситуаций, которые смогут стать конфликтными и привести к проблемам. Хотя заказчик и прислушивается к художнику, архитектору, дизайнеру, скульптору, его мнение может неожиданно для самого творца оказаться, в конечном счете, совсем отличным от мнения самого специалиста. В худшем случае всю работу придется переделывать, а это лишние траты времени и сил.

Качество самой работы может отличаться от заявленного при намерении сотрудничать. Заказчик даст об этом знать и выскажет свое недовольство, в свою очередь, потратив средства и время на такого, как ему кажется, «неграмотного» исполнителя заказа. Возможно, это будет ошибка самого заказчика – неосведомленность в данной сфере, халатность при поиске специалиста.

Так, например, не принесла плодов работа архитектора Ле Корбюзье с одним заказчиком – шведским коллекционером Теодором Аренбергом. Бизнесмен заказал у архитектора в начале 1960-х гг. музей для своего собрания, но он так и не был построен. Павильон, в конечном итоге, был выполнен в Цюрихе для другой творческой личности, владелицы мебельной и дизайнерской студии Хайди Вебер. Хайди была поклонницей Ле Корбюзье, и у них сложился своего рода творческий союз единомышленников. После окончания строительства павильона, мало чем отличающегося от жилого дома внешним обликом и внутренней функциональностью, Хайди стала устраивать выставки уже всемирно известного архитектора. Она издавала его труды, и даже организовала производство мебели, которую проектировал Ле Корбюзье. Данный павильон можно назвать творческой работой одного мастера, выступившего как архитектор, художник и скульптор. Это нам доказывают цветовая палитра фасада здания, напоминающего абстрактное полотно, встроенная мебель, необычная форма крыши, состоящей из двух перевернутых квадратов.

Не стоит разочаровываться, если в процессе работы над каким-нибудь проектом у архитектора с заказчиком, или же со скульптором либо с художником возникают трудности в работе. Не в каждой команде участники способны понять друг друга и прийти к единому мнению. Полноценный синтез в работе – тяжело достигаемый процесс, трудности и проблемы могут возникать в любой сфере деятельности. Как советует американский архитектор Фрэнк Гери в одном из своих интервью: «Главное решить для себя, что это точно «ваш» проект. Порой лучше

вовсе отказаться от работы, чем идти против себя, это относится и к поиску исполнителя со стороны заказчика и к деятельности архитектора, художника и скульптора в целом, ведь главная цель творческой личности – сделать людей более счастливыми» [5].

Литература

1. *Большая советская энциклопедия* / гл. ред. А. М. Прохоров. М.: Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 23. – 640 с.
2. [Выдержки из письма Ле Корбюзье, 1935 г.] // Некрасов, В. П. Первое знакомство: из зарубежных впечатлений / В. П. Некрасов. М.: Сов. писатель, 1960.
3. *Аалто, А.* Архитектура и гуманизм: сборник статей / А. Аалто; пер. с финск., англ., франц. и нем. под ред. А. Гозакова. М.: Прогресс, 1978. – 221 с.
4. *Фаворский, В. А.* Архитектура и живопись / В. А. Фаворский // Архитектура СССР. – 1935. – № 2. – С. 13–15.
5. *Как работать с заказчиком: советы от Фрэнка Гери* // Archtutors.org: [сайт]. URL: <https://vk.com/@timedigital-kak-rabotat-s-zakazchikom-sovety-ot-frenka-geri> (дата обращения: 19.11.2020).
6. *Мастера архитектуры об архитектуре: зарубежная архитектура: конец XIX–XX век: избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: [переводы]* / сост. А. В. Иконников. М.: Искусство, 1972. – 637 с.
7. *Белинский, П. А.* Алвар Аалто. Вилла Майера в Нормакку. 1938–1939 годы. (Финляндия): особенности образно-функциональной составляющей метода архитектурного проектирования / П. А. Белинский // Нестерова, Н. Основные тенденции по организации пространства интерьеров в частном домостроении европейского модернизма 1920–1930-х годов XX века / Н. Нестерова. М., 2009.
8. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века: сб. / Ле Корбюзье; пер. с фр. К. Т. Топуридзе. М.: Прогресс, 1977. – 303 с.

УДК 75.052:72:24(510)

Дай Сяофэн

Сюй Чжоу, Китай

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Новые тенденции монументального искусства в китайской современной буддийской архитектуре

Буддийские храмы являются важным местом, где люди размышляют о своей жизни и следуют ритуалам духовной культуры буддизма. С развитием человеческой цивилизации современное монументальное искусство в пространстве буддийских храмов неизбежно принимает новые инновационные

стратегии. В данной работе обобщены и проанализированы примеры монументального искусства в современной буддийской храмовой архитектуре Китая, а также обобщены новые тенденции его развития.

Ключевые слова: монументальное искусство, буддийская архитектура, концепция, разнообразие, технологии, параметризм

Dai Xiaofeng

Xuzhou, China

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

New trends in monumental art in Chinese modern Buddhist architecture

Buddhist temples are important places where people reflect on their lives and follow the rituals of Buddhist spiritual culture. Modern monumental art in the space of Buddhist temples inevitably adopts new and innovative strategies with the development of human civilization. This paper summarizes and analyzes examples of monumental art in modern Buddhist temple architecture in China and summarizes new trends in its development.

Keywords: monumental art, Buddhist architecture, concept, technology, parametrist

Введение. Монументальное искусство в современной буддийской храмовой архитектуре Китая должно отвечать потребностям основных буддийских ритуалов, а также потребностям растущего религиозного духа и культуры людей, что должно отражаться не только в глубоком понимании буддийской культуры, но и в модернизации архитектуры в соответствии с требованиями времени.

С точки зрения местных условий были приняты соответствующие инновационные стратегии проектирования, чтобы позволить буддийскому монументальному искусству отражать культурную концепцию и позволить китайской буддийской культуре получить необходимое развитие на основе своих исконных традиций. Поэтому исследования на эту тему в настоящее время очень актуальны и имеют большое практическое значение.

Рассмотрим на примере некоторых выдающиеся образцов буддийского монументального искусства тенденции его развития.

Характерные черты монументального искусства в китайской современной буддийской архитектуре. Древние традиционные буддийские храмы в Китае используются только для религиозной деятельности, связанной с буддизмом. Сегодня китайское правительство призывает к тому, чтобы традиционная культура сочеталась с современной, поэтому функции буддийских храмов постепенно расширяются, принимая на себя, помимо основной религиозной, образовательную, культурную и оздоровительную деятельность. В связи с этим буддийские архитектурные пространства становятся все более разнообразными и современными и отражают представления современных людей о буддизме, в то же время соответствуя учению буддизма. Изучение монументального искусства в современной буддийской архитектуре позволит посетителям лучше понять смысл буддийских произведений искусства и даст возможность лучше понять гуманистические особенности современного китайского общества посредством

монументальных произведений искусства, выступающих в качестве средства религиозной, образовательной и культурной коммуникации.

Характерной чертой монументального искусства всегда была его принадлежность среде [1]. Презентация монументального искусства в буддийской архитектуре отражена во фресках, скульптурах и тематических экспонатах. Остановимся на особенностях этих жанров монументального искусства в современных китайских буддийских храмах.

1. Фресковая живопись с классическими буддийскими сюжетами в качестве сюжета, разнообразные материалы и технологии. С древних времен фрески являются важным способом выражения идей, передаваемых религией. Например, фрески пещер Могао в Дуньхуане в Китае, пещерные фрески Аджанты в Индии и фрески Сикстинской капеллы в Ватикане – все это классика в истории искусства. Эти фрески стали сокровищами пантеона духовной человеческой цивилизации благодаря своей художественной ценности, неся в себе учение и распространяя буддизм своими картинами [2]. На всех фресках буддийских храмов с древнейших времен до наших дней остается неизменным то, что они строго следуют основным канонам буддизма с точки зрения тематики, эстетической концепции и внешней формы. В современных буддийских храмах традиционное ремесленничество сочетается с современными технологиями, а для росписи в основном используются минеральные пигменты, также часто применяются золочение, резьба по камню, по дереву, инкрустация драгоценными камнями, керамика и другие гениальные художественные формы [3].

2. Концепция скульптуры Будды берется с пейзажа, чтобы создать пейзаж и отразить буддийскую мысль. Монументальные скульптуры современной буддийской архитектуры не только воплощают черты буддийской культуры, но и сами по себе являются символом и информационной системой. Расположенный в г. Сюйчжоу провинции Цзянсу храм Воды и Луны Дзэн (ил. 1), который не только инновационный по своей архитектурной форме, но и тонко сочетает в себе буддийскую архитектуру храма с ландшафтным дизайном, был назван самым красивым зданием в категории «религия» на Всемирном фестивале архитектуры (WAF) в 2015 г. в Сингапуре.



Ил. 1. Статуя Гуаньинь перед входом в храм Воды и Луны Дзэн, г. Сюйчжоу (Китай). Архитектор Лю Сянцзюнь

Храм Воды и Луны Дзэн сочетается со скульптурой Будды Гуаньинь (ил. 1), которая представляет как эстетическую, так и религиозную ценность. Статуя Гуаньинь, с полуулыбкой на губах, стоит слегка склонившись к воде, так что ее глаза видны зрителю, когда он смотрит на нее снизу-вверх. В отражениях солнечного света и отблесках воды статуя Гуаньинь как будто находится в свете Будды. Нижняя часть статуи почти соприкасается с прудом и отражает движение воды. Вода же дает размытое отражение золотой статуи золотого лотоса, отчего сама кажется золотой, добавляющей образу торжественность. «Луна в воде» – это буддийская метафора для эстетической образности, все вещи в этом мире похожи на «цветы в зеркале» и «луну в воде». Она отсылает нас к буддийскому принципу, согласно которому весь мир не имеет никакой сущности, т.е. «ничего» или «пустота».

3. Тематические выставочные площадки носят технологический и параметрический характер. Тематическая выставочная зона буддийского храма часто является также интерактивным пространством. В современных религиозных архитектурных пространствах в связи с изменениями в китайском обществе идеологических и эстетических концепций, личных отношений, дизайнерских концепций и методов, материалов и технологий дизайн монументальных художественных экспонатов опирается на традиции, в то же время отражая особенности сегодняшнего дня. Он характеризуется интеграцией технологий и буддийского искусства.

Храм «Велико-Баоэнь» в Нанькине (провинция Цзянсу) не просто исторический объект. Он воплощает тот буддийский дух, который сохранил на протяжении тысячелетий, и еще больше очаровывает, благодаря проделанной работе современных ученых и архитекторов по его возрождению (ил. 2).



Ил. 2. Тематическая выставочная зона Храма «Велико-Баоэнь», г. Нанькин

В храме Велико-Баоэнь используется современная технология освещения павильонов для создания волшебного, потрясающего визуального эффекта, с использованием высокотехнологичных средств для восстановления тысячелетней истории и культуры буддизма. В павильоне есть площадка под названием «Свет Шарирь» (в буддизме под термином шарира понимаются останки Будды и прах святых в виде кристаллических образований после кремации, что хранятся в качестве реликвий), находясь на которой, зритель словно попадает в волшебное святилище. 42 000 светодиодных светильников время от времени меняют 7 цветов, что свидетельствует о том, что свет Шарирь появился 7 раз в истории

Храма Велико-Баоэнь. На фоне переливающихся светильников – статуи восседающих милосерднейших Будд со сложенными ладонями и смиренными улыбками. Самый большой из них – спящий Будда Татхагата. Под световым эффектом акцентного освещения ярко выделяется пространство небытия, изысканные фрески, статуя Будды и «Праздник пруда Лотоса» Бодхисаттвы.

В музее храма используются различные техники освещения. В конце находится голова Будды, сделанная из бесчисленных оптических волокон, глаза Будды смотрят вперед. А напротив него – статуя преподобного Сюань Цзана, знаменитого монаха династии Тан, сидящего со скрещенными ногами. Под светом кажется, что тысячелетний взгляд смотрит на нас из прошлого [4].

Заключение. С возрождением и развитием буддизма буддийские храмы начали расширять направление модернизации своей архитектуры, а монументальное искусство пытается вобрать в себя современное моделирование и использовать современные материалы и технологии.

1. Монументальное искусство современных буддийских храмов отражает разнообразные тенденции современных экономических и социальных форм.

2. Буддийская эстетика очень самобытна и глубоко укоренилась в китайском обществе и имеет большое значение для традиционной китайской эстетики, а также для буддийского мемориального искусства.

3. Дизайн современного буддийского монументального искусства использует выразительные возможности современных материалов и технологий и использует современные формы монументального искусства для удовлетворения современных религиозных функций.

4. Вдохновение для нас заключается в том, что дизайн должен переосмыслить отношения между историей и современностью, отказаться от стереотипов мышления и традиционных взглядов на буддийские художественные истоки.

Литература

1. *Истомина, В. Н.* Новые тенденции монументального искусства в архитектурной среде / В. Н. Истомина // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. СПб.: СПбГУПТД, 2020. – С. 37–42.

2. *Рождение фрески о шести классических собраниях* по истории буддизма на горе Ниушоу [Электронный ресурс]. URL: http://www.360doc.com/content/20/0303/18/48511116_896464068.shtml (дата обращения: 03.12.2020).

3. *Ван Жуйся.* Культурное разнообразие современного буддийского архитектурного декорирования в Китае / Ван Жуйся // Вестник Университета Ланьчжоу: [издание по социальным наукам]. – 2011. – № 39 (04). – С. 164–166. –汪瑞霞.中国当代佛教建筑装饰的文化多样性[J].兰州大学学报(社会科学版), 2011, 39(04): 164–166.

4. *Мяо Чжицю.* Кейс Освещения в храме Велико-Баоэнь в Нанкине – освещение музея воспроизводит свет Будды тысячелетия / Мяо Чжицю, Лю Вань // Sohu.com Limited: [сайт]. URL: https://www.sohu.com/a/278863654_693745 (дата обращения: 03.12.2020). – 妙知秋.刘婉.南京大报恩寺照明案例-博物馆照明再现千年佛光.

Формула монумента жертвам Второй мировой войны и немецкие конкурсы рубежа XX–XXI вв.: вопросы коммеморации

На протяжении 1980–2000-х гг. под влиянием деятельности зарубежных авторов происходят кардинальные изменения в концепции и процессе создания монументов, посвященных жертвам Второй мировой войны на территории Германии. Практически параллельный процесс проведения нескольких художественных конкурсов и начало реализации грандиозных проектов (например, Мемориала убитым евреям Европы П. Айзенмана и комплекса Еврейского музея Д. Либескинда) ведут к созданию устойчивой формулы монументов, в то же время подвергающейся критике с точки зрения вопросов коммеморации жертв войны и геноцида и мест преступлений.

Ключевые слова: немецкие монументы, монументальная скульптура, художественные конкурсы, коммеморация, жертвы войны, Вторая мировая война, П. Айзенман, Д. Либескинд

Aliona A. Dikovitckaia

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University

The formula for the monument to the victims of World War II and German competitions at the turn of the XX–XXI centuries: issues of commemoration

During the 1990s–2000s, under the influence of the activities of foreign authors, fundamental changes took place in the concept and process of creating monuments dedicated to the victims of the Second World War in Germany. The almost parallel process of holding competitions and the beginning of the implementation of ambitious projects (for example, the Memorial to the Murdered Jews of Europe by P. Eisenman and the complex of the Jewish Museum of D. Libeskind) leads to the creation of a stable formula of monuments. At the same time, it is criticized in terms of commemorating the victims of war and genocide and crime sites.

Keywords: monuments, monumental sculpture, German competitions, commemoration, war victims, World War II, P. Eisenman, D. Libeskind

В начале XXI в. в Германии открывается несколько монументов, посвященных жертвам Второй мировой войны, в частности жертвам Холокоста. Реализованные проекты с момента открытия приобретают значение для мировой общественности в восприятии коммеморации темы геноцида в монументальном искусстве, но фокус внимания среди немцев направлен на активное обсуждение проектов с начала 1980-х гг.

До момента реализации монументальных проектов, получивших свое конкурсное начало во 2-й половине 1980-х – начале 1990-х гг., в Берлине произошло поворотное событие в коммеморации темы геноцида – конкурс на создание информационно-выставочного центра «Топография террора» (Topographie des Terrors). Процесс создания «Топографии террора» поднял вопросы, связанные с местом памяти (с сопровождающими практиками поминовения, критическим отношением к истории и, в некоторой степени, назидательности) и его функцией, которую проект должен иметь в городе. Дискуссии о месте, в конечном счете, создавшем понятие «место преступников», а позже и художественный конкурс продолжались фактически до конца 1990-х гг. И весь этот период сопровождался активным поиском того, к чему должна прибегнуть память при столкновении с темой Холокоста и войны, так как одного повествования недостаточно. Этот конкурс породил первые стремления создания места «активной» памяти, что в дальнейшем выразилось в двух значимых монументальных проектах.

С конца 1980-х в Берлине проходят дискуссии о выражении в монументальном искусстве национальной вины и ответственности за геноцид в середине XX в. В этот же период практически параллельно друг с другом проводятся конкурсы, в будущем включающие ключевые монументальные элементы для образной формулы памятника жертвам Второй мировой войны. Одним из первых реализованных проектов в 2001 г. стал Еврейский музей в Берлине. Несмотря на то, что это именно архитектурное сооружение, способы его решения и элементы позволяют говорить о важных процессах, связанных с монументальным искусством, а именно с монументом «Сад изгнаний», входящим в комплекс музея. Даниэль Либекинд (Daniel Libeskind) с помощью использования пустоты, открытого пространства и изменения объемов, пересекающих друг друга, приводит зрителя к контекстуализации проблемы памяти нации, вырезанной из немецкой истории на определенный период. Контекстуализация происходит при помощи двух направлений мышления – организации (взаимосвязи единых пространств в Берлине) и отношения (к Катастрофе прошлого века и ее наследия в современности), которые в конечном счете организуют пустоту.

Созданию нового Еврейского музея на рубеже XX–XXI вв. предшествовала история этого музея в Берлине в довоенные годы. Первый Еврейский музей был открыт в 1933 г. в попытке установить институциональный факт неразрывной связи между немецкой и еврейской культурами. Но даже первое сооружение повлекло за собой споры о том, что может представлять «еврейский музей» или «еврейское искусство» в целом – искусство на религиозные, традиционные темы различных по национальности художников или произведения исключительно еврейских художников, но становятся ли они таковыми только по причине своего происхождения?

Долгие исторические перипетии после разрушения музея в 1938 г. привели к конкурсу 1988 г., к которому были приглашены архитекторы Федеративной Республики Германии и 12 архитекторов из-за рубежа. В итоге первое место конкурса занял Д. Либекинд, несмотря на то, что его считали не столько практикующим архитектором, сколько философом и «поэтом архитектуры».

Реализованный проект представлял собой комплекс, сотканный из образов линий в столкновении с объемами, изгибающимися, образующими связь с окружающей средой. Непрерывность плоскостей и объемов от экстерьера к интерьеру, а затем к внутреннему саду с монументом создают пространство, лишенное прямого света, только намекающее на свободу. Решением архитектора также было исключение в районе музея игровых площадок и скверов, все пространство вокруг подчинилось нестабильности и чувству тревоги. При этом Д. Либескинд с помощью новых визуальных стимулов, последовательностей эмоциональных точек в постоянстве форм зданий и монументов предоставил «исключительный ответ на дилемму, с которой сталкивался город в попытке реинтеграции своего и потерянного еврейского прошлого» [6, р. 6].

Монумент «Сад изгнаний», к которому можно попасть только изнутри музея, представляет собой 49 колонн (48 из них обозначают дату возникновения Израиля, а 49-я – сам Берлин), наполненных землей с растущими в ней оливковыми деревьями (ил. 1). Одинаковые по размеру колонны, расположенные под углом 90° на скошенной под двумя разными углами поверхности, создают ощущение опыта нестабильности, постепенного падения их на одну из стен музея, вынуждая зрителя к бегству как единственному выходу, проводя параллель с историей еврейского народа, вынужденных либо покинуть Германию, либо умереть. «Сад изгнания» представляет собой сквозное продолжение формы траура: с одной стороны, мы оказываемся укрыты от изгнания в нише среди бетонных колонн, но с другой, каким-то образом дезориентированы, так как все живое находится вне этого дискомфортного пространства. В монументе Либескинда прямые образы и символы переживаемого пространства отсутствуют, происходит полное исключение единства двух культур, что идет в разрез с первоначальной идеей создания комплекса музея, но выражает реальность культурной политики памяти в Германии.

Другим обсуждаемым немецким художественным конкурсом, посвященным воспроизводству памяти в ее национальном масштабе, стал мемориал убитым евреям в Берлине, форма которого стала причиной как последующей критики реализованного проекта, так и впечатляющим примером для общей формулы монумента.

Конкурс на реализацию мемориала убитым евреям Европы в Берлине в 1997 г. выиграли архитектор Питер Айзенман (Peter Eisenman) и скульптор Ричард Серра (Richard Serra), но открытие произошло лишь в начале 2000-х гг. В конце 1980-х гг. идея создать в Берлине мемориал жертвам Холокоста пришла журналистке Леи Рош (Lea Rosh) и историку Эберхарду Йекелю (Eberhard Jäckel) после посещения Яд Вашема. Организация фонда «Мемориал» и долгий путь к воплощению монумента оказались достаточно сложным, так как процесс соприкасался с политическими переменами в Берлине и частой неготовностью говорить публично о национальной вине. Символическое значение мемориала усиливалось непосредственно от расположения в городской среде на территории, не принадлежавшей ни Востоку, ни Западу, что приобрело национальный характер, нейтрализующий расхождения между отдельными памятными традициями бывшей Восточной и Западной Германии. То, что мемориал не находится в местах

преследования, по мнению Дж. Янга, заключает в нем смысл «не предназначенный для создания и отслеживания истории конкретного подлинного места или события определенного дня, но напоминает о Холокосте в целом» [7, р. 8], хотя может исключать определенные группы жертв Второй мировой войны.

Начальный проект в 1988 г. был изменен и уменьшен в своем масштабе практически в половину, что послужило причиной отказа от дальнейшей работы Р. Серры. Несмотря на то, что проект сократили, его территория составляет колоссальный масштаб – «около 44,5 тыс. м², мемориал состоит из 2 711 серых железобетонных стел, каждая из которых расположена на волнистом участке, местами опускающемся на 2,4 м ниже уровня земли» [2, р. 9] (ил. 2). Мощный визуальный эффект дополняется подземными информационными комнатами, но связь между эстетическим и историческим аспектами оказалась настолько слаба, что вызвала сильную критику, так как пространственное разделение настолько сильно, что части практически не зависят друг от друга, что делает их абсолютно автономными. Созданные информационные части под землей могут послужить своеобразной аллюзией «подземной» истории Германии, которая из монумента в монумент трактуется так в связи с Катастрофой середины XX в.



Ил. 1. Сад изгнания. Д. Либескинд. 2001.
Еврейский музей, Берлин, Германия.
Фотография автора



Ил. 2. Национальный мемориал
убитым евреям Европы
П. Айзенман. 2005. Берлин,
Германия. Фотография автора

Использование бетона для мемориала убитым евреям Европы в Берлине служит для гиперболизации чувства неестественности, «сенсорной депривации, которая заставляет посетителей концентрироваться на небе и настоящем, так как вокруг нет ничего, кроме бетона» [8]. Но материал может работать не как средство, способствующее сохранению памяти, а как средство для самого мемориала, визуальное более подходящее для создания нерушимости и ощущения глубинного дискомфорта при обозрении. Мемориал подчеркивает чувство странности и нестабильности, подобная дезориентация вместе с прорезающими пустоту стелами послужила ключевым фактором воплощения масштабных проек-

тов начала XXI в., так Д. Либескинд использует схожие приемы усечения равновесия и давления монументальных форм в памятнике «Сад изгнания». В то же время зарождается конфликт интерпретации, и проблема мемориала жертвам Холокоста переходит в отсутствие размышлений об истории, времени или памяти, тем более, о национальной вине. Для Айзенмана намного более важным является выражение настоящего момента в процессе просмотра монумента, но важнее мыслей о нем – ощущение цели, ради которой создавался мемориал.

Безусловно, это памятник, о котором пишут, пытаясь раскритиковать, понять причины такого решения монумента и выявить его уникальность. Возникает и множественность в представлении того, как должен выглядеть монумент. Исследователь К. Тилл приводит в пример переживания художников на рубеже 1980–1990-х гг., «которые придерживались мнения, что традиционный монумент рассказывает посетителю, как он или она должны чувствовать себя, созерцая монументальную скульптуру <...>, но у них возникало желание поставить под сомнение ожидаемый эффект от монумента, побуждая посетителей подвергнуть сомнению национальную историю памяти и забвения» [5, p. 167]. Забвение – главный страх этого периода.

Важный момент – возврат к коммеморации и грандиозному охвату территории, которые в какой-то степени накладывают ограничение на работу памяти и подводят черту под эрой национальной вины, несмотря на то, что предшествующие десятилетия прошли под знаком борьбы именно с этими тенденциями. Хотя многие исследователи оценивают мемориал как «потенциальное пространство для действия, постоянного включения прошлого в общественную память» [2, p. 287], на сегодняшний день «этот процесс монументализации памяти исключил молодые поколения из процесса запоминания Холокоста» [4, p. 820]. Подтверждением служит акция израильского сатирика Шахака Шапира Holocaust, который попытался привлечь внимание к проблеме неуместности взаимодействия зрителей с памятниками, посвященными Холокосту – дискурс воспоминаний о катастрофе не влияет на ощущения внутри самого мемориала, что выражается во всевозможных развлекательных действиях среди железобетонных стел мемориала.

Железобетонные, мраморные стелы, блоки – формы монумента, которые не были придуманы заново, но вновь активно вернулись в европейское монументальное искусство со времен Первой мировой войны. Исследуя вопрос архитектурной коммеморации В. Г. Басс пишет о том, что постепенно развивающаяся мемориальная традиция последнего столетия «предлагает формулу монумента, в основе которого – каменный куб» [1, с. 135], эта формула активно применяется по всей Европе на протяжении 1980–1990-х гг., но на рубеже веков она оказывается в новом монументальном масштабе, которому способствуют немецкие конкурсы конца XX в. Постепенное пространственное и объемное решение проблемы коммеморации жертв Второй мировой войны привели к общему определению памятников, посвященных различным группам жертв. Такая формула монумента, разобранный на примере двух комплексов, позволяет провести единую линию развития немецкой мемориальной деятельности и в других проектах нескольких десятилетий рубежа XX–XXI вв.

Литература

1. *Bass, V. G.* Монумент: who controls the past? Об одном механизме архитектурной коммеморации / В. Г. Басс // Социология власти. – 2017. – Т. 29. – № 1. – С. 122–155.
2. *Ähr, J.* Memory and Mourning in Berlin: On Peter Eisenman's Holocaust - Mahnmal (2005) / Ähr, J. // Modern Judaism. – 2008. – № 3. – P. 283–305.
3. *Elias, H.* Standing Stones as a Jewish Memorial / H. Elias // Concrete Quarterly. – 2005. – № 212. – P. 9–13.
4. *Partridge, D. J.* Holocaust Mahnmal (Memorial): Monumental Memory amidst Contemporary Race / D. J. Partridge // Comparative Studies in Society and History. – 2010. – № 52(4). – P. 820–850.
5. *Till, K. E.* The new Berlin: memory, politics, place / Karen E. Till. – Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 2005. – 280 p.
6. *Young, J. E.* Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin. The Uncanny Arts of Memorial Architecture / J. E. Young // Jewish Social Studies. New Series. – 2000. – Vol. 6. – № 2. – P. 1–23.
7. *Young, J. E.* The texture of memory: Holocaust memorials and meaning / J. E. Young. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1993. – 415 p.
8. *Chin-Wei, C.* Memory is not Concrete: A Case Study of the Memorial to the Murdered Jews of Europe / C. Chin-Wei // UIA 2017 Seoul World Architects Congress. Seoul, 2017. URL: http://www.uia2017seoul.org/P/papers/Full_paper/Paper/Oral/PS1-12/O-0050.pdf (дата обращения: 15.12.2018).

УДК 75.052:7.011(497.2)

Д. Н. Добрева

Варна, Болгария

Технический университет г. Варна

М. Т. Тачев

Варна, Болгария

Технический университет г. Варна

Монументальная амнезия в контексте глобализации и культурной интеграции

Монументальная живопись светского характера имеет специфические черты в болгарском искусстве. Болгарское слово «памятник» происходит от «память» – воспоминание. Цель статьи – ответить на вопрос: актуальны ли воспоминания болгар о монументальном искусстве или же существует монументальная амнезия, а также привлечь внимание современного общества к монументальной памяти.

Ключевые слова: монументальное искусство, пространственная среда, память, амнезия

Darina N. Dobрева

Varna, Bulgaria

Technical University of Varna

Momchil T. Tachev

Varna, Bulgaria

Technical University of Varna

Monumental amnesia in the context of globalization and cultural integration

The monumental painting with a secular character has a specific presence in Bulgarian art. The Bulgarian word memorial comes from memory. The aim of the present study is to check whether the memories of the Bulgarians about the monumental art are relevant or there is a monumental amnesia, as well as in directing the attention of modern society to monumental memory.

Keywords: monumental art, spatial environment, memory, amnesia

Мы являемся современниками различных дискуссий о скульптурных памятниках, существующих в прошлом, и, в частности, об их пластических качествах и адекватности в реализации заданий с учетом современных художественных практик в общественных пространствах. По мнению ведущих специалистов, реализация скульптурных работ в современной городской среде Болгарии сегодня является редким явлением. В общественных пространствах представлены, в основном, скульптурные памятники – портретные бюсты или портретные фигуры, имеющие, скорее, больше мемориальные, нежели художественные размеры [1, с. 5]. Дефицит современных монументальных работ является причиной представленной статьи. Монументальная живопись и монументальные скульптуры являются предметом ее рассмотрения. Авторы ставят перед собой амбициозную цель проверить, имеются ли адекватные воспоминания о монументальных форматах или же в современном болгарском обществе присутствует монументальная амнезия. Для достижения цели были решены следующие задачи:

- Установление причин монументального дефицита в Болгарии.
- Анализ значений живописи и структуры в современности.
- Отслеживание профессиональной реализации современных монументалистов в Болгарии.

Для реализации задач проведен опрос 50 человек, неспециалистов, студентов в возрасте от 18 до 23 лет, в период с марта по октябрь 2020 г. Первый вопрос был связан с разграничением понятий «монументальность» и «монументальная скульптура». Для 45 % опрошенных между понятиями разницы нет. 55 % опрошенных неспециалистов под «монументальностью» понимают художественное качество произведения искусства, а монументальная скульптура обозначает отражение в обобщенных пластических формах значимых по содержанию исторических и общественных событий и личностей. Второй вопрос побуждал респондентов продемонстрировать свои конкретные знания, связанные с социалистическим монументальным искус-

ством, указать конкретные национальные монументальные произведения. Указанные молодежью работы и авторы обобщены в табл. 1.

На 3-й вопрос, знают ли они современных монументалистов, респонденты не смогли назвать ни одного имени. Это побудило нас провести более углубленное исследование, которое не дало особо обнадеживающих результатов. Мы наткнулись на имена 4-х студентов, принявших участие в выставке «Болгарский витраж – возвращение»: Велина Сталева, Весела Петрова, Невена Лефтерова, Даниэл Иванов из Великотырновского университета и Никола Грозданов из Национальной художественной академии.

На 4-й вопрос о современных монументальных мероприятиях или выставках, участники опроса с колебанием отвечали (табл. 2) о более чем 10-летнем периоде, что они слышали в СМИ о проведенных выставках, но лично на них не присутствовали.

Таблица 1

Воспоминания о монументальных произведениях

Монументальное произведение, год	Авторы	Город/деревня
1. Патриарх Евтимий – памятник, 70–80-е г. XX в.	Борис Гондов	г. Велико Тырново
2. Мемориальный комплекс «Самуилова крепость»	Борис Гондов, арх. Росица Гондова, арх. Евгения Кашавелова	г. Петрич
3. Пантеон «Мать Болгария», 1985	Борис Гондов, арх. Георги Стоилов	д. Гургулят
4. «Орфей и Эвридика», 1967 г.	Анастасия Кметова	г. Пловдив
5. Витраж в Центральной почте, 1977, в очень плохом состоянии	Йоан Левиев	г. Пловдив
6. Монументальные полотна в Экономическом ун-те, 2015	Стоимен Стоилов	г. Варна
7. Панно в гост. «Янтра»	проф. Никола Хаджитанев	г. Велико Тырново
8. Фреска «Эволюция»	проф. Олег Гочев	г. Левски

Таблица 2

Современные проекты и выставки болгарских авторов

Проект	Автор работы	Страна, год
Фреска «Мартеница для Мексики»	проф. Олег Гочев	Мексика, 2001
«Дороги-эксперименты» – фресковые миниатюры	проф. Олег Гочев	Болгария, 2012
«Плавающие пристани»	Кристо Явашев	Италия, 2016
Ежегодная выставка «Монументальные виды искусства»	коллектив	Прага, 2018

На 5-й вопрос: «Каково значение монументального искусства в современности?» – респонденты в совокупности отвечали, что монументализм имеет 3 измерения: эстетический, исторический и идеологический.

Результаты опроса показывают, что в историческом плане память молодого поколения «недолговечна», поскольку они забыли или проявляют небрежность к монументальному наследию эпохи социализма, примером чего является дом-памятник на вершине Бузлуджы, который на сегодняшний день находится в очень плохом состоянии.

Предпринимаются попытки собрать средства с целью сохранения мозаик. Памятник на Бузлудже оживает в голливудских постановках, таких как «Механик: Воскрешение», с участием Джейсона Стэтхэма и Джессики Альбы, но не популяризируется ни в одном болгарском художественном или документальном фильме. Еще один забытый памятник – «Колокола», или Ассамблея «Флаг мира». Эта печальная статистика приводит к вопросу: «Какова причина данного забвения?».

Глобализация отражается в каждой человеческой сфере и деятельности. Она оказывает влияние и на современные средства массовой информации – они имеют разные характеристики и формируют новое представление о культурных взаимодействиях: культура постепенно перестает восприниматься в национальном контексте или как перенос от центра к периферии, а как диалог между различными точками мира, в котором переплетаются множество традиций и необозримых индивидуальных присутствий. Культурная ситуация в конце первого десятилетия нового века является гибридной – между конвенциональными и альтернативными художественными формами. Глобализация является основным фактором, лежащим в основе изменения искусства, она также наблюдается в технологическом и техническом отношении. Критерии оценки художественного произведения развиваются от эстетического к технологическому. Проблемы, которые выделяются, следующие:

- дефицит классических монументальных работ в современности;
- молодые творцы могут обучаться только в 3 университетах в Болгарии: Национальной художественной академии, Новом болгарском университете и Великотырновском университете;
- необходимость в культурной интеграции молодого поколения в монументальное искусство;
- небрежное отношение со стороны государства и общества к существующим монументальным памятникам и работам;
- отсутствие достаточного количества проектов и выставок с информативным и популяризационным характером.

Сегодня монументальное искусство поддерживается посредством синтеза искусства и архитектуры. Наблюдается новый вид витража как часть внутреннего предметно-пространственного оформления. Витраж постепенно выходит из оконной рамы, превращаясь в самостоятельное произведение искусства, в котором встречаются живопись и пластика, где свинцовая рамка является не только основным связующим элементом, но и частью композитного начала.

Включение стекла в качестве функционального элемента архитектурного пространства объединяет и обогащает традиционные элементы, используемые и характерные для витража. Таким образом достигается баланс между элитарностью стекла и его декоративным применением, в то же время популяризируя его как художественный материал. Сохранение многовековых традиций монументальной живописи в сочетании с современными материалами и техниками позволяет создавать величественные картины в архитектурном ансамбле. Основным фактором такого исполнения памятников остается необходимость сочетания с формой и размером помещения, а также биологического монтажа внутреннего пространства для визуального расширения и преобразования объема. Таким примером являются два монументальных панно в интерьере Экономического университета в Варне. Еще одной монументальной техникой, которая находит применение в дизайне интерьера, является мозаика.

Выполненные в условиях производства, мозаичные панели представляют собой керамические, стеклянные, каменные, зеркальные, мраморные, металлические и комбинированные виды.

По технике исполнения в интерьере используются художественные и матричные формы. Для сборки артистической мозаичной панели используются элементы разных форм и размеров, материалов и текстур.

Выводы, которые мы можем сделать, следующие:

- молодые болгары «страдают» от недостатка знаний о монументальном искусстве;
- чаще работы современного монументального искусства в XXI в. в Болгарии представлены в частных интерьерах, но оно отличается от классического, являясь, скорее, трансформированным относительно культурной интеграции;
- внушительные монументальные работы нуждаются в реставрации и популяризации среди молодежи;
- необходима преемственность между опытными монументалистами и молодыми творцами.

Решения для развития монументального искусства, которые мы предлагаем, связаны с:

- оптимизацией учебных программ в средних и высших школах искусства;
- популяризацией монументальных специальностей среди абитуриентов;
- специализацией студентов, ассистентов и докторантов за рубежом;
- увеличением возможностей для участия в национальных и европейских проектах;
- участием государства в развитии и популяризации монументальной живописи и скульптуры с конкретной поддержкой со стороны муниципалитетов;
- созданием электронного реестра монументальных памятников и работ в Болгарии.

Литература

1. Иванов, О. Р. Монументалността като характеристика на формата. Проблеми при пластичния изказ в скулптурата малък формат на Любомир

Далчев от 60-те и 70-те години: автореф. дис. ... за присъждане на образователна и научна степен «доктор» / О. Р. Иванов. София, 2018. – 54 с.

2. *Монументална живопис и живопис в интериора* / bgdepe.ru: [сайт]. URL:<https://bgdepe.ru/remont/15289-monumentalna-zhivopis-i-zhivopis.html> (дата обращения: 29.12.2020).

3. *Archdesign*: сайт за архитектура и дизайн: [официальный сайт]. URL: <https://www.archdesign.info> (дата обращения: 29.12.2020).

УДК 75.052:7.036:711.4.01

Н. Г. Дружинкина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

Современные интерпретации синтеза пространственных искусств в постмодернистской городской среде

Современные интерпретации синтеза пространственных искусств продиктованы особенностями современного постмодернистского информационного этапа развития общества, проявлениями постмодернизма в архитектуре и искусстве. В статье выявляются основные факторы взаимодействия архитектуры, живописи, скульптуры на примере произведений современных художников.

Ключевые слова: синтез искусств, живопись, скульптура, архитектура, постмодернизм

Natalia G. Druzhinkina

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

Modern interpretations of the synthesis of spatial arts in a postmodern urban environment

Modern interpretations of the synthesis of spatial arts are dictated by the features of the modern postmodern information stage of society development, the manifestations of postmodernism in architecture and art. The article identifies the main factors of interaction between architecture, painting, and sculpture on the example of works by contemporary artists.

Keywords: synthesis of arts, painting, sculpture, architecture, postmodernism

Сегодня в условиях развития нелинейной архитектуры, фрактальности форм современного зодчества, эклектизма постмодернистских подходов в деко-

ративном оформлении городов важно определить границы и правила синтетического взаимодействия искусств в городском пространстве. Синтез пространственных искусств в городской среде XX–XXI вв. диктуется характером объемно-планировочного решения, а именно – переходом от рядовой, строчной застройки кварталов микрорайонов к свободной планировке; от жесткой регламентации, унификации типовой застройки – к уникальности городской среды постмодернистских дискурсов-фасадов зданий, особняков неповторимых построек.

Другая особенность прочтения синтеза пространственных искусств в современной городской среде связана со стилевым эклектизмом, разнородными эстетическими предпочтениями заказчиков (чему художник порой обязан подчиняться в первую очередь). Причем, разностилевые объекты необходимо примирять в условиях единого городского ансамбля (и в этом должно проявить себя мастерство художника). Экзотические вливания отдельных авторов непредсказуемо меняют пространства, создавая точки напряжения, линии «бифуркации», способные аккумулировать разные смыслы, противоположные точки зрения, сюрреалистические наслоения и послания.

Своеобразный «живскуulptарх» конца XX – начала XXI в. – это современный дизайн, современное искусство, порой еще не оформившееся и не утвердившееся в своих границах. Причем, здесь важен и зарубежный опыт, и отечественный.

Как известно, принципы постмодернизма в архитектуре и дизайне высказывали, начиная с 70–80-х гг. XX в., его представители: Роберт Вентури, Чарльз Дженкс, Дениз Скот Браун, Сайкл Грейвз, Освальд Матиас Унгерс, Стивен Холл, Ицуко Хасегава, Эрик Оуэн Мосс и др. Именно постмодернисты пытались внести в архитектурные произведения различные образные ассоциации, фантазию. Постмодернизм, в отличие от «интернационального стиля», обратился к индивидуальным особенностям пейзажа и ландшафта, стараясь органично вписать произведение архитектуры и дизайна в его уникальную окружающую среду. Постмодернисты выступали против таких основополагающих принципов модернизма, как геометризм, антидекоративизм и аскетизм архитектурных форм, серийный подход к проектированию, нигилизм в отношении исторических стилей, отказ от творческого наследия и регионализма. Как следует из книги архитектора и теоретика постмодернизма Ч. Дженкса, архитектурный постмодернизм – «определение, относящееся к совокупности разнородных, подчас даже конфронтующих явлений, объединенных лишь их общей противоположностью «современному движению» в архитектуре, так называемому «модернизму» [1, с. 71–72]. Причем, «Вся архитектура изобретается и воспринимается с помощью кодов, отсюда – «языки» архитектуры, отсюда – символическая архитектура, отсюда – двойное кодирование» [1, с. 71–72]. Дженкс выявил 6 направлений постмодернизма. Первое направление – историзм. Второе направление – частичный историзм, или полуисторизм. Следующее направление – новый традиционный стиль, или традиционализм – основывается исключительно на местной традиции. По сравнению с историзмом, традиционализм не допускает многозначность и ироничность [1]. Контекстуализм – четвертое направление постмодернизма, по Ч. Дженксу, которое обозначает стилистическое, цветовое и масштабное визуальное

соотнесение архитектурного объекта с окружающими постройками и средой в целом (т.е. «контекстом»). Метафора – еще одно направление в архитектуре постмодернизма. Метафора является средством выразительности, которое усиливает впечатление от архитектуры. Метафора заимствует идеи образов из круга природы, техники, или другой архитектуры. Последнее, шестое направление, по Ч. Дженксу, – направление, «ориентированное на создание нового усложненного пространства за счет его структурирования для достижения большей выразительности». Оно активно противостоит лапидарным, ясно выраженным геометрическим объемам раннего модернизма за счет построения множества сложных, пересекающихся друг с другом пространств. Жилой дом Хаус III в Лейк-вилле (шт. Коннектикут, США), построенный по проекту архитектора П. Эйзенмана (1969–1971) – один из примеров. Здесь автор разрабатывал систему взаимопересекающихся «кубов», «рассматривая здание как структуру отношений». [2, с. 78].

Символическая орнаментация, метафоричность, зооморфная образность, коллажность, контекстуализм, неорационализм, космизм, адхокизм, цитатность, ирония, пастиш, интерпретация различных дискурсов вслед за постмодернистской архитектурой входят в монументальное искусство и дизайн. Стиль постмодерна основан на цитатности и иронии, алогичным сочетанием масштабов и смыслов. Концептуальное проектирование предполагало, что сам сценарий вещи, ее сюжет так же важен, как и объемно-пространственное решение, материальная и функциональная форма. Особую ценность имеют продуманные композиции, исполненные безукоризненно в пластическом, колористическом, образном воплощении.

Отдельная проблема синтеза искусств – соседство современной архитектурной среды и исторической застройки, проблема интерпретации классического наследия, образный композиционный строй произведений, технические достижения в приемах воплощения замысла. И здесь убедительнее выглядят те мастера, которые продолжают определенную линию развития искусства. Полный нигилизм и разрыв с прошлым возможны, но трудно входят в сознание зрителя, и новые формы искусства не всегда полновесны и грамотны с художественной точки зрения.

Необходимое обращение к классике, к истокам национальных школ усиливают глубину эмоциональной трактовки избранной темы.

Постиндустриальный город – это ускользящая классика и нарастание постандеграундных черт искусства.

Безусловно, важен исторический опыт предшествующего поколения индустриальной эпохи. В. А. Фаворский справедливо считал, что монументальное искусство совместно с архитектурой организует пространство и поведение людей, меняет жизнь, наполняет ее ритмом. Великий художник сравнивал и находил много общего между бумагой и стеной, книгой и архитектурой. Он советовал художникам: «Существуют некоторые закономерности, с которыми должны считаться в своей работе художники-монументалисты. Большую стену нужно сделать обозримой. Изображение на такой стене должно легко восприниматься, читаться зрителями. Это изображение нужно членить, помнить о цезурах, паузах. В интерьере человек не должен стоять перед расписанной стеной, так, как он стоит в музее

перед картиной. Лучше, если, вместо плоскости стены, зритель воспринимает объем и пространство интерьера, почувствует себя окруженным изображением. Для этого настенная роспись должна свободно, естественно перетекать с одной стены на другую, развиваясь в пространстве и тем создавая ощущение развития во времени. Композиция росписи интерьера должна включать в себя дверные и оконные проемы, арки, ниши. Только живая связь с архитектурной структурой помещения делает монументальную живопись необходимой» [3, с. 23].

Так, В. Фаворский один из первых расписал (совместно с Л. Бруни) в 1933 г. Музей охраны материнства в Москве. Он придерживался концепции подчинения росписей архитектурным плоскостям (см.: плафон в Доме моделей на Сретенке в Москве. 1936). В его фресках присутствует и красота силуэтов, и гармония ритмов, и стилизация, и декоративность. В эпоху индустриализации Фаворский успешно решал проблему синтеза живописи и архитектуры за счет плоскостности и условности трактуемого пространства. Другой концепции – иллюзорно-пространственной, глубинной придерживался, например, Е. Лансере. Он вводил свои росписи в архитектурное обрамление так, что они усиливали пространственную глубину и перспективу (например, росписи ресторанного потолка гостиницы «Москва», 1937). Тема народного праздника натолкнула художника на использование опыта венецианской плафонной живописи и, прежде всего, искусства Тьеполо. Пространственно-иллюзорное решение росписи определило композицию плафона и дало возможность связать его с архитектурой зала. В 1933–34 гг. мастер осуществляет роспись ресторанного зала Казанского вокзала в Москве. В этой росписи Лансере исходит из принципов монументальной живописи XVII–XVIII в., что оправдывается самой архитектурой зала, автором которой стал А. Щусев. Художник прибегает к сложным пространственным построениям, резким ракурсам, глубоким пейзажным фонам, благодаря чему как бы расширяет само пространство помещения. В центральном плафоне роспись «Единение трудящихся». Эту композицию развивают и дополняют десять панно на сводах и одиннадцать медальонов с натюрмортами. Задачу включения той или иной композиции в обрамление, предложенное Щусевым, художник выполнил.

В свою очередь, в 1938 г. А. Дейнека работал над смальтовой мозаикой станции метро «Маяковская» в Москве. Вместе с архитектором И. Фоминым художник создал жизнеутверждающий образ станции. Он создал 34 небольших овальных купола в центральном подземном зале. Показательна и его плафонная роспись в павильоне Дальнего Востока на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (1939), посвященной лыжному пробегу из столицы Бурятии Улан-Удэ в Москву. Он использует найденный прием: связывает фигуры и позы лыжниц с ритмами архитектурного обрамления. Дейнека – мастер контрастного противопоставления. Яркий и броский «плакатный» стиль Дейнеки отличает его монументальные работы с характерными динамичными движениями фигур и выразительными силуэтами (см.: А. А. Дейнека, плафон «Эстафета» в фойе театра Советской Армии в Москве (1940) и цикл мозаичных плафонов на станции метрополитена «Новокузнецкая» (1943)).

Смальтовой и мраморной мозаикой отделаны станции метрополитена «Комсомольская» в Москве (архитектор А. Щусев, художник П. Корин). Преподаватели и выпускники ВХУТЕМАСА, члены объединения ОСТА (Дейнека, Пименов и др.)

много сделали для разработки и понимания проблем синтеза искусств, монументальной живописи. Ключевой особенностью метода творчества ОСТА является перенесение принципа организации элементов из беспредметной практики авангарда в искусство «предметное» и сюжетное. В концептуальном отношении его можно характеризовать как «фигуративный конструктивизм». Строение композиции в произведениях мастеров объединения не обусловлено соответствием реальным жизненным сценам. Распределение элементов подчинено задачам выявления структуры формы. Сопряжение плоскостей и объемов, распределение масс, взаимодействие цветowych пятен и линий являются основой художественной образности искусства ОСТА. Мастера объединения не только активно внедряли в свою станковую фигуративную практику принципы конструктивизма, но и впервые переносили их в монументальный формат. Характерным примером такого наглядного претворения принципа организации являются масштабные полотна Дейнеки «На стройке новых цехов» (1926), «Футболист» (1932) где отдельные предметы-элементы не вписаны в определенное в своих координатах пространство, но сами его задают.

Так, например, Пименов (следуя Фаворскому и Дейнеке) «монументализирует» уже найденные им в графике современные и положительные мотивы, жизнеутверждающие идеалы и достижения, ставшие сюжетными мотивами в живописных композициях. Главное для Пименова – это предельная способность живописи в создании иллюзии объема и пространства. Изобразительный монтаж – отличительная черта и общего композиционного решения пименовской живописи (например, оформление спектакля «Искусство интриги» Э. Скриба (1935) и оперы Д. Кабалевского «Мастер из Кламси» (1937)). Найденные художниками приемы используются и современными мастерами.

Идеи М. В. Ломоносова, А. А. Иванова продолжили А. Дейнека, П. Корин, В. Бордиченко, А. Мыльников (например, мозаики А. Мыльникова на станциях «Владимирская» и «Финляндский вокзал» («Приезд В. И. Ленина в Петроград в апреле 1917 г.») метро в Санкт-Петербурге; Г. Опрышко (например, мраморные мозаики на станциях «Белорусская» и «Киевская» московского метро и др.); Г. и М. Рублёвы (например, мозаики на станции «Балтийская» метрополитена Санкт-Петербурга).

Мастера возрождали техники энкаустики, цветного витража, сграффито, керамической живописи и др. Художники индустриальной эпохи активно включались в украшение строящихся объектов театров, спортивных сооружений, вокзалов, санаториев, Дворцов культуры и др.

Именно в 1930-е гг. закладываются основы нового понимания синтеза искусств как целостной пространственной системы. Многие примеры синтеза свидетельствуют, «что даже хорошо выполненная в классических традициях скульптура на современную тему, приставленная к стене, обрамляющая портал или поставленная как завершение аттике или балюстраде здания, еще не является органически входящей в архитектуру, добавляющей что-либо существенное к ее художественному языку. Важно, чтобы сама скульптура стала пронизана внутренней архитектурной, подхватывала и развивала архитектурные ритмы и вместе с тем вносила в здание что-то свое, выражая на общей идейной

и конструктивной основе то, что может быть выражено лишь языком пластики» [4, с. 113]. В. И. Мухина, размышляя о скульптуре Дворца Советов писала в 1939 г.: «Связи скульптуры со зданием кроме общности тематического задания достигается общностью динамики, направлений объемов и прочее - словом, композиционный архитектурный стержень должен быть общим... Образ есть синтез всего того вечного, что сохраняется как от отдельной личности, так и от данной общественной формации...» [5, т. 1, с. 18–20].

Тонкое прочтение истории и современности, следование приемам и принципам синтеза искусств (масштабность, пропорциональность, архитектурность, декоративность, стилизация и др.) задают правильный ракурс и нужный спектр в поиске и современной интерпретации синтеза пространственных искусств постиндустриальной информационной эпохи развития общества. Сегодня из двухмерной плоскости графических и живописных произведений выходят в пространство смелые образы инсталляций, перфомансов, стрит-арта, монументальной живописи и скульптуры. В скульптуре происходит пространственное развитие выразительных силуэтов, ракурсов и т.д.

Безусловно, символично-аллегорические образы способны усилить смыслы индустриальной и постиндустриальной (постмодернистской) эпохи использованием новейших технологий производства и материалов. Современные стили искусства используются сегодня в монументальном искусстве.

Мастера Комбината Монументально-декоративного искусства (КМДИ) выработали методики и технологии украшения способом граффито бетонных стеновых блоков различными орнаментально-декоративными мотивами, создали проекты живописного убранства майоликой и мозаикой фонтанов, детских бассейнов, декоративных садовых ваз и других малых архитектурных форм благоустройства городской среды.

Показательны работы С. В. Горяева (Дом Музыки в Москве, федеральное мемориальное воинское кладбище в Мытищах, дом художника С. Райшева в Ханты-Мансийске, оформление станций метро в Москве).

Сегодня необходимо приблизить монументальное искусство и к потребностям современной постиндустриальной, постмодернистской архитектуры, и к методам строительства. Постмодернистская эпоха обращается к классическому наследию и к инновациям. К таким работам принадлежат произведения скульпторов Аниша Капура, Александра Колдера, Энтони Гормли и др. В условиях глобализации художники заимствуют приемы и способы освоения пространства. Важное значение здесь имеет сотрудничество в рамках Венецианской биеннале.

Таким образом, архитектура постмодернизма внесла изменения в характер монументально-декоративного убранства городской среды, раскрепостив творческие практики художников в свободе выражения идейно-образных, композиционных, стилистических возможностей.

Обращение к классическому наследию обогащает эстетический диапазон мастеров разных видов искусств. Путь поиска и эксперимента, общемировое сотрудничество между художниками, опора на национальные традиции способствуют творческому росту, многообразию используемых приемов синтеза про-

странственных искусств в современной городской среде. В свою очередь, живописный метод проектирования в постиндустриальную постмодернистскую эпоху вносит свои коррективы в принцип взаимодействия разных видов искусств. Современная живопись, воздействие компьютерных технологий, применение новых материалов в арт-объектах создают свои преимущества и, одновременно, проблемы взаимодействия разных видов искусств. Живописный метод проектирования постмодернизма отвергает постулаты функционализма и создает более гибкий художественный подход к формообразованию в зодчестве.

Трансформации форм объемов в архитектуре вторят процессам метаморфоз в живописи и пластике. Это подкреплено удивительными творческими высказываниями. Уходит жесткость и безапелляционность из архитектуры, в том числе, благодаря поискам и экспериментам в живописи и пластике.

Стирание граней между видами искусств сегодня рождает новый синтез идей и материалов. Архитекторы порой сами становятся отличными декораторами своих творений (см.: творчество С. Калатрава, З. Хадид), а живописцы и скульпторы создают сложные пространственные конструкции и арт-объекты, готовые стать архитектурой, пластической архитектурой (Н. Полицкий, А. Капур, Ф. Хофман и др.). В постиндустриальную эпоху постмодернистского дискурса, иррационального творческого метода появляются своеобразные решения общегражданских тем, например, памяти о Великой Отечественной войне (ср.: Е. Вучетич «Воин-Освободитель» в Берлине (1949) и скульптор А. Коробцов, архитектор К. Фомин «Ржевский мемориал» (2020)).

Сегодня возможности содружества пластического искусства и архитектуры расширились, в том числе, благодаря расширению спектра применяемых материалов и конструкций. Теоретические выводы, касающиеся синтеза искусств проверены многочисленными примерами из опыта освоения городского пространства средствами изобразительных искусств, прежде всего, монументальной живописи и пластики. Взаимовлияние архитектуры и изобразительных искусств способно сформировать «большой синтез», углубляющий идейно-образные начала городского среды, направленные на повышение качества жизни (гуманитарность, экологичность, эргономичность и т.п.).

Литература

1. *Дженкс, Ч.* Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс; пер. с англ. В. Рабушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушина, Л. Хайта. М.: Стройиздат, 1985. – 137 с.: ил.
2. *Современная зарубежная архитектура: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений* / О. В. Орельская. М.: Академия, 2006. – 272 с.: ил.
3. *Фаворский, В. А.* Архитектура и живопись. Вопросы синтеза искусств / В. А. Фаворский. М., 1936. – С. 23.
4. *Советское изобразительное искусство 1917–1941 годов* / под ред. Б. В. Веймарна. М.: Искусство, 1977. – С. 113.
5. *Мухина, В. И.* Литературно-критическое наследие / В. И. Мухина. М., 1960. – Т. 1. – С. 18–20.

УДК [7.05:004.9]:659.138:711.4.01

Я. Е. Айдарова

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

Е. Ю. Лобанов

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

**Digital-реклама, как форма монументального искусства
и как инновационный метод интеграции
рекламных сообщений в среде «умных городов»**

Современная тенденция к интеграции городской среды и информационных сетей приводит к тому, что такие формы распространения информации, как визуальная реклама и ambient media, перестают быть просто рекламой, а требуют переосмысления в качестве формы монументального искусства в пространстве «умного города». Статья посвящена анализу двойственного характера Digital-рекламы, сочетающей в себе художественную и коммерческую составляющие на базе современных технологий.

Ключевые слова: digital-art, реклама, умные города, монументальное искусство, видеомэппинг

Yana E. Aidarova

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

Evgeny Yu. Lobanov

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

**Digital advertising as a form of monumental art and as an innovative method
of integration of advertising messages in the environment of "smart cities"**

The current trend towards the integration of the urban environment and information networks leads to the fact that such forms of information dissemination as visual advertising and ambient media cease to be just advertising, but require rethinking as a form of monumental art in the space of the so-called "smart city". The article is devoted to the analysis of the dual nature of digital advertising, which combines artistic and commercial components based on modern technologies.

Keywords: Digital-art, advertising, smart cities, monumental art, 3d-mapping

Современные города становятся все более и более насыщенными в технологическом и информационном направлениях и перестают быть просто сетью домов, связанных улицами и переулками, становясь единым живым организмом с его кровеносной системой – транспортными артериями, нервными окончаниями электросетей, постоянно пульсирующей жизнью толпы, которая ежедневно обеспечивает работу этого урбанистического гиганта. Современному человеку такие города хорошо знакомы – это и Нью-Йорк, и Шанхай, и Барселона, и другие крупные агломерации, иногда берущие свое начало из глубин истории. Однако с приходом новой, постиндустриальной эпохи, когда наивысшим благом цивилизации стал ее человеческий капитал, вкладывающий все возможные усилия на инновационные преобразования окружающего его мира, они стали централизованными системами притяжения информационных и коммуникационных технологий.

Как считает английский архитектор Джейсон Помрой, «умные города» – это не только беспилотные автомобили, всеобщая компьютеризация и повсеместное «будущее», как его принято показывать в фильмах Sci-Fi, – речь идет о создании удобной среды для граждан, ее сохранении и улучшении. «Умные города» позволили людям создать общими усилиями такие ценности, как энергоэффективность зданий и городских систем, увеличение числа рабочих мест, управление утилизацией и переработкой отходов и другие общественно важные показатели. Дж. Помрой также отмечает, что, несмотря на прогрессивность и современность таких «умных городов», в них сохраняются местная культура, традиции и наследие [1].

Как отмечается в статье «Smart City Architecture: Vision and Challenges», приоритетной целью умного города является включение цифровых средств и технологий, которые обеспечивали бы социальные потребности граждан в повседневной жизнедеятельности и адаптировали бы население к сбору информации государственными ведомствами для поддержания устойчивого роста умного города [2].

Центр Региональной науки в Венском технологическом университете выделяет 6 основных составляющих умного города [3]:

1. Smart economy – «умная экономика». Ее особенность в «инновационном, новаторском и предпринимательском духе» продуктивного города с гибким рынком труда, транснациональным масштабом, способности к легкой и быстрой изменчивости, но с хорошей устойчивой экономической репутацией. В таком городе экономика настолько дружелюбна к предпринимателям, что они хотят заниматься бизнесом.

2. Smart living – «умная жизнь». Предполагает инвестиции в культурные и образовательные учреждения, оптимальные условия для здоровья (в том числе гигиена), меры для обеспечения безопасности общества, высокое качество жилья, туристические направления, а также социальную общность.

3. Smart Environment – «умная окружающая среда». Этот пункт позволяет обеспечивать защиту окружающей среды, привлекательные природные условия, низкий уровень загрязнения, а также постоянные мониторинг и управление ресурсами и отходами.

4. Smart people – «умные люди». Обеспечение жителей города навыками, которые им позволят развиваться и работать, а также придание большого значения обучению, чуткость к социальным и этническим различиям. Также важными факторами являются гибкость, креативность, культурное разнообразие и активное участие в социальной жизни.

5. Smart mobility, или «умная мобильность». Этот пункт подразумевает город, как общедоступное место на любых уровнях – будь то локальная доступность, национальная или международная. «Умная мобильность» предоставляет структуру информационных и коммуникационных (ИКТ) технологий для всех жителей, при этом сохраняя безопасность передачи данных.

6. Smart governance – «умное управление», которое предполагает участие граждан в принятии решений по обеспечению качества государственных и социальных услуг.

Проанализировав вышеперечисленные характеристики «умных городов», стоит отметить наибольший интерес в них к разработке технических составляющих этой концепции, обеспечивающих функционирование таких городов, и отсутствие фокусировки на творческую составляющую: от архитектуры зданий и малых форм, до градостроительного плана самого города.

Само понимание определения «умный город» подразумевает под собой тесную взаимосвязь инвестиций в человеческий, социальный капитал, которые должны привести к устойчивому экономическому росту и повышению качества жизни. Европейский союз, в свою очередь, представил собственную разработку – план Living Labs для социальных инноваций, который призван воплотить идею открытого для всех сфер инновационного пространства как новой формы городского строительства, результатом работы которого будет удовлетворение всех социальных потребностей жителей города [3].

Однако до сих пор существует неопределенность в вопросе взаимосвязи технологичности умных городов и среды обитания (окружающей среде) самого человека. Умные города – это процесс информатизации процессов, обеспечивающих более эффективное, бесперебойное инновационное существование среды. В таком городе вводится новое понятие – понятие цифровых активов.

Цифровые активы – это текст с двоичным кодом или разрешенные к использованию медиаресурсы, которые включают в себя текстовый контент, изображения и мультимедиа. Цифровые активы могут также включать в себя и веб-сайты, домен-имена, программное обеспечение, в том числе и приложения для гаджетов, электронные документы, графический и мультимедийный контент, электронную валюту, электронную почту, учетные записи (в том числе и игровые), социальные сети и их контент, учетные записи и учетные записи облачных служб вместе с их содержимым. И помимо их основного значения, как составляющей современного информационного общества, они также являются частью исторического и культурного среза современной общественной жизни [3].

Современные технологии позволяют оцифровывать исторические документы, художественные произведения любого формата, культурное богатство и наследие всех существующих или существовавших на земле культур. Благо-

даря этой оцифровке и общему повышению интереса к информационным технологиям в мире, многие музейные институции стали делать акцент собственных выставок на искусстве новых медиа.

Согласно определению Института новых медиа, «Новые медиа» (англ. New media) – это универсальный термин, используемый для определения всего, что связано с интернет-средой и взаимодействием между технологиями, изображением и звуком [4].

Однако содержание определения постоянно меняется и будет меняться, отражая быструю, практически ежесекундную динамику развития и видоизменения Новых медиа.

Искусство Новых медиа – это форма digital-искусства, созданная и продолжающая существовать в больших городах и включающая в себя аудио, видео-арт, компьютерное искусство, искусство Network, программное обеспечение, видео-игры, видеоинсталляции, виртуальная реальность, Hackers art (или искусство креативного решения задач), Superfiction art (термин, введенный в использование художником Питером Хиллом (Peter Hill) в 1989 г. и обозначающий визуальное или концептуальное произведение, использующее вымысел или присвоение для отображения организаций, бизнес-структур и/или жизни вымышленных персонажей), перформансы, роботехнологии, интерактивное искусство, голография и др. [5].

Новые медиа не обошли стороной и такую сферу маркетинговых коммуникаций, как реклама. Традиционные места для размещения рекламных сообщений, такие как печатные издания, радио- и телевидение, считаются устаревшими и являются на данный момент рудиментарными. Такие СМИ сейчас принято называть «Старыми СМИ».

В новую цифровую эру вступают медианосители, такие как социальные сети, e-mail, сайты, приложения и др. По данным ROI (Return of Investment) агентства Zenith Media в 2021 г. 1-е место на рынке займет интернет-реклама с 52 % рекламных расходов, телевидение потратит 27 %, наружная реклама – 7 %, газеты – 6 %, радио – 5 %, журналы – 3 %, кинопрокат – 1 % [6].

Данные цифры четко выявляют тенденцию ухода рекламного рынка в онлайн-сферу и большую разницу в рекламных расходах, которую уступают «Старые СМИ» новым медиа. Однако, несмотря на то что бюджет на такую рекламу стремительно сокращается, она не перестает существовать и развиваться в своем направлении.

Для концепции умных городов наиболее подходящим видом рекламного размещения является наружная реклама. Наружная реклама (out of home advertising) предоставляет брендам безопасную и подходящую для их имиджа среду для размещения (brand safety environment). Среда, в которой размещается реклама, оказывает большое влияние на образ бренда. И если размещение рекламы определенного бренда на сайте с релевантным контентом, высоким качеством и хорошими показателями доверия у аудитории будет для бренда выигрышным за счет «эффекта ореола», то размещение на сайте низкого качества, или рядом с неприемлемым контентом, сильно снизят имидж рекламируемого бренда или продукта.

Также наружная реклама – это всегда высокие показатели ее видимости среди аудитории. Как отмечает организация Nielsen Media Research, наружная

реклама обеспечивает наиболее высокий уровень активации онлайн (настройка и запуск digital-маркетинговых кампаний на ежедневной основе [7]) на затраченную единицу доллара среди любых других оффлайн СМИ.

В борьбе за просмотры и время, которое аудитория готова потратить на рекламное сообщение, рекламный рынок стал переходить на Digital Out Of Home – рекламу, где вместо привычных билбордов применяются специализированные LED-экраны, инновационные технологические решения, креативные подходы, включающие в себя синтез традиционных форм DOOH-рекламы и новых форм передачи сообщений, в которые может интегрироваться и звук, и видеодорожка, программы по интерактивному взаимодействию с аудиторией и даже 3D-голографические изображения.

Примером такого взаимодействия рекламного сообщения и новых технологий может служить рекламная компания, созданная известным в Европе производителем фильтров Mann+Hummel и немецкой компанией, занимающейся разработкой наружной рекламы, Ströer для всемирного конгресса Smart City Expo-2019, проходящего в Барселоне. Компания Ströer разместила в свои видеостелы модульные фильтр-кубы, производимые компанией-заказчиком, которые были призваны очищать городской воздух от загрязнения. В данном примере можно отметить, что часто целью рекламного сообщения может стать не только продажа продукта или услуги, но и выполнение социальной, художественной и иной функций, которые в традиционном формате рекламного сообщения сложно или невозможно интегрировать [8].

В современном умном городе одной из форм интеграции рекламного сообщения в сферу монументального искусства становится использование digital-art, или цифрового искусства.

Цифровое искусство принято также называть мультимедийным искусством (или искусством Новых медиа), оно соединяет в себе все то многообразие различных форм выражения, которые созданы с помощью и под влиянием компьютеров, гаджетов, программного обеспечения и коммуникационных сетей.

Существует несколько подходов интеграции DOOH в монументальное искусство «умного города» как архитектурной единицы.

1. Модели приложений. В данном формате размещения подразумевается использование различных приложений, которые потенциальная аудитория может скачивать посредством наведения гаджета на QR-код, или использование различных других средств передачи данных. Плюс данного вида DOOH заключается в том, что его размещение не предполагает больших финансовых затрат, а также он может использоваться как для коммерческих, так и для государственных и социальных видов рекламы. Такая реклама может располагаться на зданиях, отдельно стоящих конструкциях, в торговых комплексах, встраиваться в малые архитектурные формы – остановки общественного транспорта, места для отдыха, быть частью конструкции фонарей и др. Органичность и общая целостность со сложившимся архитектурным образом – главные достоинства такого вида форм интеграции DOOH в пространство [9].

Московские театральные компании «Московский Бродвей» и «Фэнси шоу» в 2018 г. совместили обычный рекламный щит и технологию AR

(*augmented reality* – с англ. «дополненная реальность»). Для создания программы с дополненной реальностью было выпущено приложение, загружаемое с помощью наведения камеры телефона на QR-код, расположенный на афише представления. В результате зритель мог наблюдать сцену из представления на фоне улицы, на которой расположен рекламный носитель [10]. Дополненная реальность, воссоздаваемая с помощью приложения, представляется для монументального искусства новым динамичным способом художественного преобразования пространства, без ущерба для уже сложившегося архитектурного образа; она также не требует больших вложений и долговременного согласования, установки и разборки рекламного носителя, – компании-рекламодателю нужно лишь арендовать пространство на рекламной щите или стойке.

2. *Видеомэппинг* (проекционный мэппинг, 3D-mapping). Это направление аудиовизуального искусства, представляющее собой профилирование объектов в 3-мерный формат для их последующего отображения в реальном мире. Особенностью видеомэппинга является его способность соединять в себе цифровые изображения, видеоматериалы, звуковое сопровождение. Проецируемое изображение может повторять любые формы предмета, на который будет направлено изображение: это могут быть и обычная плоскость, и сложные архитектурные формы.

Существует несколько видов видеомэппинга:

а) Архитектурный видеомэппинг – эта форма является одной из самых популярных. Для создания архитектурного видеомэппинга нужны специальные архитектурные элементы – пилястры, колонны, арки, оконные проемы и т.д. Особенностью этого вида заключается в том, что с помощью проекции вид здания может полностью преобразоваться, а также оставаться динамичным в своих изменениях.

Архитектурный видеомэппинг – очень популярное направление для создания не только рекламных сообщений; оно также часто используется как арт-объект, как часть мероприятий, также большой популярностью пользуются фестивали, посвященные архитектурному видеомэппингу, как, например, Фестиваль Света в Берлине, и фестиваль «Чудо света» в Санкт-Петербурге. Этот вид видеомэппинга позволяет на время переработать устоявшийся архитектурный образ, оживить элементы декора, создать настоящие картины на поверхности стен.

б) Проекция на малые объекты. Данный вид видеомэппинга предполагает проекции изображения на такие объекты, как, например, автомобиль, скульптура, модели ландшафта и др., и может устанавливаться на длительный или короткий срок. Выделяя небольшие элементы из архитектуры «умного города», можно создать уникальное новое прочтение как небольших элементов монументального искусства, таких как скульптуры или архитектура малых форм, так и всего ансамбля окружающего пространства.

в) Интерактивный видеомэппинг. Следуя современной тенденции к интерактивности предметов digital-среды, видеомэппинг также начал свое развитие в этой сфере. Возможность взаимодействия программы и аудитории – это наиболее привлекательный и сложный в техническом воспроизведении вид проекции. Однако возможность сделать зрителя главным действующим персонажем рекламной компании – это уникальный опыт как и для самого бренда, так и для вовлеченной в него аудитории.

Также существуют такие виды видеомэппинга, как интерьерный, ландшафтный, и, один из наиболее сложных, полнокупольный виджеинг.

Представленные виды цифрового искусства – одни из наиболее перспективных направлений для интеграции рекламного сообщения в архитектуру «умных городов». Динамичность современной жизни, постоянное обновление информационной сети «умных городов», стремление к упрощению получения информации и общая компьютеризация приводят к поиску все более технологичных многофункциональных видов передачи информации. Борьба за внимание аудитории и создание лояльности к бренду приводит современные рекламные компании к синкретизму искусства и маркетинга, ведь главным и наиболее ценным капиталом в современности стали репутационные активы, паблисити, имидж организации. Именно благодаря установке на создание образа, компании стали стремиться не просто к быстрым продажам, а к разработке качественного, продуманного контента, не только правильно продающего товар или услугу, но и представляющего саму компанию, как неразрывно связанную со всем, что бы она не производила. Данный подход приводит к увеличению спроса на профессионалов, художников, креативных работников, которые в результате и производят некий художественный образ, воплощенный в описанных выше видах цифрового искусства, а повышенные требования к благоустройству «умных городов» формируют потребность в его соответствии существующему архитектурному ансамблю. Рекламное сообщение, созданное в соответствии с этими характеристиками, в итоге становится либо объектом, либо частью монументального искусства, сохраняясь если и не в реальном мире, то в памяти всемирной сети.

Литература

1. *Chan, K.* What Is A ‘Smart City’? // Expatriate Lifestyle: [сайт]. – 2017. – 03 апреля. URL: <https://www.expatriatelifestyle.com/life-and-style/What-Is-A-Smart-City> (дата обращения: 15.11.2020).
2. *Narmeen, Z. B.* Smart City Architecture: Vision and Challenges / N. Z. Bawany, J. A. Shams // International Journal of Advanced Computer Science and Application (IJACSA). – 2015. – № 11 – С. 246–255.
3. *Iyer, J.* The Heart of Smart Cities: A case for the relevance of art in data driven cities / J. Iyer. Pittsburgh: Arts Management & Technology Laboratory: Carnegie Mellon University, 2017. – P. 12.
4. *Chan Kung.* Smart Cities and Their Digital Assets / Chan Kung // IoTevolution: [сайт]. – 2020. – 04 сентября. URL: <https://www.iotevolutionworld.com/smart-home/articles/446471-smart-cities-their-digital-assets.htm> (дата обращения: 15.11.2020).
5. New Media: [учеб. курс] // Dennis Dunleavy: [сайт]. – 2020. URL: https://ddunleavy.typepad.com/new_media/ (дата обращения: 15.11.2020).
6. *Аналитика, главные события и тренды IT-рынка* // TAdviser подкаст: [СМИ, теле- и радиовещание]. М., 2015–2020. URL: <https://www.tadviser.ru/index.php/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F:TAdviser> (дата обращения: 20.11.2020).

7. *Online marketing campaign activation* // How Now Digital: [сайт]. Dublin, 2015. URL: <https://hownowdigital.com/how-can-we-help-you/online-activation/#:~:text=By%20%E2%80%9Conline%20activation%E2%80%9D%20we%20mean,but%20still%20requires%20expert%20attention> (дата обращения: 27.11.2020).

8. *Цифровая наружная реклама научилась очищать городской воздух* // Киосксофт: интернет-издание: [сайт]. М., 2006–2020. URL: <https://ki-osksoft.ru/news/2019/11/21/varvpa-64264> (дата обращения: 27.11.2020).

9. *Ayşe Nesrin Akören. Interaction of Outdoor Advertising Improved by Innovative Methods with Digital Art / Ayşe Nesrin Aköre* // Procedia: Social and Behavioral Sciences. – 2015. – № 195. – С. 799 – 805.

10. *Войтенко, В.* На московских улицах появилась реклама с дополненной реальностью / В. Войтенко // Код Дурова: интернет-издание: [сайт]. – 2018. URL: <https://kod.ru/na-moskovskikh-ulitsakh-poiavilas-rieklama-s-dopolnienno-rirealnostiu/> (дата обращения: 05.12.2020).

УДК 712.01:726.5(38:470+571)

М. В. Косарева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Е. Ю. Лобанов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный
университет промышленных технологий и дизайна

Современная органическая архитектура, интегрированная в ландшафт: традиции и инновации

Рассмотрены основные закономерности формообразования традиционной храмовой архитектуры Греции и Руси в ее связи с ландшафтом. Выявлена взаимосвязь между сакральной архитектурой и основными принципами органической архитектуры, предложенными Ф. Л. Райтом: гармоничная интеграция монументального объекта в ландшафт для поддержания духовных культур и традиций поколений. Проанализированы принципы синтеза искусств и дизайна в архитектуре современных греческих храмов.

Ключевые слова: органическая архитектура, природное пространство, ландшафт, храмовая архитектура, сакральность

Mariya V. Kosareva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

Evgeny Yu. Lobanov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

Modern organic architecture integrated into the landscape: traditions and innovations

The article examines the main laws of the formation of traditional temple architecture in Greece and Russia in its connection with the landscape. Revealed the relationship between sacred architecture and the basic principles of organic architecture, proposed by F. L. Wright: the harmonious integration of a monumental object into the landscape to maintain spiritual cultures and traditions of generations. The principles of the synthesis of arts and design in the architecture of modern Greek temples are analyzed.

Keywords: organic architecture, natural space, landscape, temple, sacredness

Храмовая архитектура, благодаря своей сакральной функции и монументальности, испокон веков являлась не только достопримечательностью многих городов, но и таинственным местом, топосом, хранящим в себе историю поколений и надежду верующих, молящихся в этих священных стенах.

Поскольку возникновение православной веры на Руси обязано Византии, традиции храмовой архитектуры Греции и России тесно связаны между собой. Многие знаменитые храмы России, испокон веков олицетворяющие русскую культуру и традиции территорий, позаимствовали византийский стиль архитектуры у народов Греции: Спасо-Преображенский собор в Нижнем Новгороде, собор святого великомученика Пантелеимона в монастыре Новый Афон в Абхазии, кафедральный собор Александра Невского в Волгограде, главный собор в честь Двенадцати апостолов Иоанновского Ставропигиального женского монастыря в Санкт-Петербурге.

Закономерность архитектурных стилей легко прослеживается при сопоставлении с храмовыми постройками Греции: Церковь Панагия Кастриани (Кеа), Церковь Ипапанти (Корфу), Церковь Панагия, (Фолегандрос), Часовня Агиос Стефанос (Сирос), Часовня Панагии Талассини (Андрос), Часовня Панагии Макрини (Самос).

Архитектуру храмов Руси и Греции всегда объединяла не только вера, но и отличительные архитектурные особенности (при некоторых расхождениях в деталях):

1. Многие киевские и новгородские храмы напоминают собой по плану византийские – прямоугольник с тремя алтарными полукружиями, арочные и купольные конструкции.

2. Отличие заметно в куполах, окнах и украшениях. В русских храмах все купола ставились на одной высоте, а в греческих храмах купола ставились на различной высоте по сравнению с главным куполом, на особых столбах. Окна в греческих храмах крупные и частые, а в русских – маленькие и редкие (что отчасти обусловлено климатическими различиями). В конструкции дверных проемов для греческих храмов характерны горизонтальные перемычки, в русских – полукруглые арки.

3. В греческих храмах по два притвора – наружный, обставленный колоннами и внутренний, предназначенный для оглашенных и кающихся. В русских храмах, как правило, один внутренний притвор небольшого размера.

4. В греческих храмах колоннады часто составляли необходимую принадлежность как во внутренних, так и во внешних частях; в русских храмах колоннад не было [3, с. 9–11].

Эти отличия определяют не просто византийский (греческий) стиль, а смешанный – русско-греческий.

Храмовая история архитектуры испокон века схожа в разных странах, это же можно сказать о современной монументальной архитектуре.

Если же анализировать современные сакральные постройки, такие как: Современная Часовня тишины Камппи (Финляндия), Кадетская часовня Академии ВВС (США), Воздушная церковь в Лимбурге (Бельгия), Церковь Семени (Китай), Часовня заката (Мексика), Часовня Валлеасерон (Испания) – то можно сказать, что все их объединяет современный всплеск интереса к органической архитектуре, обусловленный стремлением человека вновь стать частью природной среды. Он устал от суеты, пресыщен видами однотипных объектов и бесконечных автодорог.

Сегодня многие современные архитекторы в своих проектах разделяют принципы, идеи и убеждения такого знаменитого архитектора, как Фрэнк Ллойд Райт, – основоположника органической архитектуры. Органическая архитектура – не только течение архитектурной мысли, но и философия, в основе которой лежит идея о гармонии человека с окружающим миром [1, с. 45–48].

Вдохновившись идеями Ф. Л. Райта, современники интегрировали его принципы в своих проектах. Что удивительно: объекты, построенные в данном направлении, смогли перенять не только гармонию и лаконичность, присущую окружающей природе, но и отразить культурные, духовные ценности и легко уловимые традиции тех территорий, где они возведены.

Изначально органическая архитектура, по мнению Ф. Л. Райта, предполагает наличие 5 принципов:

1) Встроенность в ландшафт: не подражание природным формам, а гармонию с окружающей средой; здание должно вырастать из пейзажа подобно растению и гармонично сочетаться с окружением; каждый проект уникален, потому что разработан для конкретного места и конкретных людей.

2) Натуральные материалы: подбор материалов, присущих именно этой местности; материалов не должно быть много, и они не должны соперничать между собой; натуральные материалы должны использоваться в том виде, в каком они существуют в природе, с минимальной обработкой.

3) Человеческий масштаб: пропорции здания и мебели должны определяться размерами человеческой фигуры; избегание чересчур высоких потолков или огромных залов.

4) Свободный план: помещения должны плавно перетекать друг в друга, образуя своеобразный внутренний ландшафт; не только единство внутренних помещений, но и их связь с внешним миром.

5) Комплексный подход: гармония распространяется не только на отношения между архитектурой и пейзажем, но и на ландшафтный дизайн участка, интерьер и все остальное [5, с.180–182].

Данный вид архитектуры характеризуется созданием объектов, органично вписанных в природный ландшафт. Их форма должна каждый раз вытекать из специфического назначения и тех уникальных условий среды, в которых они возводятся. Здесь отсутствует традиция нарочитого противопоставления постройки окружающему ландшафту. Как говорил архитектор Борис Георгиевич Устинов: «Красота – не прилагательное, а существительное» [4].

Сам же Ф. Л. Райт, вдохновившись византийским стилем и Древнегреческими традициями, спроектировал в американском городе Воватоса (пригород Милуоки, шт. Висконсин) неординарную по своему внешнему виду, но весьма традиционную по своему укладу православную церковь.

Строительство завершилось через 2 года после смерти автора, в 1961 г., поэтому нельзя точно сказать, все ли замыслы архитектора удалось воплотить. Однако можно отметить, что Ф. Л. Райт интересным образом в архитектуре церкви провел легко уловимую ассоциативную параллель с органическим ландшафтом греческого побережья: голубой купол храма, летнее лазурное небо и чистая вода в бассейне у входа.

Здесь присутствует взаимосвязь данного объекта с традиционной храмовой архитектурой Греции: есть купол, алтарь, крестообразное основание, равносторонний «греческий» крест, вписанный в круг и обыгранный в лаконичной архитектуре много раз. Также типичная форма полусферы, полукруга имеет частое повторение: проемы карниза, окна верхнего яруса, две вазы на подставках по бокам от входа, полукружие купола отражается в полукружии балкона, под которым располагается арка той же формы. Свет играет в деталях медного декора, по всей кромке купола идет ряд круглых отверстий, что придает зданию ощущение легкости и воздушности. Если же обратить внимание на частности, то пологий купол имеет нетипично широкую форму, витражи, часто применяемые в работах Райта, в данном случае были выполнены другим автором, интерьер внутри не имеет строгой традиционной ориентации на алтарь, он скорее напоминает «церковь-театр».

Возможно, Ф. Л. Райт хотел обратить тем самым внимание на то, что само искусство театра тоже берет свое начало в Древней Греции. И попытался увязать эту историческую особенность в архитектуре/интерьере данного современного храма. Ведь основные черты архитектуры Древнегреческого театра тоже имели отголоски принципов органической архитектуры Райта, возможно, именно поэтому автор применил именно это архитектурное решение в интерьере: открытое пространство, полукруглая площадка, продольные проходы делили места на сектора и на верхние и нижние места.

Тем самым Ф. Л. Райт осовременил типичное представление о церкви. Несмотря на весьма «спорные» для церкви элементы: балкон для прихожан – выше престола в момент совершения таинства, а лестницы для входа расположены за алтарем – это действующий храм, находящийся в юрисдикции Константинопольского патриархата.

Проводя параллель между Россией и Грецией, стоит отметить один интересный современный проект «Часовня Святого Креста», встроенная в скалу на греческом острове Серифос, – проект, в котором христианский символизм и тысячелетние традиции раскрываются при помощи языка современной архитектуры (табл. 1).

Таблица 1

Характеристика современного проекта «Часовня Святого Креста»

Строение	Часовня Святого Креста
Архитектурная студия	ОРА (Open Platform for Architecture)
Стиль	Минимализм (чистота веры – простота данного стиля)
Материалы	Дерево, стекло и бетон
Уникальность проекта	Конструкция здания – вертикальная ориентация креста; Остекленный фасад часовни выведен в сторону Эгейского моря; ночью светящийся крест в скале – маяк для туристов и верующих. Новаторские трехмерные изображения икон, несмотря на отсутствие цвета и драгоценных металлов, будут выделяться на фоне стен за счет игры света и тени

Данная характеристика дает общее представление об особенностях монументального объекта, позволяя взять некоторые идеи на «заметку» или использовать как материал для последующего комплексного изучения.

Россия как страна, богатая природными ресурсами и неординарными рельефами, могла бы на своей территории реализовать схожий современный проект, посвященный созданию монументального объекта веры и искусства. Ниже представлены скалы, подходящие для использования при реализации проекта и соответствующие живописные места России, подходящие по культурным и религиозным аспектам [2].

Возведение современных храмов в данных регионах позволит повысить культурный и социальный уровень населения, а также повысить рейтинг достопримечательных мест России. Поскольку на Руси большое значение придавалось символике, применяющейся при строительстве православных храмов, можно позаимствовать идеи формы и внутреннего убранства будущего храма в России, исходя из древних предпосылок:

1) Архитектура соборов и церквей, представленная круговой формой – символизирует бесконечность существования Церкви.

2) Храм в форме креста – является церковной основой «Крест Христов», оберегом от «нечистых» сил.

3) Храм в виде восьмиконечной звезды – олицетворяет собой Вифлеемскую звезду, которая привела волхвов туда, где был рожден Иисус.

4) Архитектура церквей России в форме кораблей – олицетворяла спасение верующих подобно кораблю от житейских волн [6, с. 660–663].

Проблемные стороны органической (храмовой) архитектуры:

- сложное преломление органической архитектуры в период урбанизации (скорее, частная практика);
- вытеснение органической архитектуры в период новых технических возможностей инженерии в архитектуре.

Предложения:

- проведение «эко-конкурсов», нацеленных на сохранение агрокультуры территорий;
- проведение архитектурных конкурсов, нацеленных на создание современного монументального искусства, посвященного возведению храмовой архитектуры;
- внедрение органической архитектуры в странах, в которых пока недостаточно много высокотехнологичных и инновационных сооружений.

Таблица 2

Скалы России, подходящие по культурным и религиозным аспектам

Скала	Расположение
Скальный массив Большие скалы	Скальный массив Большие скалы на границе Ленинградской обл. и Республики Карелия, Россия
Скалы Адалары	Рядом с Гурзуфом в море выступают две белые скалы, Россия
Скала слез	Скала слез (или скала Киселева) – отвесный утес высотой 43 м, рядом с Туапсе, Россия
Скала Шаманка	Скала Шаманка расположена около Ольхонана мысу Бурхан и отождествляется с ним, Россия
Киселева скала	Скала Киселева находится между Туапсе и Агой, Россия

Литература

1. Быстрова, Т. Ю. Эволюция органической архитектуры: трактовки и модификации. Ч. 2 / Т. Ю. Быстрова // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2013. – № 2. – С. 45–51.
2. *Достопримечательности мира*: [официальный сайт]. URL: <http://www.openarium.ru/> (дата обращения: 02.10.2020).
3. Корчагина, Н. В. Основы древнерусского искусства. Древнерусская архитектура: учебное пособие / Н. В. Корчагина. Саратов, 2018. – 82 с.
4. *Проект Балтия*: [официальный сайт]. URL: http://projectbaltia.com/down_news-ru/19586/ (дата обращения: 12.10.2020).
5. Райт, Ф. Л. *Исчезающий город* / пер. с англ. А. В. Смирновой, П. А. Фаворова. М.: Strelka Press, 2016. – 180 с.
6. Требунских, М. С. Особенность византийского храмового зодчества / М. С. Требунских // Молодой ученый. – 2017. – № 4 (138). – С. 660–663. URL: <https://moluch.ru/archive/138/38617/> (дата обращения: 27.10.2020).

УДК 730(476.7)

Т. В. Рабуш

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Монументальные памятники мемориального комплекса «Брестская крепость-герой»: единство архитектуры и ландшафта

Мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой» – один из крупнейших памятников Великой Отечественной войне под открытым небом на территории Республики Беларусь. Задача статьи – рассмотреть основные памятники мемориального искусства этого комплекса в их неразрывном сочетании с ландшафтом и архитектурой крепости.

Ключевые слова: Брестская крепость, Брест, Великая Отечественная война, мемориальный комплекс и его памятники «Брестская крепость-герой»

Taisiya V. Rabush

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of industrial technologies and design

Monumental monuments of the memorial complex “Brest Fortress-Hero”: unity of architecture and landscape

The memorial complex “Brest Fortress-Hero” is one of the largest monuments of the Great Patriotic War in the open air on the territory of the Republic of Belarus. The purpose of the article is to consider the main monuments of memorial art of this complex in their inextricable combination with the landscape and architecture of the fortress.

Keywords: Brest Fortress, Brest, the Great Patriotic War, monuments of the Brest Fortress, the memorial complex “Brest Fortress-Hero”

Необыкновенным сочетанием архитектуры и ландшафта выделяется ансамбль Брестской крепости, соединивший в себе собственно крепостные сооружения, здания и монументальную скульптуру на фоне уникального месторасположения и красивой природы.

Раскрывая тему статьи, нельзя обойти историографию вопроса. Брестская крепость – это больше чем просто памятник архитектуры и даже больше чем место, на территории которого шли ожесточенные бои. Брестская крепость своего рода символ мужества, и само это словосочетание у многих русских (и не только) людей неразрывно ассоциируется с Великой Отечественной войной и подвигом армии и народа в ней.

Ожидается, что большинство научных трудов, посвященных Брестской крепости, раскрывает именно историческую тематику и рассматривает подвиги защитников крепости – причем преимущественно в годы Великой

Отечественной войны [1; 4; 6], но есть и работы об обороне крепости в Первой мировой войне [7]. Однако изучение вопроса показало, что даже исторических и военно-исторических исследований, посвященных Брестской крепости и подвигу ее защитников, значительно меньше, чем можно было бы представить: например, поиск в российской научной электронной библиотеке e-library по ключевым словам, словам в названии и аннотациях «Брестская крепость» выдал менее 70 результатов, что весьма скромный итог.

Среди исторических работ, посвященных роли Брестской крепости в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг., совсем немного таких, которые хоть как-то затрагивают вопросы архитектуры крепости, мемориального комплекса в целом, его монументальной скульптуры. Это небольшие статьи об истории мемориала [10], архитектуре комплекса [8], наконец, об использовании наследия Брестской крепости в патриотическом воспитании [2; 3]. Но в целом тема, заявленная в статье, практически не исследована.

Рассмотрим вначале общие особенности архитектурного ансамбля крепости. Брестская крепость имеет уникальное расположение: она занимает несколько островов и полуостровов, образованных рукавами рек Мухавец и Западный Буг и обводными каналами на месте впадения Мухавца в Западный Буг. Собственно, сами крепостные сооружения и укрепления Брест-Литовской крепости (это ее изначальное название) были построены во 2-й четверти XIX в., в годы царствования императора Николая I, на этих нескольких островах и полуостровах и на берегах 2 рек. На островах и полуостровах расположились отдельные укрепления Брестской крепости: основная часть крепости на Главном острове (Цитадель), вспомогательные укрепления – Кобринское, Волынское и Тереспольское – еще на двух островах (острова Пограничный и Госпитальный) и на участках земли рядом с Цитаделью.

В настоящее время на Главном острове находятся основные строения крепости (некоторые из них частично руинированы и законсервированы) с несколькими воротами, из которых самыми известными являются Холмские ворота; музей обороны Брестской крепости в здании бывшей инженерной казармы; руины Белого дворца (бывшая церковь униатов), в котором 3 марта 1918 г. был подписан Брест-Литовский мир между Россией и Германией; выстроенная в середине XIX в. в русско-византийском стиле православная гарнизонная церковь Николая Чудотворца (Свято-Николаевская), ныне действующая; и монументальные скульптуры, которые и стали основной темой настоящей статьи.

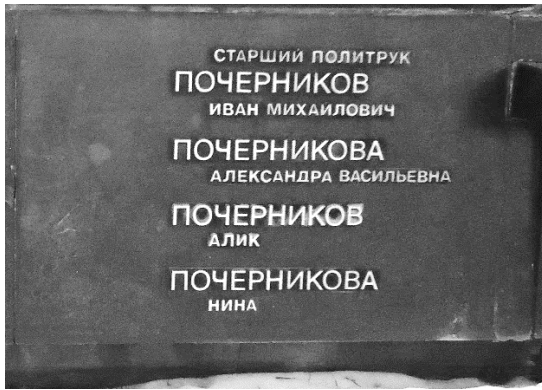
Что же касается трех прочих укреплений, то никаких монументальных скульптур на их территориях не расположено, поэтому эти укрепления не представляют для нас интерес в рамках настоящей статьи. Но тем не менее, кратко опишем их, с чем чтобы дать читателям более полное представление об архитектурном ансамбле всей крепости. Так, на территории Тереспольского укрепления (остров Пограничный) находятся руины казармы и проходит государственная граница Польши и Республики Беларусь; Волынское укрепление (остров Госпитальный) представляет собой руины бывшего католического мужского монастыря бернардинцев (в стенах которого позже размещался военный госпиталь), действующий женский православный монастырь Рождества

Богородицы и археологический музей «Берестье» на месте Брестского Детинца, посвященный средневековому Бресту; а Кобринское укрепление – это преимущественно сооружения крепости (форты, казармы, капониры) в окружении земляных валов, сегодня большей частью заброшенные и полуразрушенные. Сама архитектура и крепостные сооружения Брестской крепости, несомненно, заслуживают отдельного исследования, и даже не одного. Но в этой статье внимание уделено монументальной скульптуре крепости и тому, как она вписана в окружающее пространство, в старинную архитектуру крепости и в ландшафт.

8 мая 1965 г. Указом Президиума Верховного Совета СССР крепости было присвоено почетное звание «Крепость-герой». В 1968 г. началось строительство мемориального комплекса «Брестская крепость-герой», который был торжественно открыт 25 сентября 1971 г. В строительстве мемориала приняли участие архитекторы В. Король, В. Волчек, В. Занкович, Ю. Козаков, О. Стахович, Г. Сысоев, скульпторы А.П. Кибальников, А. Бембель, А. Бобыль. Главным художественным руководителем коллектива стал Александр Павлович Кибальников, автор таких памятников, как: меценату и предпринимателю П. М. Третьякову в Москве у Третьяковской галереи и поэту С. А. Есенину в Рязани. Главные элементы мемориала – это монументальный вход-звезда на территорию Цитадели, скульптурная композиция «Жажда», штык-обелиск, монумент «Мужество», площадь Церемониалов с Вечным огнем и мемориальными плитами с именами защитников крепости.

Итак, «сердце» крепости находится на Главном острове, на территории Цитадели – там же с 1956 г. расположился и музей обороны Брестской крепости. Вход в крепость (через Кобринское укрепление и далее по мощеной дороге в Цитадель) обрамляет высеченная в бетонном блоке огромная пятиконечная звезда, опирающаяся на земляные оборонительные валы и на старинные стены казематов, которая и служит входными воротами. Входящие через «основание» звезды люди слышат непрерывно транслируемые в часы работы музея гул летящих военных бомбардировщиков, объявление диктора Юрия Левитана о нападении Германии на Советский Союз и песню «Священная война».

Прямая и широкая дорога, проложенная через часть Кобринского укрепления и Цитадель, выводит посетителей к монументальной скульптурной композиции и к площади Церемониалов, составляющих своего рода центр и острова, и крепости. Ядро композиции – штык-обелиск высотой в 104,5 м, являющийся копией 4-гранного штыка русской винтовки системы Мосина. Перед зрителем расстилаются расположенные у руин бывшего инженерного управления трехъярусные мемориальные гранитные плиты с выбитыми на них именами защитников крепости и членов их семей, под которыми и захоронены их останки (более 900 человек; ил. 1 – использованы личные фотографии из архива автора). Примерно треть имен увековечены в камне, прочие же похоронены как неизвестные. В верхней части плит – блоки с названиями городов-героев Советского Союза: Ленинград, Киев, Минск, Мурманск, Волгоград и т.д. У изголовья плит горит Вечный огонь (ил. 2.), у его подножия в граните высечены слова «Стояли насмерть. Слава героям». С площади Церемониалов и от гранитных плит открывается обзорный вид на весь архитектурный комплекс Цитадели.



Ил. 1. Имена защитников Брестской крепости на гранитных плитах без указания отчества – погибшие в ходе обороны крепости – дети офицеров гарнизона



Ил. 2. Вечный огонь

Левее штыка-обелиска над гранитными плитами с именами павших и блоками-памятниками городам-героям возвышается необыкновенной выразительности монумент «Мужество» (ил. 3) – главное сооружение мемориального комплекса. Это огромный лик сурового мужчины высотой более чем в 30 м, особенно впечатляюще выглядящий в зимних сумерках. На оборотной стороне монумента – сцены из истории обороны крепости.

Что ж осталось от войны?

Несгибаемы и хмуры,

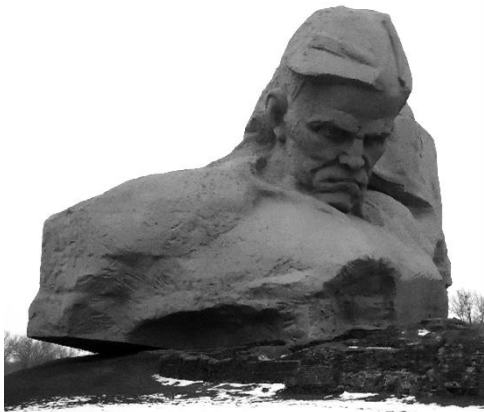
Исполинские фигуры

В ранних сумерках видны, – так пишет в стихотворении «Памятник» поэт Константин Ваншенкин. И хотя эти строки посвящены другому мемориалу («Героям-панфиловцам» под Волоколамском, Московская обл.), по нашему мнению, они прекрасно передают атмосферу также и монументальных памятников Цитадели Брестской крепости.

Вся эта композиция – штык-обелиск, гранитные плиты и монумент «Мужество» – составляют, как указывалось выше, центр и крепости, и Цитадели, возбуждая в зрителях чувство патриотизма и даже несколько подавляя своим мрачным величием. И в настоящее время созданный около 50 лет назад мемориальный комплекс крепости продолжает играть значимую роль в современных коммеморативных практиках на тему Великой Отечественной войны, что отмечают и некоторые исследователи [9, с. 32]. Но, помимо этой центральной монументальной композиции, на Главном острове есть еще несколько объектов монументальной скульптуры. Так, «в тылу» вышеописанной композиции, в непосредственной близости от Тереспольских ворот (через них можно выйти к берегу Западного Буга и к Тереспольскому укреплению) находится памятник пограничникам 132-го отдельного батальона конвойных войск НКВД СССР – защитникам Брестской крепости, открытый в 2011 г., т.е. уже не относящийся к первоначальным скульптурам мемориала. Многие слышали о легендарной надписи в стенах Брестской крепости «Я умираю, но не

сдаюсь! Прощай, Родина», сделанной ее последними защитниками 20 июля 1941 г. – а обнаружена она была именно в руинах казармы этого батальона.

И наконец, мы «добрались» до, пожалуй, самого выразительного монументального памятника крепости – скульптурной композиции «Жажда». Скульптуру можно увидеть, не доходя до центра Цитадели (со штык-обелиском и монументом «Мужество»), на берегу реки Мухавец. Воин-красноармеец в положении лежа отчаянно тянет каску к реке, чтобы зачерпнуть речной воды и напиться. Защитники крепости страдали и даже погибали в том числе и от нехватки питьевой воды – и именно этот факт стал идеей для создания скульптурной композиции «Жажда». На официальном сайте музея обороны Брестской крепости указано: «Находясь в окружении, испытывая острую нехватку боеприпасов, медикаментов, продовольствия и воды, воины Брестского гарнизона и члены их семей проявили исключительную стойкость и мужество» [5]. Что интересно, сейчас в каску воина кладут живые цветы (ил. 4). Плакучие деревья, растущие поблизости и опустившие ветви в воду, подчеркивают трагизм идеи скульптуры.



Ил. 3. Монумент «Мужество»
в январских сумерках



Ил. 4. Скульптура «Жажда»
в августе. В каске – живые цветы

Итак, монументальная скульптура Брестской крепости является прекрасным образцом советской и постсоветской монументальной скульптуры на тему Великой Отечественной войны – особенно монумент «Мужество» и скульптурная композиция «Жажда». В случае с Брестской крепостью скульпторам и архитекторам удалось еще и вписать свои произведения в уже существующую старинную архитектурную композицию крепости и в ландшафт, образованный островами, каналами и двумя реками.

Литература

1. *Бешанов, В. В.* Брестская крепость: правда о «бессмертном гарнизоне» / В. В. Бешанов. М.: Эксмо, 2012. – 390 с.
2. *Бурик, Е. А.* Сохранение памяти о Великой Отечественной войне как важная составляющая государственной политики по сохранению национального

исторического наследия Беларуси / Е. А. Бурик // Память поколений: ВО война в образовании, музейном пространстве и социальных практиках: матер. Всерос. науч.-практ. конф. с международным участ. Екатеринбург: изд-во УГПУ, 2020. – С. 48–53.

3. *Бысюк, Г. Г.* Использование историко-культурного наследия Брестской крепости в нравственно-патриотическом воспитании молодежи / Г. Г. Бысюк, И. В. Харичкова // Проблемы управления. Минск, 2015. – № 2 (55). – С. 37–41.

4. *Мощанский, И. Б.* Трагедия Брестской крепости / И. Б. Мощанский. М.: Вече, 2010. – 127 с.

5. *О Брестской крепости: мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой»:* [официальный сайт]. URL: <https://brest-fortress.by/posetitelyam/o-brestskoj-kreposti> (дата обращения: 27.12.2020).

6. *Платошкин, Н. Н.* Особенно ожесточенно оборонялся гарнизон имеющей стратегическое значение крепости Брест / Н. Н. Платошкин // Военно-исторический журнал. – 2013. – № 6. – С. 16–20.

7. *Сачек, М. Н.* «Все мы исполним свой долг до конца»: Брестская крепость в 1914–1915 гг. / М. Н. Сачек // Исторический архив. – 2004. – № 6. – С. 151–158.

8. *Соколова, А. Н.* Мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой» / А. Н. Соколова, О. С. Субботин // Научн. обеспечение агропромышл. комплекса: сб. ст. по матер. IX Всерос. конф. молодых ученых. Краснодар: КГАУ, 2016. – С. 880–881.

9. *Соколова, О. М.* Коммеморативные практики в монументальном искусстве: воплощение подвига в Великой Отечественной войне / О. М. Соколова // Культура. Наука. Творчество: XIII Междунар. науч.-практ. конф., посвященная 75-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков: сб. науч. ст. Минск: БГУКИ, 2019. – С. 31–35.

10. *Фортунатов, В. В.* Мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой» / В. В. Фортунатов // История в подробностях. – 2017. – № 3 (81). – С. 94–97.

УДК 730:73.04:7.067(470.638)"2000/2020"

Н. Б. Сёмина

Пятигорск, Россия

Пятигорский государственный университет

Особенности развития скульптуры в городском пространстве Кавказских Минеральных Вод с 2000 г. по настоящее время

В XXI в. происходит трансформация визуального облика городской среды Кавказских Минеральных Вод: появляются как новые скульптурные монументы, связанные с историческим прошлым, представляющие культурную идентичность, так и оригинальные жанровые композиции. В связи с этим задача статьи – проанализировать и обобщить особенности этого процесса.

Ключевые слова: монументальная скульптура, жанровая скульптура, мемориальный, городская среда

Natalia B. Semina
Pyatigorsk, Russia
Pyatigorsk state university

Features of sculpture development in the urban space of the Caucasian Mineral Waters from 2000 to the present

In the period from the 21th century there is a significant transformation of the visual appearance of the urban environment: new sculptural monuments associated with the historical past, representing the cultural identity of the resorts of the Caucasian Mineral Waters, as well as original genre compositions. In this regard, our task was to try to analyze and generalize the features of this process.

Keywords: monumental sculpture, genre sculpture, memorial, urban environment

В становлении визуальной городской среды скульптура играет не последнюю роль, являясь важным средством формирования представлений о культуре локуса и идентичности горожан.

Скульптура – неотъемлемая составляющая официального и тиражируемого образа города и элемент его неповторимости и колорита. Для Пятигорска, в частности, это знаменитый Орел на г. Горячей (Л. К. Шодкий, 1901), ставший официальным символом Кавказских Минеральных Вод (КМВ), а также памятник поэту М. Ю. Лермонтову (А. М. Опекушин, 1889).

С развитием курортов меняются и социальные запросы, и соответственно культурный облик городов, что и отмечено новыми памятниками начала XXI в. Все это находит отражение в идейно-эстетических концепциях городского и ландшафтного пространства. Памятник, входя в ансамбль современного города, становится его достопримечательностью, гордостью, а, возможно, и брендом. Данная работа – лишь часть объемного проекта, связанного с анализом развития скульптуры в городском пространстве курортов за два прошедших десятилетия. Исследуя новую скульптуру, автор ставил перед собой следующие принципиальные вопросы:

- насколько неслучайны памятники, скульптурные изображения в городской / парковой среде;
- в какой степени они отражают «дух места»;
- какова роль новой скульптуры в трансляции образа курортов

В фокусе нашего внимания монументы, посвященные историческим личностям, внесшим значительный вклад в развитие КМВ и России (генерал А. П. Ермолов, писатель Л. Н. Толстой, поэт К. Хетагуров, горняки – основатели города Лермонтова, увековеченные в бронзе литературные персонажи (герои романа И. Ильфа и Е. Петрова, М. Ю. Лермонтова), а также оригинальные жанровые скульптуры.

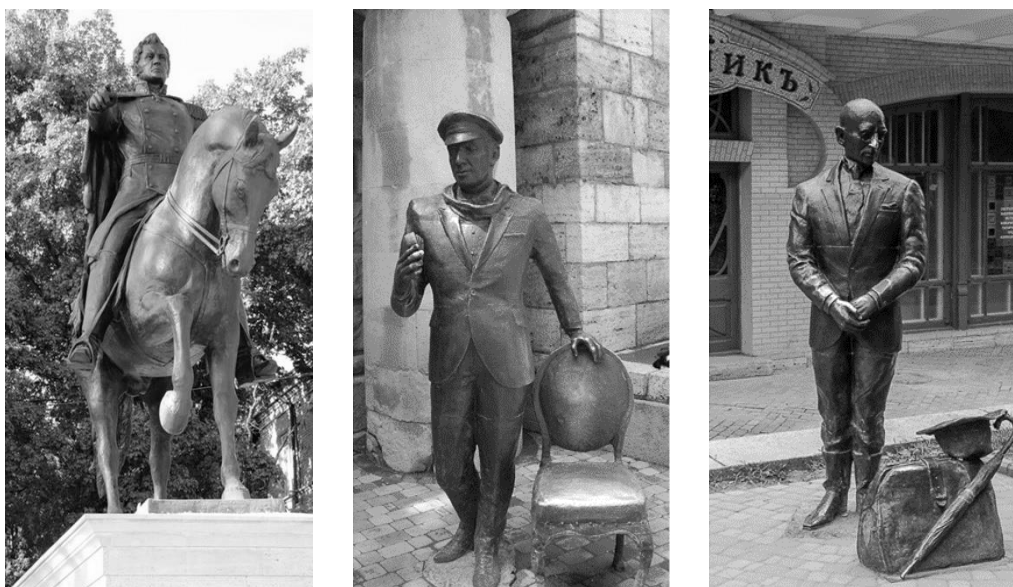
В начале XXI столетия на курортах установлено два памятника генералу А. П. Ермолову. Первый – в Минеральных Водах (октябрь 2008 г.). В его создании принимали участие более 300 предприятий, организаций и диаспорных сообществ из разных регионов страны. Автор монумента – ставропольский

скульптор Г. Мясников. В оригинальной концепции Мясникова образ генерала Ермолова исполнен величия и достоинства, и в то же время более романтичен, чем пафосен. Это самый большой в России полноростовой монумент, посвященный проконсулу Кавказа. Скульптура высотой 2,85 м установлена на 3-метровый пьедестал из красного гранита. Местом для памятника стал сквер «Надежда» рядом с Покровским собором.

Остановимся подробнее на памятнике А. Ермолову (автор Р. Юсупов), созданном двумя годами позже. Увековечивание этого образа стало фактом восстановлением исторической справедливости – благодаря усилиям А. Ермолова Пятигорск появился на географической карте и получил неповторимый архитектурный облик. Скульптура стала подарком местного казачества к 230-юбилею Пятигорска в 2010 г.

Концептуальное решение этой работы сопряжено с многовековым, сложившимся каноном исполнения конных памятников, в русле соотношения – древнеримский полководец Марк Аврелий – российский самодержец Петр I (Б. Растрелли) и др. Юсуповский Ермолов – не на вздыбленном коне, а предельно статичен и вместе с тем величествен и выразителен. Полководец прямо сидит в седле, показывая рукой на Эльбрус: «Хочу, чтобы имя мое стерегло страхом наши границы крепче цепей и укреплений» [1].

Скульптурные композиции такого типа обычно создавались в расчете на большое пространство, будь то форум либо городская площадь. Характерный образ Ермолова масштабен, но при этом органично включен в историческое пространство лермонтовского квартала и знакового комплекса «Вечный огонь» (ил. 1, 2, 3).



Ил. 1, 2, 3. Пространство лермонтовского квартала

Оба памятника (и Мясникова, и Юсупова), на наш взгляд, не «конфликтуют» друг с другом, не вызывают эстетического отторжения, ибо стилистически объединены духом глубокой классической традиции. В той, что представ-

лена образами прославленных русских полководцев (например, памятник Михаилу Кутузову в Санкт-Петербурге (скульптор Б. Орловский, 1832) и в Смоленске (скульптор Мотовилов, 1954). Обретает свой мемориал, тесно связанный с историей и спецификой (город ученых-атомщиков, геологов, шахтеров) самый молодой из городов КМВ – Лермонтов.

27 августа 2011 г. в честь Дня шахтера в городе Лермонтове состоялось открытие памятника шахтерам-ядерщикам города. Главным инициатором его создания был В. Химченко, возглавлявший в прошлом горно-химическое рудоуправление, а сейчас – совет ветеранов Лермонтова. Победителями конкурса проектов мемориала стали члены Творческого союза художников России лермонтовчане Г. и С. Аваковы.

Идея самого мемориала, ставшего символом и местом памяти, заключена в надписи: «Горнякам – основателям города Лермонтова, создававшим ядерный щит Родины». В связи с этим появились и пластические образы: барельеф с горняками, добывающими руду, три медали «Шахтерская слава» и щит с ядерной символикой. Классическая ясность и простота отличают весь мемориальный комплекс. Он «работает» и «общается» с горожанами единым ансамблем: это не только гранитная плита самого памятника, но и сквер, где он установлен, и дорожки, ступени, газоны, подсветка.

В 2005 г. в день празднования 225-летия Пятигорска был открыт бронзовый памятник Л. Н. Толстому (скульптор С. Авакова). Именно здесь, в Пятигорске, писатель принял окончательное решение оставить военную службу и посвятить себя литературе. Свою самую первую работу, повесть «Детство», он послал в журнал «Современник» из Пятигорска. С. Авакова представила традиционный, знакомый всем образ Льва Толстого, философа, мудреца, безоговорочно принятый горожанами и туристами. Небольшой уютный сквер с памятником получил название «Толстовский» [2].

Отличительная особенность городов-курортов КМВ – органичное включение скульптурного образа выдающегося исторического персонажа в пространство парка или сквера, нареченного его именем: Пушкинский, Лермонтовский скверы...

Через 4 года галерея литературных памятников КМВ пополнилась скульптурой поэта К. Хетагурова (скульптор Г. Сабеев, 2009). С инициативой установки памятника к 150-летию поэта выступила осетинская община Пятигорска. Скромный бронзовый бюст установлен на постаменте из серого гранита общей высотой около 3 м. Местом для монумента стала улица, носящая имя певца Кавказа. Коста Хетагуров, проживший в Пятигорске около 2 лет, называл их самыми лучшими в своей жизни и мечтал остаться здесь навсегда.

Памятник, воплотивший пожелания поэта, однако, имеет существенный недостаток. Дисбаланс между постаментом (небольшой плинт) и крупным портретом бросается в глаза. Кроме того, на наш взгляд, Хетагуров оказывается словно зажатым в узкой ленте между улицей и фонтанной площадкой. В связи с этим актуально обращение к системе «среда-скульптура-зритель», напоминающей о том, что «среда – это место, где скульптуры присутствует физически, а зритель, точнее его восприятие – это то, где скульптура присутствует метафорически. От характера взаимоотношения этих факторов системы

зависит непосредственное расположение скульптуры, в какой-то степени ее дальнейшая судьба, функция, образ. Если связь внутри этой системы гармонична, оправдана, то и скульптуре «быть» [3].

Появились в Пятигорске и 2 памятника героям И. Ильфа и Е. Петрова. Это «великий комбинатор», «идейный борец за денежные знаки» Остап Бендер (ил. 2), продающий билеты в Провал (в соответствии с этим у входа в Провал и установленный), и «депутат Государственной Думы», «гигант мысли» – Киса Воробьянинов (ил. 3), просящий милостыню (исторический парк «Цветник»; памятники работы скульптора Р. Юсупова, 2008). В портретах Бендера и Кисы прочитывается сходство с блистательными актерами, первыми воплотившими эти образы в кино (А. Гомиашвили, С. Филиппов, 1971).

С целью органичного вхождения в городскую среду и ее оживления объекты жанровой городской скульптуры, как правило, устанавливаются без постамента и даже подиума, что в наибольшей степени приближает их к зрителю. Претензия на увековечение какого-либо исторического события или личности наблюдается в них не всегда. Скульптуры скорее апеллируют к чувству юмора [4]. Эти колоритные образы (Бендер в верхней части паркового пространства, Киса – в нижней) при всей контрастности, несхожести характеров объединяют демонстративно подчеркнутые отсутствие монументальности и демократизм. Бендер и Киса, наряду с известными памятниками, стали «визитными карточками» Пятигорска и полюбили горожанам, курортникам и туристам.

Своей оригинальной и остроумной скульптурной композицией обзавелся и Железноводск (авторы С. Авакова и Д. Бегалов, 2010). Огромная золотая клизма-груша (высота 1,5 м), которую несут три ангелочка, украсила парк санатория «Машук Аква-Терм» (ил. 4). Причудливы пути рождения образа: на создание «ангельской компании» скульптора Авакову вдохновила известная картина Боттичелли «Венера и Марс», где озорные купидоны играют с оружием и доспехами бога Войны. В замысле Аваковой в руках веселой троицы вместо военной атрибутики вполне мирное медицинское «оружие», самое древнее и на все времена. К этому, ставшему уже брендом, объекту, окрашенному иронией и юмором, не зарастает народная тропа: дети и взрослые выстраиваются в очередь, чтобы сфотографироваться на его фоне. Можно считать его уникальным в своем роде памятником – символом гастроэнтерологии – одного из главных лечебных профилей курортов.

Включение нового художественного объекта в сложившийся исторический ландшафт требует от скульптора невероятно чуткого, деликатного подхода, соблюдения баланса между традицией и новаторством. Оживить небольшую Площадь выпускников у входа в Пятигорский университет смогла небольшая бронзовая сова (ил. 5), установленная на гранитном постаменте (скульптор С. Авакова, 2020). На свитке, «связывающем» сову с пьедесталом, философская формула царя Соломона: «Приложи сердце твое к учению, а уши твои к умным словам». Старейший вуз Северного Кавказа обрел свой символ, ведь сова воплощает собой и мудрость, и стремление к знаниям, и упорство в их достижении для всех, кто «грызет гранит науки». Декоративная композиция стала особо популярной у студентов и преподавателей.



Ил. 4. «Машук Аква-Терм».
С. Авакова. Железноводск, 2010



Ил. 5. Скульптура на Площади выпускников. С. Авакова, 2020.

За 20 лет на пространстве КМВ появилось немало памятников, связанных с важными для Родины историческими персонажами и событиями, литературной классикой, а также скульптур, воплотивших определенные региональные символы и специфику. Рассмотренные нами образы отражают богатство пластических, концептуальных и композиционных подходов в современной скульптуре курортов – от классической стелы до пластически проработанных монументальных персонажей.

Литература

1. *Записки русского генерала: предписание генерала Ермолова генерал-лейтенанту Вельяминову от 22 декабря 1819 г.* // АКАК. Тифлис, 1875. – Т. 6, Ч. 2.
2. *Сёмина, Н. Б.* Возвращение истории в творчестве скульптора Светланы Аваковой / Н. Б. Сёмина // *Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной.* СПб.: СПбГУПТД, 2020. – С. 415–419.
3. *Ибрагимова, А. Ф.* Принципы расположения городской скульптуры в открытых общественных пространствах архитектурной среды / А. Ф. Ибрагимова // *Известия КГАСУ.* – 2017. – № 3 (41).
4. *Царинный, И. В.* Постамент в городской монументальной скульптуре / И. В. Царинный // *Архитектура и дизайн.* – 2017. – № 4. – С. 22–30.

Проблемы восприятия скульптуры в городской среде

Городская среда рассматривается как совокупность элементов архитектуры и монументальной скульптуры. То, каким образом воспринимается пространство, во многом определяется за счет последней. Скульптура несет глубокое значение, являясь эмоциональной доминантой, ориентиром и способом увековечить память о человеке или событии. Для того, чтобы скульптура гармонировала с окружающим пространством, нужно учитывать фактор масштаба, материал, из которого выполнена работа и даже освещение.

Ключевые слова: монументальная скульптура, ориентир, городская среда, влияние на восприятие, художественная подсветка

Anna R. Paramonova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Problems of perception of sculpture in the urban environment

The article examines the urban environment as a combination of architectural elements and monumental sculpture. The way in which space is perceived is largely determined by the latter. Sculpture carries deep meaning, being an emotional dominant, a landmark and a way to perpetuate the memory of a person or event. In order for the sculpture to blend in with the surrounding space, it is necessary to take into account the factor of scale, the material from which the work is made, and even lighting.

Keywords: monumental sculpture, landmark, urban environment, influence on perception, artistic illumination

В Древнем Риме Марк Витрувий, автор классического трактата об архитектуре, писал о необходимости использовать скульптуру для украшения храмов и городов. В его правилах для строительства есть три важнейших критерия: «польза, прочность и красота». Польза дает толчок к созданию проекта здания, прочность обеспечивает надежность конструкции на многие годы, а красота – ни что иное как выражение чувств, которые должны возникнуть у зрителя. В современном мире большинство городов России застраивается по типовому принципу, подразумевающему точное воплощение одинакового для всех регионов проекта домов без каких-либо различий в решениях внешнего и внутреннего пространств. Такими типовыми жилищами явились «сталинки»,

«хрущевки», в которых жили наши бабушки и дедушки. Обычные дома, стандартная планировка. Об этом упоминал даже режиссер Л. Гайдай, построив в фильме «Ирония судьбы или с легким паром!» комедийную ситуацию на основе подмеченной одинаковости всех городов России, идентичных названий улиц. Один район в нашей стране нередко детально похож на другой, и иногда даже трудно определить, в каком городе вы сейчас находитесь, потому что улицы Ленина, Карла Маркса или Большевиков есть почти в любом городе. В этом случае изначально архитекторы преследовали практическую цель: им необходимо было с удобством разместить максимальное количество людей при минимальном использовании пространства и с небольшими затратами. Проекты, разумеется, были не совсем «баухаус», в них было не так много авангарда и дизайна, но сохранилась идея минимизации потребностей человека. В начале предшествующего столетия переезд из деревянного дома в коммунальную квартиру мог показаться человеку значительным подъемом уровня жизни. Об эстетической стороне застройки не могло быть и речи – на это не хватало ни времени, ни ресурсов. Из-за этого значительно пострадала визуальная сторона проектов домов [1]. Был упущен элемент красоты, гармонии, решения пространства городской среды, что очень важно для человека.

Внимание к окружению ведет к художественному разнообразию, а значит, к гармоничному существованию человека в данной среде. Художественность создается во многом благодаря скульптуре, которая грамотно вписана в архитектурное окружение. Важно, чтобы произведение искусства было органично в пространстве домов и улиц, не становилось при этом предметом раздражения, не создавало неудобства для жителей. Скульптура должна подчеркивать окружающее пространство, а пространство – давать «воздух» для пластики. Поэтому очень часто встает проблема эстетичного помещения скульптуры в окружающую архитектурную среду и пространство в целом.

Необходимо углубиться в понимание значения монументального искусства. У него есть практическая сторона, отвечающая за городские координаты. Любой человек, впервые оказавшийся в данной местности, гораздо легче сможет запомнить окружающее пространство и путь к некоему объекту, если его внимание зафиксирует яркий ориентир. Обычно мы ассоциируем какую-то часть улицы с уникальным опознавательным знаком, как персонаж из советского комедийного фильма «Джентельмены удачи» (1971), запомнил место по памятнику Лермонтову и цветочному магазину – правда, не смог правильно объяснить, чем и образовал комичную ситуацию. Фраза: «Вон мужик в пиджаке! А вон оно, дерево!» – стала «крылатой». Для пространства важна эта композиционная доминанта, говорящая человеку об эстетике. Еще одно значение монументального искусства кроется в том, что скульптура при грамотном расположении может корректировать масштабные характеристики пространства [2; 4]. Это получается благодаря выразительным средствам, которые использует скульптор: ритм, материал, объем, масштаб. Маленькая площадь в Риме почти целиком занята великолепным фонтаном Треви, который является чуть ли не самым большим в Италии. Благодаря своей планировке, ритму расположения скульптур, а также многоуровневой конструкции скатов фонтана, пространство вокруг него

раскрывается и становится визуально более свободным. Вода отражает небо, появляется еще больше воздуха, и кажется, что эта площадь не такая и маленькая.

Для эстетичного помещения скульптуры в пространство города требуются пространственно-пластический вкус и профессиональное художественное видение, которое позволит увидеть итоговый результат и учесть все детали. Всегда нужно понимать контекст произведения искусства, знать о назначении архитектурного комплекса, чтобы не оказаться в ситуации несочетаемости элементов. Совершенно очевидно, что огромная скульптура полководца будет неуместна на территории детского сада, точно так же и маленький арт-объект не может занимать пространство размером с Марсово поле. Нужно учитывать и контингент, который живет в данном пространстве, чтобы это произведение искусства было людям понятно и близко. Так или иначе, но в данных случаях памятник перестает рассматриваться самостоятельным произведением искусства, а становится частью общей среды [4]. Монументальное искусство начинает превалировать над архитектурой, ему принадлежит эмоциональный приоритет.

Для того чтобы достичь гармонии в организации пространства, используют различные пластичные формы: от самых небольших до крупных объектов. Зачастую заказ на монументальную скульптуру возникает с точным решением, в каком месте она будет поставлена. И тогда задача скульптора – решить ее массу, чтобы она выглядела гармонично. Около здания, по задумке архитектора, может быть размещен фонтан или небольшая аллея со скульптурным монументом, мост, многоуровневая клумба или скульптурные рельефы, посвященные историческому событию, инсталляции, украшения фасадов, созданные современными художниками, и арт-объекты. Крупные произведения искусства относятся к монументальной скульптуре и имеют совершенно другой масштаб. Монументальная скульптура – это содержательное эпическое искусство, ориентированное на определенное архитектурное или природное окружение, произведения которого отличаются крупным масштабом, единством содержания, обобщенностью форм и отражают важные исторические события или создаются в память о великих людях. Для них подбираются крупные формы, широкие просторные площади. Для осмысления монументальной скульптуры требуется пространство, подчеркивающее значение фигуры.

Очень важно для монументальной скульптуры определить ее содержание. Это может быть увековечивание исторического события, и тогда все герои выполнены достоверно, но символично, передавая идею мужества, отваги, смелости или самоотверженности. Их лица выразительны, фигуры однозначно передают посыл, очень часто таким скульптурам сопутствует надпись, поясняющая значение события. Зачастую это слова почтения и благодарности, которые написаны, чтобы зритель проникся уважением к подвигу героев или событию в истории. Иногда скульптура – это желание увековечить память конкретной исторической личности и подчеркнуть заслуги этого человека. В данном случае скульптура создается с портретным сходством, чтобы быть узнаваемой и понятной. Фигура, в отличие от лица, может быть решена более обобщенно, даже условно, но поза всегда остается символической [3; 5]. Полководец будет целеустремлен и устойчив,

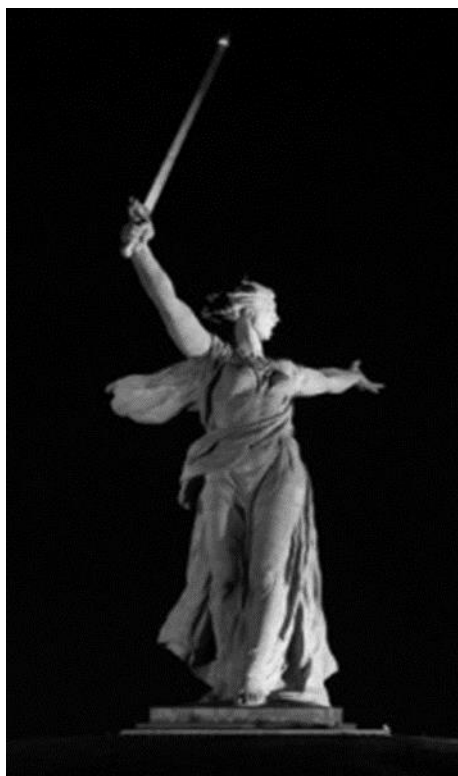
дерзок и решителен, тогда как поэт, скорее, задумчив, мечтателен. В руках у фигура может быть предмет-символ, который рассказывает о деятельности исторической личности. Это может быть книга, подзорная труба, свиток, арфа и др.

В процессе монтажа готовой скульптуры необходимо учитывать очень много параметров, знать многое, помимо темы искусства. Разумеется, нужно учитывать особенности грунта, возможности материала, его выносливость и долговечность. Скульптура создается с учетом многих технических расчетов и знания тонкостей. То, как она предстанет перед зрителем, должно быть досконально продумано. Но есть один аспект, который, можно сказать, появился совсем недавно – это художественная подсветка. Подсветка позволяет любоваться архитектурой и скульптурой города даже в темное время суток. Сооружение становится благодаря ей более заметным, а значит, привлекает к себе больше туристов. Ранее художественная подсветка считалась одним из направлений архитектурного дизайна. Множество лампочек подсвечивает улицы Санкт-Петербурга, Москвы и других крупных городов России. Ночью красота театров и музеев завораживает. Со временем подсветка так распространилась, что стала столь же необходимой, как фонари на улице. Очень трудно заменить естественное освещение, которое дает солнце, поэтому светом ламп под определенным углом стараются максимально выразительно подчеркнуть главные достоинства фасада, будь то декор, колонны или скульптура. Рассчитывается площадь покрытия, а также то, какие детали экстерьера должны быть выделены.

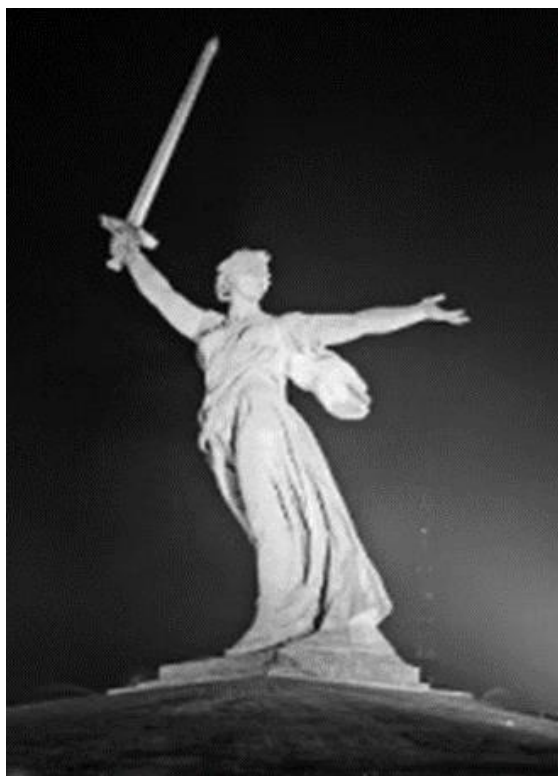
В скульптуре очень важно подчеркнуть ее рельефность, показать объем и выразительные тени. Она должна быть выполнена из нержавеющей прочного материала, должна быть безопасной для человека, герметичной, чтобы предотвратить попадание капель, влаги и пыли на провода. Свет по-разному отражается от поверхностей, поэтому это тоже важный фактор. Светильники должны быть пожаробезопасными и стойкими к высокой температуре – ведь им предстоит долго работать в любое время года. Художественная подсветка может отличаться размером, интенсивностью свечения, так что под каждый объект ее подбирают индивидуально. Сейчас на рынке представлено множество видов освещения: локальное (подсветка всего объекта), фоновое обрамление (точечное освещение детали), контурный свет (по контуру объекта), единый световой поток (свет изнутри), художественное архитектурное освещение, динамика в деталях (цветная подсветка), сплошная заливка светом.

Примером неудачного освещения объекта может служить подсветка скульптуры «Родина-Мать зовет!» в г. Волгоград. Этот памятник является частью триптиха, включающего также монументы «Тыл – фронту» в Магнитогорске и «Воин-освободитель» в Берлине. Это очень мощный женский образ, символ любви человека к Родине, самоотверженности, олицетворение долга перед Отечеством. Она очень женственна, но при этом вся ее фигура говорит о невероятной стойкости и силе. Мемориальный комплекс «Мамаев Курган», частью которого является данная скульптура, был воздвигнут в честь героев Сталинградской битвы. Это один из самых грандиозных мемориалов, каждая скульптурная группа в нем подчеркивает значение совершенного подвига Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945. Проект Е. В. Вучетича и Н.

В. Никитина был закончен в 1967 г., во время большой реставрации в 2017 г. монумент был обновлен внутри и снаружи. После завершения ремонтных работ жители заметили явный недочет в новой подсветке мемориала.



Ил. 1. Монумент до реставрации



Ил. 2. Монумент после реставрации

Из-за того, что главный источник света находится близко к скульптуре и освещает ее мощным локальным светом, при осмотре вблизи пропадают тени. Теперь скульптура кажется совершенно плоской. Подсветка, стоявшая раньше, была расположена немного дальше от скульптуры и имела значительно меньшую степень интенсивности. Именно эти факторы и учет угла падения света делали монумент визуально более объемным. Неправильно подобранный осветительный прибор уничтожил всю пластику формы. Сейчас «Родину-мать» видно хорошо из дальних точек обзора: и с моста через Волгу, и со смотровых площадок в центре Волгограда. Можно сколько угодно оправдывать реставрацию тем, что «ночью посетителей меньше», но это нисколько не решает основной проблемы. Один из горожан Николай Рогожников создал петицию с требованием исправить данную ситуацию и теперь активно собирает подписи. Стоит отметить, что подсветка действительно портит впечатление от скульптуры, поэтому для столь значимого мемориала важно решить проблему с качеством освещения.

Скульптура остается важным элементом при строительстве городов. Она создается для того, чтобы ежедневно приумножать красоту и говорить о важном со своим зрителем, воспитывать в нем чувство уважения к событиям прошлого и хранить память. Поэтому архитекторам и творцам наших дней стоит задуматься над тем, чтобы внедрять в свои проекты этот важный элемент –

свет. От этого архитектура города только выигрывает, становясь уникальной и визуально еще более привлекательной. Учитывая многие особенности и технические аспекты, можно создать долговечную скульптуру, которая вполне сможет потягаться в своей стойкости с древнеегипетскими произведениями искусства, дошедшими до наших дней. Климат, материал, грунт – все это стоит учитывать, а визуальный облик монументальных произведений искусства будет подчеркнут выразительным освещением с учетом всех нюансов. В последние годы освещение вышло на новый уровень, предлагая зрителю масштабные световые шоу, где свет в соединении с музыкой и цветом рисует невероятные образы. Световое шоу использует архитектуру и скульптуру как холст, по которому заново рисует картины. Это интересное будущее данного направления искусства, которое может удивлять зрителя снова и снова.

Литература

1. *Азизян, И.* Проблемы композиционного единства пластических искусств в современном архитектурном ансамбле / И. Азизян. СПб.: Питер, 2018. – 27 с.
2. *Артамонов, В. А.* Город и монумент / В. А. Артамонов. М.: Стройиздат, 1974. – 224 с.
3. *Иванова, И. В.* Вопросы композиционной взаимосвязи монументально-декоративной скульптуры и архитектуры / И. В. Иванова. М.: Академия, 2014. – 316 с.
4. *Круглова, М. Г.* Монументы в архитектуре городов / М. Г. Круглова. М.: АСТ: Транзиткнига, 2016. – 123 с.
5. *Матвеева, А. Б.* Особенности монументально-декоративной скульптуры в связи с проблемой синтеза скульптуры и архитектуры / А. Б. Матвеева. М.: Речь, 2017. – 156 с.

УДК 75.052:711.4.01:616-036.21

М. Т. Тачев

Варна, Болгария

Технический университет г. Варна

Д. Н. Добрева

Варна, Болгария

Технический университет г. Варна

Требования к современным объектам дизайна городской среды в музейных районах и культурных памятниках в контексте стиля и пандемической ситуации

Исследуются современные концепции в примерах городского экстерьера, в соответствии с последними тенденциями в области практики дизайна.

Современное городское пространство нуждается в более сложных, модульных, функциональных или художественных объектах, в связи с разработанными потребностями туристических отраслей, коммуникаций, информационных услуг, транспортных систем, включая более впечатляющую презентацию исторических памятников, объектов и т.д. В контексте пандемии возрастает значимость исторических объектов, музеев под открытым небом, которые в этих непростых условиях доступны для посещения.

Ключевые слова: пандемия, городская среда, стиль, функционализм

Momchil T. Tachev

Varna, Bulgaria

Technical University of Varna

Darina M. Dobрева

Varna, Bulgaria

Technical University of Varna

New demands concerning city design objects in museums and historical areas in the context of style and pandemic situation

The authors research contemporary concepts in city design examples, according to latest trends in design practice. The modern urban environment needs more complex, modular, functional or artistic objects due to the elaborated needs of tourist industry, communication, information services, transport system, including better presentation of the historical monuments, sites etc. In pandemic context there is even more urgent design of mandatory objects and items that were introduced in order to make possible the visits at historical sites, open air museums etc.

Keywords: Global pandemic, city design; style; functionalism

Стремительное развитие современных технологий кардинально меняет нашу повседневную жизнь. Появление новых возможностей также изменяет многие аспекты жизни в городе, привело к радикальным изменениям в концепциях градостроительства. Массовое применение цифровых технологий, беспроводных сетей, автономных «умных» систем знаменует собой новый этап в использовании с точки зрения новых продуктов, предлагающих услуги, уровень информированности, безопасности и т.д. Что будет после пандемии по отношению к организации города – это вопрос, который обсуждался дизайнерами и теоретиками с тех пор, как стало ясно, что Covid-19 не является краткосрочным явлением [13; 14]. Ожидается, что в контексте глобальной пандемии форс-мажорные обстоятельства городского проектирования найдут формулы и стратегии для ограничения воздействия и распространения этой и аналогичных болезней. В срочном порядке начались разработка и адаптация новых устройств, продуктов, аксессуаров в целях повышения уровня защиты здоровья человека путем профилактики [15; 16]. Но в то же время каждый проект

для города имеет определенные стилистические особенности, и главная проблема для дизайнеров заключается в решении того, какой подход следует выбрать из разнообразия стиля и эклектики наших городов.

Особенно интересным явлением, которое без пандемических ограничений было достаточно сложным для решения, стало применение и адаптация современных функциональных объектов к памятникам культуры, музеям, историческим ансамблям. Их регистр довольно широк. Здесь можно поместить информацию, освещение, системы кондиционирования воздуха, сбора отходов, зоны отдыха и мебель, лестницы, интерактивные развлечения, камеры безопасности, датчики, защитные навесы, заборы, поручни, а теперь и ограничительные и медицинские учреждения разного характера, стойки с дезинфицирующими средствами и устройствами, перчаточные контейнеры, автоматические устройства для продажи масок и других защитных средств, портативные и стационарные термометры и термокамеры. Требования к профилактике распространения вирусных инфекций сведены в основном к расстоянию, изоляции, предотвращению прямого контакта между отдельными клиентами и максимально возможному ограничению воздушных потоков [11; 12]. Трудный баланс между информативностью, развлекательностью, зрелищностью, привлекательностью PR-приемов – с одной стороны, и с другой стороны, с ограниченной мобильностью, предосторожностью с помощью прозрачных перегородок, которые облегчают визуальное наблюдение и ограничивают личные контакты, создает для дизайнеров серьезные дилеммы. Когда эстетические категории, связанные с вопросами стиля и восприятия всех этих средств и объектов, применяемых в исторически обусловленной внутренней или внешней среде, добавляются к условиям пандемии, проблема кажется неразрешимой. Стилистика конкретного проекта часто подчинена его непосредственной функции, а также все более высоким требованиям к мобильности, упрощенному производству, модульности, универсальности и скорости монтажа. В результате этого во всем мире процесс междисциплинарного проектирования увеличивается [5]. В нем участвуют большие команды дизайнеров, архитекторов и инженеров, работающих во имя общей цели создания сложного продукта, с одной стороны, способного отвечать высоким требованиям к физическому и эстетическому комфорту, к экономии и максимальной простоте в строительстве и обслуживании и т.д., объединение доминирующих течений во внешнем дизайне, а с другой – стремящегося возродить существенные принципы или ретроспективные элементы других эпох и стилей, учитывать характерные локальные особенности.

Именно здесь интеллектуальный дизайн играет ведущую роль. Такой проект, конечно, могут создать только профессиональные художники, которые не только знают основы стилей в истории искусства и архитектуры, но и открыты для глобальных тенденций последних 30–40 лет. Профессионалы, которые владеют разумной эклектикой и способны находить новое применение функционально структурированным Hi-tech, которые так подходит для «абстрактной» планировки городских объектов.

По сути, основные методы ограничения распространения вирусной инфекции заключаются в обеспечении расстояния или препятствовании прямому

контакту. В этом духе одна из первых концепций, применяемых в городской среде – импровизированная или запланированная – обеспечение безопасного расстояния. Бруклинская фирма Isometric Studio [7], например, разработала набор конкретных рекомендаций, специально ориентированных на музеи и их способность обеспечить необходимую дистанцию между посетителями (минимум 6 футов – 182,88 см), движение в одну сторону без смешивания потоков, тем самым закладывая основные стратегии дизайна, чтобы преодолеть альтернативу закрытия этих пространств. На практике идея заключается в том, чтобы краской на полу отметить обозначенное расстояние, регулирующее дистанцию. Конечно, эта концепция применима только к объектам, которые имеют соответствующую площадь, т.е. к крупным музеям, таким как Эрмитаж, Русский музей, Гатчина, Павловск, Царское село, или таким, которые представляют открытую территорию – раскопки, парки и т.д.

В Чешской Республике, где индустрия туризма серьезно пострадала от пандемии летом 2020 г., также экспериментирует с аналогичной эргономичной стратегией, но она уже применяется в аспекте городского дизайна, т.е. объектов для внешних потребностей в среде памятников архитектуры. В г. Брно был разработан проект «Гастро – безопасная зона» от HUA HUA Architects [9], представляющий собой систему модульных элементов, состоящую из 3-местного столового комплекса и зонтичного навеса. Концепция заключается в том, чтобы разместить большое количество сидений со столами на небольшой площади с фиксированным расстоянием между ними, для предотвращения сближения посетителей. В этих целях желтой разметкой они отделены на значительном расстоянии друг от друга в заранее обозначенных местах по периметру городской площади, включающей архитектурные памятники готики, ренессанса и барокко. Сигнальный цвет служит для предупреждения и напоминания посетителям о необходимости соблюдения мер предосторожности. С точки зрения стиля, дизайн здесь является функциональным и реализован в виде трубчатых конструкций одинаковой формы с круглыми сидениями и столами.

Дизайнерское решение этого проекта по стилю ненавязчивое, подчинено в основном функциональности, экономичному и практическому производству, однако контрастирует с архитектурой площади. Этот принцип не уникален в поиске решения, о котором идет речь. Концепция прагматичного, техничного дизайна, отличительного стилистически от окружающих памятников, применяется во всем мире, с некоторыми различиями в материале и цвете [4]. Как правило, этот доминирующий «абстрактный» подход к дизайну современных объектов, расположенных в музее или исторической среде, основан на выраженном использовании хром-никеля в сочетании с управляемыми экранами, стеклом. Эта линия в дизайне напрямую связана с новыми цифровыми устройствами, датчиками и торговыми автоматами, выполненными в чисто техническом стиле. Вводятся новые продукты – дезинфицирующие средства, некоторые продукты меняются, добавляя датчики дистанционного управления к различным цифровым устройствам, педали, чтобы свести к минимуму физический контакт рукой.

Популярность этой тенденции связана в основном с экономической и технологической сторонами, в то время как предпочтения стиля авторов становятся вторичными. Целенаправленно или случайно, но волна, устойчиво навязанная с 1990-х гг., реабилитирует и возрождает элементы стилистики хай-тек, минимализма и функционализма. Такая «контрастная» концепция объектов, расположенных в конкретной городской среде, коренится в постмодернистской эклектичной эстетике, но находит экономическое обоснование в современной глобальной линии экономического развития.

Однако при применении такого подхода следует искать ненавязчивость, с одной стороны, и в то же время – четкое определение параметров конкретного продукта в том смысле, что он выступает в качестве современного функционального объекта, явно чуждого историческому периоду создания конкретного здания, ансамбля или площади. В городской среде музеев и архитектурных памятников культуры чаще применяется второй подход, который пытается создавать объекты и аксессуары в стиле исторической эпохи той городской среды, где они будут функционировать. Несмотря на широкую популярность такого подхода, во 2-й половине XX в., в условиях пандемии, этот вариант оказался менее применим из-за ограниченности времени, которое было у тех, кто отвечал за эти проекты, и экономической ценности таких массовых мер. Эта стилевая концепция была проанализирована более подробно в других работах [4; 5; 6].

Подводя итог, скажем, что с точки зрения стиля, современные дизайнерские объекты для городской среды демонстрируют различные решения проблем применения их в разных типах архитектурных сред. Можно выделить в этом аспекте концептуальные тенденции в области проектирования:

- принцип планового подхода – строительство в едином, общем стиле, в случае полной трансформации или создания совершенно новых архитектурных комплексов или сооружений (этот подход сейчас неактуален – не применяется часто после разрушения плановой экономики и индустрии);
- концепция чисто функционального или технического дизайна, контрастного или пассивного действия в стилистическом плане по отношению к музейной среде или памятникам культуры и архитектуры;
- метод, направленный на стилевую адаптацию современных объектов к архитектуре и памятники других эпох и стилей.

Часто требуется компромисс между ними, и, как правило, в этих подходах решения не являются однозначными. Результат даже от проекта, разработанного в последнем из названных направлений, может очень легко оказаться катастрофическим из-за игнорирования многих факторов в процессе формообразования и проектирования городской среды в целом.

Процессы и направления, которые мы затронули, развиваются во всем мире. Повсеместно наблюдается тенденция к увеличению числа пешеходных зон в городских пространствах, чтобы изолировать и организовывать направления и частоту потоков посетителей.

Вопрос о том, как стилистически сформировать и реализовывать эти требования в форме, чтоб сохранить чистоту оригинального звука и подлинность памятника, стоит перед руководством музеев, открытых выставок и памятников

культуры. С другой стороны, необходимо искать решение сложного вопроса адекватности современных функциональных объектов, расположенных в конкретной исторической среде. Здесь, безусловно, нужно применить несколько подходов, междисциплинарные знания; вовлекать специалистов как в области дизайна, так и в области архитектуры, инженерной науки, истории искусства и т.д.

Литература

1. Булев, Т. Дизайн на градската среда / Т.Булев. София: Техника, 1990. – 172 с.
2. Делчев, С. Основи на промишления дизайн в архитектурата: учебник / С. Делчев. София: Техника, 1993. – 204 с.
3. Славов, И. Методически проблеми на системния дизайн в обзавеждането на откритите градски пространства / И. Славов // Дизайн за града. София: ЦИПЕ, 1985. – С. 11.
4. Тачев, М. Дизайн за градска среда в България – развитие, проблеми и алтернативи / М. Тачев // Месец на науката: заключ. конференц. на СУБ 2015 г. Варна, 2015.
5. Tachev, M. Object Formation and Adaptation – an Urban Design Products to Historically-Dependent Exterior Surroundings / M. Tachev // MEEM'05: Second International Congress on Mechanical and Electrical Engineering and Marine Industry. Vol. II. Varna, 2005. – P. 192–198.
6. Тачев, М. Взаимодействие между глобално и местно (национално) при оформянето на съвременната градска среда / М. Тачев // Глобализация и устойчиво развитие: научен алманах на Варненски свободен университет «Черноризец Храбър». Варна: Черноризец Храбър, 2002. – Кн. 4. – С. 192–200.
7. Klein, K. Isometric creates toolkit for safely reopening museums following the pandemic / K. Klein // Dezeen: [сайт]. URL: <https://www.dezeen.com/2020/07/02/isometric-toolkit-safely-reopening-museums-following-pandemic/> (дата: 30.01.2021).
8. Buxton, P. Rethink: The post-pandemic view for galleries and museums / P. Buxton // Riba journal: [сайт]. URL: <https://www.ribaj.com/culture/post-pandemic-design-museums-and-galleries-nissen-richards-stanton-williams-aoc-jamie-fobert-natural-history-museum> (дата обращения: 30.12.2020).
9. Bensley-Nettheim, T. HUA HUA Architects designs socially distanced public space / T. Bensley-Nettheim // Australian design review: [сайт]. URL: <https://www.australiandesignreview.com/architecture/hua-hua-architects-designs-socially-distanced-public-space/> (дата обращения: 15.12.2020).
10. Oscar, H. Our cities may never look the same again after the pandemic / H. Oscar // CNN Style: [сайт]. URL: <https://edition.cnn.com/style/article/cities-design-coronavirus/index.html> (дата обращения: 15.12.2020).
11. Design Curating and the Pandemic // The Design Museum: [сайт]. URL: <https://designmuseum.org/digital-design-calendar/learn-with-the-design-museum/design-curating-and-the-pandemic> (дата обращения: 17.12.2020).
12. Kenney, N. Space race: how the pandemic is pushing museums to rethink design / N. Kenney. URL: <https://www.theartnewspaper.com/news/space-race-covid-prompts-museums-to-rethink-design> (дата обращения: 18.12.2020).
13. Kuitert, F. To succeed post-pandemic, Italy's furniture industry will need to rethink, not just restart, production / F. Kuitert // Frame: [сайт]. URL:

<https://frameweb.com/article/to-succeed-post-pandemic-italys-furniture-industry-will-need-to-rethink-not-just-restart-production> (дата обращения: 12.20.2020).

14. *Robbins, H.* Workplace next: post-pandemic design for companies and developers / H. Robbins // Leo a Daly: [сайт]. URL: <https://leoadaly.com/perspectives/workplace-next-post-pandemic-design-for-companies-and-developers/> (дата обращения: 27.12.2020).

15. *Wratten, J.* Over this series, we've asked many questions about how the office will look and function after Covid-19 / J. Wratten // WSP: [сайт]. URL: <https://www.wsp.com/en-GL/insights/the-post-pandemic-office-where-do-we-go-from-here> (дата обращения: 28.12.2020).

16. *Harrouk, C.* 7 Design Guidelines for a Safe Post COVID-19 Transition / C. Harrouk // ArchDaily: [сайт]. URL: <https://www.archdaily.com/941517/5-design-guidelines-for-a-safe-post-covid-19-transition> (дата обращения: 20.12.2020).

УДК 712.01:72.03

А. В. Юрьева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Рекреационные пространства современного города

Динамичное развитие современных городов приводит к усилению проблемы организации рекреационного пространства. Современные тенденции в парковой организации пространства движутся в направлении создания не только места для развлечения и отдыха, но и к локализации различных достижений в области культуры, науки и искусства.

Ключевые слова: архитектура, рекреационное пространство, современный парк, история архитектуры, урбанизм

Alla V. Yuryeva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Recreational spaces of the modern city

The dynamic development of modern cities increases the problem of organizing recreational space. Modern trends in the park organization of space are moving in the direction of creating not only a place for entertainment and recreation, but also to localize various achievements in the field of culture, science and art.

Keywords: architecture, recreational space, modern park, history, urbanism

Искусство формирования рекреационного пространства вокруг человека зародилось давно, а потому обладает богатой историей. Парковая и садовая культура сохраняла связь человека с природой, создавая естественный переход

через систему открытых пространств к природе. В современной исследовательской литературе в области урбанистики большое внимание уделяется вопросу психологического комфорта, влияния на активность и здоровье человека пребывания его в пространстве мегаполиса. Ритм жизни, в котором существует сегодня человек, насыщен стрессами, гиподинамией и повсеместной цифровизацией. Люди XXI века «отрываются» от природы и начинают ощущать острую необходимость соединения с ней, от чего современный горожанин в последнее время предпочитает жить за городом.

О необходимости упрощать городскую структуру, создавать больше открытых, наполненных природными формами пространств, говорит нам и насыщенность жизненных потоков в современных мегаполисах, виртуализация социальных контактов, чрезмерность и порой бессмысленность получаемой информации, психологическая напряженность, концентрирующаяся в местах массового скопления людей. Излишняя техногенность и урбанизация – теперь новые показатели пространства. Усилению этой проблемы способствовали и условия пандемии, благодаря которым люди оказались замкнутыми в дискомфортных пространствах своих маленьких квартир.

Ландшафтная архитектура как одна из важных сфер художественной культуры, должна изучаться в контексте как общеизвестных архитектурных тенденций, так и взаимодействия со средой (социально-политической, этнической, художественной, философской), а также в связи с другими видами искусства, включая декоративно-прикладное искусство, живопись, кинематограф. Если не углубляться в историю рекреационных пространств, а только оглянуться на XX век, то мы там найдем большой потенциал идей и смыслов, которые активно формировались во всем мире и имеют продолжение в нашем столетии. Середина 1920-х гг. стала важным периодом в формировании особых пространственных концепций. Происходит смешение живописных идей авангарда, супрематизма, посткубизма и преломление их на архитектурной платформе и частично в экспериментах ландшафтного искусства.

В качестве одного из любопытных примеров можно назвать работу Габриэля Гуэвреяна, созданную для Международной выставки декоративных и промышленных искусств в Париже (1925), под названием «Сад воды и света». В противовес традиционным представлениям об использовании в ландшафтных объектах исключительно правильных геометрических форм, симметричном расположении дорожек и романтизации всего пространства, Гуэвреяна попытался уйти от стереотипного представления сада и внедрял новейшие технологии того времени. Стоит заметить, что выбирать пространство архитектору не пришлось, ему достался небольшой треугольный участок, на котором блестяще был реализован замысел автора. Он прекрасно обыграл это сложное пространство, его объем с помощью формы и цвета. «Динамика в этом саду была достигнута не сезонной сменой растений, а движением воды, зеркально-витражной сферой, вращающейся под действием электричества, меняющимися тенями, которые отбрасывали объемные пирамидальные клумбы, расположенные вокруг бассейна, и ажурное стеклянное ограждение» [1, с. 251]. Этот дискуссионный проект вызвал немало споров в профессиональной среде: от

глубокого восхищения, до обвинения в излишней авангардности. И тем не менее, первый приз был присужден именно Гуэврекяну, что навсегда изменило традиционный взгляд на садово-парковую культуру и представило место новым течениям и идеям.

На этой же выставке в Париже была представлена работа известного советского архитектора Константина Мельникова, которая также взяла гран-при за лучший павильон. Как мы знаем в СССР в то время происходит масштабная реорганизация архитектурного творчества, появляются новые подходы, стили, имена. Действительно, XX век вошел в историю как время перемен, веры в утопические идеи и безграничность технологического прогресса. В нем присутствовало особое отношение к космосу, который воспринимался человеком как проекция самого фантастического и совершенного. Назревала необходимость порвать с религиозными воззрениями прошлого, с конкретными ассоциациями, связанными с восприятием космоса, поэтому понятие «небесная твердь» потеснила механику Ньютона.

В это время объективируется изменение границ человеческого восприятия пространства, и космос становится будто продолжением земного мира, обретая новые качественные характеристики. Проблема осмысления космоса, его бесконечности и идеальности, связывалась с переходом человека в новое состояние. На основе этих идей мы можем проследить и современные нам тенденции развития рекреационных пространств.

Большое влияние на развитие советского архитектурного искусства начала XX в. оказала категория «миростроение», как понятие упорядоченности мира. В теориях различных мыслителей она включала в себя человека, его связь с природой, общество, искусство, универсум и в терминологии русских философов-космистов соотносилось с такими понятиями, как «жизнестроительство», «жизнетворчество», «мифотворчество», «теургия» (В. Соловьёв, Н. Бердяев, Н. Фёдоров).

Однако эта идея оказалась не нова, и история культуры знает и другие примеры. Среди известных архитекторов-космистов были представители не только XX века, но и XVIII века: французы К.-Н. Леду, Э.-Л. Булле. В гравюрах первого регулярно используются значимые для космизма символические формы и фигуры, такие как квадрат, круг, крест, центр (точка), составляющие 4 основных и важнейших символа человечества. Леду был еще и теоретиком архитектуры и в своих рассуждениях часто сравнивал архитектуру с космосом. Он пишет: «Архитектура подобна благословенным звездам, озаряющим мир. У нее свои повторы и фазы, как у них; она испытывает эти смешивающие все стихии потрясения; ее свет исчезает под плотностью облаков так же, как их свет, и победителем облачных теней устремляется из них еще более прекрасным и сверкающим. Она окружена блестящими спутниками, отражающими ее сияние и остающимися с ней в недрах безмерности, благодаря ее величественному равновесию» [2, с. 111].

Любопытными в этом контексте становятся эксперименты советского архитектора Ивана Леонидова, создавшего парковый лестничный спуск и амфитеатр в санатории Наркомтяжпрома в г. Кисловодске. Здесь осуществилось

гармоничное сочетание архитектурных элементов и природного окружения, и очень жалко, что на сегодняшний день эта работа находится в состоянии тотального разрушения. Вообще с конца 30-х, в начале 40-х гг. архитектор часто обращается к идее открытого амфитеатра, что наталкивает на мысли о большой увлеченности классическим греческим искусством.

Однако не только античными шедеврами вдохновлялся архитектор в своем проектировании. Известно, что он внимательно исследовал работы Геккеля по натурфилософии. «Красота форм в природе» – так назывался геккелевский труд, который во многом отразился на проектной деятельности Леонидова. В своей книге Геккель описал основные законы структурирования тела любого организма, а также создал собственную иерархию видов органических форм, в зависимости от их геометрических особенностей. У архитектора наибольший интерес могла вызвать идея Геккеля о природных способах формообразования. В процессе работы Леонидов неоднократно доказывал свое глубокое понимание этого процесса, столь гармонично и точно работая с ландшафтным пространством, вписывая в него архитектурные объекты необычных, но очень удачных форм.

Стоит заметить, что в отличие от классических теорий, утверждавших однозначное соответствие формы, внутреннего пространства и функции, постнеклассические постулируют многозначность формы и полифункциональность пространства, причем внутреннее пространство не обязательно определяется формой/структурой здания, а форма не обязательно определяется пространством, – они могут вступать в противоречие, что также может иметь эстетическую ценность.

Пионером полифункциональности и полисемантичности пространства является американский ландшафтный архитектор, историк и критик архитектуры Чарльз Дженкс. Любопытна мысль Дженкса в отношении схожести между постмодернистским пространством и китайским садом. На первый взгляд совершенно разные, для Дженкса они сходятся в том, что и то и другое не достигает абсолютной цели, абсолютной истины, а только все больше запутывает пути поиска. Китайский сад противопоставляет в себе различные связующие пары понятий, такие как: жизнь и смерть, добро и зло, черное и белое. Между тем, никогда эти пары не сталкиваются открыто. Опираясь на религиозную метафизику и философию, китайский сад создает собственную систему метафор и образов. Таким же образом и постмодернисты, используют экраны, кривые, различные многообразные метафоры, двусмысленность, иронию. Усложняют и трансформируют свои пространственные планы с целью нарушить логику восприятия.

В собственном творчестве Дженкс вдохновлялся математикой. Он выступал за радикальный эклектизм и считал, что архитектура должна отражать окружающую среду, охватывать символику и метафору, отмечать разные стили и объединять различные влияния.

Одна из самых заметных его ландшафтных работ находится в его собственном доме и известна как Сад Космических спекуляций. Вдохновением

Дженкса была сама Вселенная, и он начал проект для символического исследования по просьбе своей жены Мэгги Кесвик Дженкс. Сад Космических спекуляций включает в себя 40 различных областей, которые исследуют различные метафоры, включая водный каскад ступеней, повествующий о Вселенной, и ряд форм рельефа, намекающих на фрактальную геометрию. Математика, астрономия, геометрия, физика, химия – отголоски каждой из этих наук можно найти в этом замечательном месте. Парк задумывался как миниатюра всей Вселенной и был построен на месте бывшей открытой угольной шахты в основном из материалов, найденных на месте. Посетители могут пересечь 55 акров и увидеть метафорические галактики, кометы и мультивселенные. Ландшафт изображает фракталы, черные дыры, символизирует математические формы и научные феномены. Здесь гармонично сочетаются симметрия и природные формы. Этот сад стал также темой для оркестровой композиции американского композитора Майкла Гандольфи.

Все эти ландшафтные шедевры XX века во многом повлияли на изменение облика садово-парковой культуры в нынешнем столетии. Развитие технологий и увеличение реализуемых возможностей положительно отразились на творческих потенциях современных ландшафтных архитекторов. Интересным примером здесь послужит парк «Краснодар», открытый в 2017 г. на северо-востоке одноименного города. Это современный, высокотехнологичный парк стал поистине новым словом в садово-парковом строительстве. «Парк проявленного будущего» – так символически можно описать его облик. Дизайн комплекса, архитектурные и ландшафтные решения разрабатывало немецкое бюро. Вода, деревья и необычные архитектурные формы в гармоническом сочетании образуют ультрасовременную атмосферу парка «Краснодар». Иногда его называют «Краснодарским Зарядьем», и этому есть логичное объяснение. Московский парк также был открыт в 2017 г., однако по размерам и задумке имел несколько другие цели. Но в действительности это два хайтековых рекреационных пространства, которые отвечают потребностям мегаполиса.

Если говорить о насущных проблемах современного городского пространства, то следует сказать о необходимости внедрении большего количества открытых пространств в городскую среду. Помимо зонирования территорий, это рождает дружественную атмосферу для большой группы людей, дает возможность жителю города корректировать скорость своего передвижения, планировать время для отдыха и реализовывать его безопасно и комфортно. Например, эмоциональный эффект от нахождения в открытом пространстве (набережная, парковая зона) сопоставим с пребыванием в естественных условиях (поле, луг) и позволяет чувствовать себя спокойно и гармонично.

Открытое городское пространство предусматривает для человека возможность активно действовать, максимально ощущать и близко контактировать с другими индивидами. Масштаб панорамы и размах открывающейся перспективы создает в таких местах особую релаксирующую атмосферу и выполняет важную рекреационную функцию. Подобная территория напоминает о местах естествен-

ного генезиса, например, долинах, с одной стороны сближающих человека с природой, а с другой способной порождать в нем неприятные экзистенциальные переживания, связанные с чувством незащищенности, пустоты и одиночества.

Закрытые городские пространства или полуоткрытые (подземный переход, узкие улицы) могут вызывать дискомфорт и напряжение, поэтому рекреационная составляющая при проектировании городского ландшафта должна непременно занимать одно из ведущих мест.

При сочетании в городской структуре двух пространств (закрытого и открытого) возникает целый спектр возможностей, которые дает комбинированное место. Оно располагает человека к избирательности в труде и отдыхе, что упрощает переход от одной деятельности к другой, создает комфортные условия и экономит время. К комбинированным городским пространствам относятся: двор-колодец, парк аттракционов, игровая площадка, летний кинотеатр, театр, многоуровневая жилая группа и другие. Виды деятельности, которые предусмотрены таким типом довольно многообразны (физическая активность, коллективная творческая деятельность, эстетическое переживание). Очевидно, что диапазон эмоциональных переживаний в таких пространственных условиях достаточно широк, от субъективных до общих.

В итоге хотелось бы отметить, что существенным моментом успешного формирования городского пространства становится его «присвоение», налаживание эмоциональной связи, появление чувства территориальной идентичности. Такими объектами, наполняющими значимость определенное пространство города, безусловно, становятся рекреационные объекты.

Литература

1. *Забелина, Е. В.* Новые тенденции ландшафтной архитектуры первой трети XX века / Е. В. Забелина // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – Т. 1, № 2. – С. 250–254.
2. *Махнева, О. А. К.-Н.* Леду: поэтические формы пластического языка / О. А. Махнева // Клод-Николя Леду и русская архитектура. Екатеринбург, 2001.
3. *Пападини, В.* Современный дух и новая архитектура в СССР / В. Пападини // Иван Леонидов: начало XX – начало XXI в.: материалы, воспоминания, исследования. М., 2002.
4. *Сулименко, С. Д.* Архитектура: пространство, время, культура: учебное пособие / С. Д. Сулименко, А. В. Степанов, Н. Н. Нечаев. Ростов-н/Д: ЮФУ, 2008. – 296 с.
5. *Хан-Магомедов, С. О.* Архитектура советского авангарда. Т. 1 / С. О. Хан-Магомедов. М.: Стройиздат, 1996. – 709 с.
6. *Юрьева, А. В.* Современный архитектурный язык в историческом контексте / А. В. Юрьева // Гуманитарные науки в современном вузе как основа межкультурного взаимодействия: матер. междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 10 декабря 2018 г. / под ред. С. И. Бугашева, А. С. Минина. СПб.: СПбГУПТД, 2018. – С. 289–292.

УДК 725.388(47+57)"1954/1980"

В. А. Спиридонова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Советские автобусные остановки: уникальная архитектура малых форм

В статье рассматривается эстетический феномен советской автобусной остановки. В условиях стандартизированного государственного проектирования 1954-80-ых гг. автобусные остановки в СССР стали площадкой для вольностей архитектурных экспериментов. Эстетические устремления этих оригинальных объектов варьируются от наивно-примитивных форм, до национально-авангардных и представляют собой самодостаточный и еще не изученный художественный феномен.

Ключевые слова: советская автобусная остановка; Кристофер Хервиг; конструкция; синтез; национальные мотивы; функциональность

Vasilina A. Spiridonova

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

Soviet bus stops: unique architecture of small forms

In the article, the author analyzes the esthetic of the Soviet bus stop. Small architectural forms in the period from 1954 to 1980s were a product of standardized state design. In this situation, bus stops in the USSR became a platform for the architectural experiments. The esthetic shapes of these original objects range from naive-primitive to national avant-garde forms. Their art phenomenon has not yet been the object of research.

Key words: Soviet bus stop; Christopher Herwig; construction; synthesis; national motives; functionality

Перспективы оптимизации строительного процесса были намечены в архитектуре СССР еще в 1930-ых годах. Застройка Большой Калужской улицы (ныне Ленинский проспект) или возведенный в 1940 году «Ажурный дом» в Москве, проектировались как примеры индустриального массового строительства, совмещающего в себе экономичность сборного строения и разнообразие архитектурной эстетики. Однако, тотальное введение поточно-скоростных методов застройки связывается с эпохой хрущевской «оттепели». Бедственное положение разрушенных войной городов требовало быстрого разрешения проблем, связанных с острой нехваткой жилья и восстановлением городской инфраструктуры. Разумеется, «чрезмерно эстетические» проекты А. К. Бурова и Б. Н. Блохина уже не отвечали запросу времени. 19 августа 1954 года вышло постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О развитии производства сборных железобетонных конструкций и деталей для строительства» [1], которым предусматривалась постройка сотен заводов сборных железобетонных конструкций, и от архитекторов

и инженеров требовалось везде, где это возможно, заменять металл модульным железобетоном. Первостепенной задачей в таких условиях становилось не проектирование объекта, а определение набора инженерных форм, позволяющих сэкономить драгоценные ресурсы и средства, а также максимально ускорить возведения здания. С появлением первых панельных «хрущевок» советская архитектура уверенно встала на индустриальные рельсы, естественно оставив в стороне эстетические критерии. Облик городов менялся и на структурном уровне. Их благоустройство – создание парковых зон, аллей, площадок для игр и отдыха, а также развитие внутренней инфраструктуры – дорог, магистралей, породили потребность в проектировании малых архитектурных форм. Естественно, что вслед за «причесыванием» крупных объектов неизбежно последовала и типизация ново-созданных конструкций малой городской архитектуры. По всей стране, в соответствии с каталогами-рекомендациями для инженеров и архитекторов [5; 6], выросли грибообразные конструкции детских площадок, парковых сооружений, киосков, стендов. Но в то время, как ясная конструктивность и функциональная целостность определяли более масштабные городские объекты, за пределами плотной среды крупных центров возникали удивительные по своему своеобразию формы, характерные, прежде всего, для автобусных остановок.

В 2002 году канадский фотограф Кристофер Хервиг начал свое путешествие по странам бывшего СССР с целью запечатлеть это уникальное архитектурное наследие эпохи. За 12 лет Хервиг собрал в двух альбомах масштабный материал, дающий представление об эстетике, выходящей за рамки стандартизированного проектирования. [8; 9] Игра с ассоциациями, свободное композиционное варьирование, выявляют элементы эмоциональной, художественной самодостаточности малых архитектурных форм – автобусных остановок. Их достоинства было легко не заметить на фоне развития транспортного сектора страны – например, строительства метро, где творческое проектирование не было стеснено бюджетом. Подобную свободу в условиях законодательных ограничений можно было наблюдать, еще, пожалуй, только в решении павильонов для международных выставок. Но если последние были призваны демонстрировать технические достижения СССР (что, однако, не мешало возводить «советские» павильоны американским инженерам в разгар «холодной войны»), то автобусные остановки, в отличие и от эпохальных масштабов метростроительства, стали единственной доступной площадкой для небывалых архитектурных экспериментов.

На сегодняшний день неизвестны авторы этих уникальных проектов, как и точное время их создания в период с 1954 по 1980-ые годы. Более того, собранный Хервигом материал демонстрирует эстетическую неравнозначность автобусных остановок. Из всего многообразия выделяются безусловно авторские, авангардные проекты, а также наивные и «самодельные» объемы. Однако, достаточно явно прослеживаются пути поиска архитектурного многообразия форм, заключенных в тиски фабричных элементов конструкции. Какими эстетическими средствами формировался образ автобусной остановки, как в их ряд включались средства архитектуры, необходимая функциональность – попробуем обозначить в ходе этой статьи.

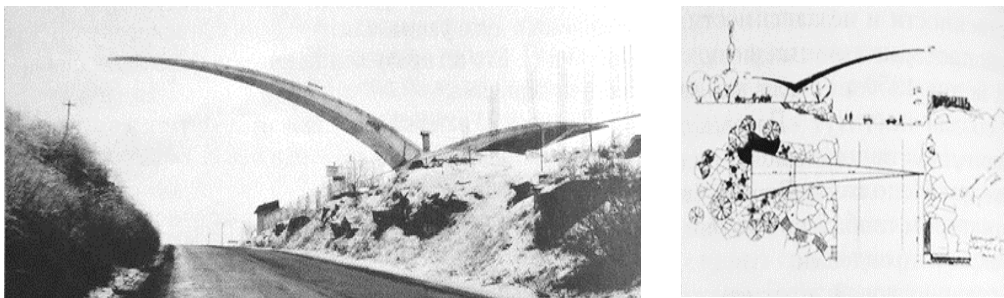


Ил. 1. Автобусная остановка, Каракол, Кыргызстан

Вопрос многообразия, в большинстве случаев, решался двумя путями: варьированием конструктивной сборки или же синтезом с живописью и скульптурой. Причем, последний вариант представляется более распространенным в связи с его экономической и «художественной» доступностью. Железобетонные плиты, расположенные в соответствии с государственными стандартами конструктивной сборки, расписывались или наполнялись незамысловатыми штукатурными рельефами на темы природных форм, национальных мотивов или же советской эмблематики. Интересны эксперименты с включением мозаичных панно. Декоративные геометрические орнаменты или фигуративные композиции позволяют прочувствовать определенный ритм эпохи 1960-70-ых. В целом большинство представленных объектов не теряют своей функциональности: обозначают, где останавливается транспорт и обеспечивают некоторое удобство и укрытие от непогоды ожидающих пассажиров. Однако, важнейшие условия синтеза – тематическое, композиционное и стилевое единство произведений участвующих искусств, здесь не достигается, отчего облик остановок сводится к определенно наивным и даже примитивным формам. Путь альтернативной сборки фабричных элементов конструкции в некоторых случаях кажется более удачным. Иногда он приводит к изменению пропорций, появлению дополнительных элементов, устранению или незначительной корректировке некоторых частей стандартных железобетонных модулей. Наиболее любопытные объекты имеют намеренно усложненную планировку и композиции, напоминающие «супрематические» соединения из горизонтальных и вертикальных плоскостей. Однако данные манипуляции служат исключительно эстетическим целям, миную функциональную целесообразность.

Отдельного и более подробного исследования заслуживает отображение национальных мотивов в малых архитектурных формах остановок. Связь с определенными региональными традициями можно обнаружить в несколько наивном перенесении форм народного жилища (целиком или фрагментарно) в формат остановки или же в сложных железобетонных конструкциях, имеющих аналогии в национальном архитектурном авангарде. О последнем можно порассуждать на примере известной бетонной инсталляции «Чайка», установленной в 1960 году около шоссе, ведущего из Еревана к озеру Севан. Архитекторы

Акопян Ованес (ученик И. Жолтовского) и Ваник Хачатурян в минималистичной форме раскрыли колоссальные возможности железобетона и создали настоящий манифест авангардной архитектуры Армении. «Бетон, – со слов Ованеса, – стал путем к свободным формам» [2, с. 182]. Проявившись в крупных архитектурных объемах (возводимых, в том числе и при перепланировке многих городов Армении в советское время), отголоски монументальных модернистских поисков обосновались и в архитектуре малых форм остановок. Стремление выразить новыми архитектурными средствами национальное своеобразие можно проследить и на территории Абхазии. Помимо геометризованного монументального характера, здесь образ остановки обогащался национальной любовью к полихромии и «натуральным» мотивам, выраженным в скульптурном подходе к архитектуре. Естественно, что чрезмерно открытые, гипертрофированные объемы колоссального масштаба превращались в арт-объекты и не выражали рациональность функциональной стороны автобусной остановки. Однако, вопреки этому, подобный национальный авангард обнаружил абсолют проницаемости пространства и материи, причастность каждого существа единой безграничной вселенной. Идея невесомой архитектуры была близка к жанру научной фантастики, оттого ее формы приобретали особую «футуристичность». Все вместе вполне соответствовало общим настроениям советского общества эпохи 1950-ых – 1970-ых годов.



Ил. 2. Инсталляция «Чайка». Ереван. 1960 г. А. Ованес, В. Хачатурян

Советская автобусная остановка – уникальный объект не только в архитектурном плане, но и в своем философском наполнении. В специализированной литературе, наряду с техническими каталогами унифицированного дорожного строительства, существуют исследования, обращенные к отношениям «архитектура-человек-дорога» [3; 4; 7]. Это объясняется тем, что в отечественной культуре образ пути связан не только с особенностями восприятия ландшафта человеком (будь он водителем или пешеходом), но и с его духовными поисками. Образ дороги всегда нагружался социальной проблематикой и со временем стал категорией историософии. В этом контексте одиноко стоящая на длинном пути вперед остановка есть более идейный, нежели практический объект. Эстетические устремления этих оригинальных и не изученных архитектурных проектов оказываются не просто весомее практических, но превалирующими над обширным ландшафтом и формирующими впечатления от того пути, на котором оказался увидевший ее человек.

Литература

1. СССР. Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР. О развитии производства сборных железобетонных конструкций и деталей для строительства // Красный Октябрь. – 1954. – 22 августа (№ 166).
2. Бальян, К. В. Архитектура свободных форм и пространств: армянский модернизм: 1960 – середина 1970-ых / К. В. Бальян // Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре / под ред. О. В. Казаковой. – Москва: РОССПЭН, 2013. – С. 174-195.
3. Васильковский, В.С. Малые формы архитектуры на городской магистрали: на примерах Невского и Новоизмайловского проспектов : диссертация ... кандидата архитектуры : 18.00.00 / В. С. Васильковский. – Ленинград, 1966. – 303 с.
4. Запольский, Ю. И. Архитектура-автомобиль-дорога / Ю. И. Запольский. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1988. – 145 с.
5. Каталог малых архитектурных форм / Гос. ком. Совета Министров БССР, Бел. гос. проект. ин-т «Белгоспроект». – Минск: Польша, 1980. – 200 с.
6. Малые архитектурные формы: каталог. – Киев, 1968. – 252 с.
7. Махаев, В. Б. Образ пути в советской культуре и архитектуре: архитектура общественно-транспортных комплексов 1930-50-х гг.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 18.00.01 / В. Б. Махаев. – М., 1994. – 181 с. + Прил. (100 с.: ил.).
8. Christopher, H. Soviet Bus Stops / H. Christopher // Fuel Publishing. – 2015. – Vol. 1.
9. Christopher, H. Soviet Bus Stops / H. Christopher // Fuel Publishing. – 2017. – Vol. 2.
10. Christopher Herwig Photographer: [официальный сайт]. – URL: <http://herwigphoto.com> (дата обращения: 29. 12. 2020).

УДК 73.025:726,6:246(470.23-25)

О. Ю. Юрьева

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский Государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Эклектика в мировых памятниках архитектуры и скульптуры конца XIX начала XX века, ее влияние на организацию пространственной среды Санкт-Петербурга на примере реставрации особняка купца Варгунина

Целью статьи является исследование и выявление стилевых особенностей мировой архитектурной эклектики, как результата кризиса классицистической эстетики конца 19 начала 20 века. Анализируется её отрицательное и положительное влияние на формирование синтеза архитектуры и скульптуры в организации пространственной среды. Рассматриваются лучшие произведения мировой

архитектуры и их авторы, в том числе и Санкт-Петербурга. Выявляются причины утраты некоторых декоративных элементов исторических памятников архитектуры и скульптуры Санкт-Петербурга этого периода. Приводится пример реставрации фасада Дворца бракосочетания на улице Петра-Лаврова.

Ключевые слова: эклектика, архитектурные памятники, мировое наследие

Olga Yu. Yurieva

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Eclecticism in world monuments of architecture and sculpture of the late 19th and early 20th centuries, its influence on the organization of the spatial environment of St. Petersburg on the example of the restoration of the merchant Vargunin's mansion

The aim of the article is to study and identify the stylistic features of the world architectural eclecticism, as a result of the crisis of classicist aesthetics of the late 19th and early 20th centuries. Its negative and positive influence on the formation of the synthesis of architecture and sculpture in the organization of the spatial environment is analyzed. The best works of world architecture and their authors, including those of St. Petersburg, are considered. The reasons for the loss of some decorative elements of historical monuments of architecture and sculpture of St. Petersburg of this period are revealed. An example of the restoration of the facade of the Wedding Palace on Petra-Lavrov Street is given.

Key words: eclecticism, architectural monuments, world heritage

В архитектуре второй половины XIX века одновременно с неоренессансом, широкое применение нашли различные стили прошлого, от романского романтизма до барокко. В дореволюционном Петербурге жилищное строительство приобрело ярко выраженный классовый характер. С одной стороны – богатый, благоустроенный центр с дворцами и особняками, обширными площадями, просторными проспектами лучших произведений русской архитектуры, а с другой – трущобы неблагоустроенных окраин, жалкие лачуги, сырые подвалы, где ютился трудовой народ. Характерный для середины 18 века первоначальный усадебный характер застройки центральных районов сменился на сплошной (фронтальный). Из-за высокой стоимости земли земельные участки стали застраиваться до предела. Такие застройки представляли собой дворы-колодцы с застоявшимся, нездоровым воздухом, которые почти не пропускали дневной свет. В таких местах жили чернорабочие и мелкие служащие. С середины 19 века жилищное строительство окончательно стало на капиталистический путь развития, характер которого определялся желанием заказчика. Возникший таким образом эклектизм выполнял требование сформировавшегося к этому времени буржуазного общества конца XIX века, стремящегося к показной максимальной парадности фасадов своих особняков. Попытки заказчиков

навязать вновь «русский стиль», а также декадентский «модерн» привели к появлению претенциозных, вычурных фасадов. В числе первых под-стилей, возникших в рамках псевдорусского стиля, можно назвать русско-византийский, который стал выделяться приблизительно во второй четверти XIX века. Он применялся в первую очередь при сооружении православных церквей. Этому стилю присущи элементы как исконно русского зодчества, так и классического византийского архитектурного стиля [1].

Псевдорусский стиль не был единственным, существовавшим и применявшимся тогда. Он параллельно сосуществовал и с другими течениями, такими как романтизм, классицизм, сентиментализм и т. д. Богатые лепные орнаменты со скульптурными декоративными композиционными элементами, которые были выполнены в различных стилях единичных особняков, резко выделялись, на общем фоне городских кварталов. Капиталистическая застройка города, доходными домами, нанесла непоправимый ущерб ряду исторических архитектурных ансамблей Петербурга, что привело к всеобщему упадку архитектуры накануне революции 1917 года. Псевдоисторизм, овладевший массовой архитектурой градостроительства, выражался в стилевой беспринципности. Несмотря на упадническое настроение этого времени, некоторые европейские талантливые архитекторы создают настоящие шедевры. К ним можно отнести здание казино в Париже в стиле неobarocco (1863) и в Констанце (1904–1909), театра в Монте-Карло (1879), дворец Оперы в Париже архитектора Шарля Гарнье. Его коллега, архитектор Б. Охманн, является автором дворца в Праге, им же был реконструирован зал варьете в Карлине (1898) и ряд барочных построек. Стиль эклектизма полностью завладел европейской архитектурой конца XIX века. Венские архитекторы Ф. Фелиер и Г. Гелмер проектируют около 50 театральных зданий, построенных в Вене, Праге, Брно, Братиславе, Берлине, Гамбурге и других городах. Романской архитектурой инспирирована аркада Рыбацкой башни в Будапеште в 1904, автор которой является архитектор Ф. Шулек. В Испании, появляются и продолжают отстраиваться, шедевры знаменитого архитектора Антонио Гауди, в его произведениях переплелись буквально все стили, Одним из них, начатая в 1882 году и до сих пор незаконченная, базилика Искупительного Храма Святого Семейства в Барселоне. В Италии, Англии, Нидерландах, странах восточной Европы появляются архитектурные постройки во всем разнообразии своих направлений. Готические и ренессансные формы оказали влияние на облик здания Скот ланд Ярда, архитектора Р. Н. Шоу в Англии. Страны восточной Европы привлекают древнерусские и византийские мотивы, таким примером может послужить храм-памятник Александра Невского в Софии (1905, автор А. Н. Померанцев), исторический музей (В. Шервуд), Думы (1899), архитектор М. Н. Чичагов в Москве напоминают средневековые образцы. [1]

Наступивший кризис классической эстетики затронул все виды искусства, в том числе и скульптуру. Стилизаторские течения, основанные на свободном выборе и произвольной трактовке приёмов и форм, были связаны с романтизмом. Этот процесс носил общеевропейский характер. Ведущие скульпторы этого периода П. К. Клодт., И. П. Витали., А. И. Тербенев., А. В. Логановский.,

Д. И. Иенсен обращались к пластическим стилям прошлого- античности, Ренессансу, барокко, ампир и т. д. Вследствие увлечения мастерами сразу всеми стилями привело к расхождению между архитектурой и скульптурой, и разрыву в целостности между ними. В связи с этим целостный архитектурный ансамбль рассыпался и перестал быть таковым. Скульптура превратилась во внешнюю декорацию, становясь пышной отделкой фасадов единичных зданий, Монументальная скульптура от лаконичной обобщённости и образной простоты перешла к измельчению форм, потеряв свою значимость. На смену величию в памятниках, пришла холодная красивость и бездушность без внутренней возвышенности образа. Всё более усиливалось влияние станковой жанровой композиции. Реалистические тенденции смешивались с поздним академизмом с переносом живописных приёмов, представляющим, как псевдоклассицизм.

Большинство храмов, частных особняков и музеев нашей страны после революции были разрушены. Их внутреннее убранство подверглось расхищению, великолепие фасадов уничтожалось. Бедственное состояние памятников архитектуры усугубила начавшаяся война. На протяжении 1960-х массово проводились реставрационные работы, которые остановили разрушение зданий. Основная часть скульптурного декора в это время безвозвратно погибла, так как работы проводились некомпетентными добровольцами и некачественными материалами. Так был уничтожен декор целого ряда особняков нашего города. В 19 веке в Петербурге массово продолжалось строительство дворцовых сооружений. Исходный стиль «ампир» преобразовывался и дополнялся элементами других исторических стилей эклектики, поражая своей пышностью и помпезностью. Дворец князей Белосельских-Белозерских был отстроен по проекту архитектора А. И. Штакеншнейдера в 1846-1848 годах на углу Невского проспекта и набережной реки Фонтанки. Работая совместно со скульптором Д. И. Иенсеном, который уже прославился к тому времени своими нео-барочными произведениями, этими мастерами был создан настоящий шедевр, поражающий своей пышной отделкой фасада. Особый колорит облику здания придают шестнадцать терракотовых фигур атлантов, которые поддерживают колонны второго этажа. Несмотря на некоторую напряжённость своих поз, они удачно гармонируют со скульптурными группами Аничкова моста. В отделке дворца были использованы декоративные и композиционные приёмы мастеров барокко: портики из трёхчетвертных колонн и пилястр, полукруглые фронтоны, сложные по рисунку наличники окон со скульптурными картушами. Не менее пышную отделку получил и фасад Ново-Михайловского дворца, дом 18, этого же архитектора и скульптора. Построенный с 1857-1861 год на Дворцовой набережной его наружное убранство представляет собой причудливое переплетение мотивов барокко и ренессанса – портиков и каннелированных коринфских колонн из каррарского мрамора, которые продолжаются кариатидами, поддерживающими антаблемент его центральной части фасада. Вся скульптура выполнена из терракоты. Все фронтоны здания украшают сложные барельефные композиции. Этот дворец является ярким примером архитектуры смешанных стилей, характерных для эклектики этого периода. В стиле эклектика выполнен фасад особняка заводчика П. Н. Демидова на Большой Морской

улице, который украшают кариатиды и атланты из мрамора, поддерживающие массивный балкон второго этажа, ил. 1 [2].

Их точно расставленные фигуры придают особую торжественность, облику здания, символизируя уверенность и силу. Над балконом в центре фасада установлена мраморная скульптурная композиция с крылатыми Славами, несущими громадный картуш с гербом владельца дома. Их автором был известный скульптор Т. Жак.[3]

В 1896 году купец Варгуниин поручает академику архитектуры Александру Ивановичу фон Гогену строительство своего особняка на приобретённом им участке земли. Гоген, как архитектор уже был хорошо известен в светских кругах знанием своего дела. Прекрасно владел формами исторических стилей, приёмами организации пространства, которые делали его здания уютными и представительными. Окончание строительства особняка в 1899 году на Фурштатской улице совпало с наступлением периода модерна в русской архитектуре. Двухэтажный особняк стал прекрасным образцом поздней эклектики. Варгуниин определил стиль фасада своего дома – поздний ренессанс или «Людовика XIV», включая даже размеры помещений. Строительство обошлось владельцу в 250 тысяч рублей. В эту сумму входила и отделка интерьера особняка. Архитектору помогали его ученики, начинающие архитекторы: Оскар Рудольфович Мунц и Николай Павлович Козлов. Кроме архитекторов в изготовлении элементов лепнины принимали участие мастерская П. Козлова, а все столярные работы вела мастерская Платонова. В целом особняк выполнен в композиционно-стилевом единстве. Обработанная рустовкой стена несёт на себе сложный лепной декор. Он сконцентрирован в верхней части фасада. Это женские и львиные маски, вазы и картуши, гирлянды и растительные побеги. В разрыве лучкового фронтона, над окнами эркера находится миниатюрная скульптурная группа: две фигурки путти держат щит с монограммой владельца – «КВ» Вензель с инициалами владельца особняка окружает лавровый кант. С левой и с правой стороны лавровый венец поддерживается причудливыми фруктовыми гирляндами. При богатом убранстве в облике фасада особняка нет излишества деталей, он выглядит элегантно и представительным. С 1923 года Фурштатская улица была переименована в улицу Петра Лаврова. Сам участок, на котором расположен особняк, имеет длинную историю. За двести с лишним лет он принадлежал разным людям, в том числе и очень известным. Последним его владельцем накануне революции становится государственный деятель граф П. Н. Игнатьев, который в нем живёт со своей семьёй с декабря 1916 года. После падения царизма в августе 2017 года граф и его семья навсегда уезжают из страны. В документах Центрального гос. архива С-Петербурга сохранились сведения о всех его владельцах и организациях, которым его передавали. [4]

Большинство старинных объектов, в том числе храмы, дворцы и особняки эксплуатировались не по назначению. В результате небрежного обращения и чрезмерной эксплуатации зданий, их декор стал разрушаться. Таким образом, был утрачен и герб семейства купца Варгунина фасада его особняка. В настоящее время Дворец бракосочетания на улице Петра Лаврова. В Централь-

ном государственном архиве Санкт-Петербурга сохранилась фотография полуразрушенной композиции двух фигур путти, поддерживающих символический герб с инициалами владельца.[5] В 1990 годы повсеместно стали проводиться реставрационные работы городских и областных архитектурных памятников. При академии художеств заработала мастерская по реставрации декоративной лепнины фасадов дворцов и особняков. Если сохранился в подлиннике хотя бы один архитектурный элемент декора, то можно было восстановить весь его объём. Строительные фирмы и частные заводы заключали договора по расчистке и восстановлению фасадов архитектурных объектов с государственной инспекцией охраны памятников СПб, которая осуществляла контроль, за качеством и уровнем проведённых работ. В случае нарушений со стороны подрядчика всё заново переделывалось. Гораздо сложнее обстояло дело с единичными именованными гербами и скульптурными композициями. Их реставрация требовала профессионально подготовленных специалистов. Академия художеств готовила художников-скульпторов, которые умели делать копии в любом масштабе, материале и технике, но конкретно к реставрации у них допуска не было. К таким работам допускались выпускники училищ, которые владели только техниками расчистки и работой со слепками. Создать заново композицию в материале или восстановить утраченный элемент, исходя из сохранившихся частей, они не могли. В результате этого, многие реставрационные работы были приостановлены, так как воссоздание утраченного требовало мастерства, владения знанием и лепкой в исторических стилях и соответственно стоила намного дороже. На создание новой работы требовался официальный допуск и профессиональный диплом. Эскизы, чертежи и смета утверждались ГИОПОМ. Расценки таких работ были очень высокими, как и создание любого монументального объекта, так как на это требовалось длительное время, мастерские и материалы. Осенью 2005 года Дворец бракосочетания, был отдан на реставрацию частному предприятию «ВОЗНАР ЛИК», которое занималось реставрацией городских памятников архитектуры. В обязанности которого, входило восстановление герба и поддерживающих его двух путти. Автором статьи по фотографии, найденной в архиве, был создан эскиз в мягком материале. После того, как он был принят, начались работы над основной скульптурой. Натуральный размер всей композиции составил L-3 метра, H-2 метра, A – 65 см. Принятый эскиз был увеличен до нужных размеров сначала в глине, а затем переведён в бетон, ил. 2.

В тыльную часть барельефа были при заливке вставлены металлические крепления для состыковки с фасадной стеной. Разрушенные части герба на фасаде полностью удалены. Летом 2007 года новенький герб с путти вновь занял своё законное место в экстерьере особняка, так же был полностью восстановлен остальной его декор. Автором статьи были изучены и исследованы все необходимые для реставрации декора документы, сохранившиеся в государственных архивах города, исторической и мемуарной литературе. Им были выполнены эскизы фигур путти в разных поворотах, изучены необходимые стили, была проведена реставрация сорока путти в интерьере зала Амбир ресторана Баку, что позволило скульптору перенять манеру лепки этого стиля. В

результате проведённых работ, скульптором заново была воссоздана композиция с гербом семейства крупного промышленника К. А. Варгунина по эскизам архитектора А. И. фон Гогена. На гербе можно увидеть вензель владельца с инициалами и лавровым кантом. А также скульптором были вылеплены два путти и фруктовая ветвь в стиле Ампира. В настоящее время дом 52 на улице Фурштатской является Дворцом бракосочетания и считается историко-культурным памятником нашего города.



Ил. 1. Фасад особняка заводчика Демидова.
Скульптор Т. Жак



Ил. 2. Герб семьи Варгуниных.
Скульптор О. Ю. Юрьева

Литература

1. Власов В. Г. Эkleктика, эkleктичность, эkleктическое мышление — Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. . Г.В. Власов — СПб.: Азбука-Классика, 2010. — Т. 10. — С. 632—641.
2. Крюковских А. П. Скульптура Санкт-Петербурга. Художественно-исторический очерк / А.П. Крюковских / - СПб.: Лениздат. Ленинград, 2004. — 380 с.
3. Станькова Я., Пехар И, Тысячелетнее развитие архитектуры / Пер. с чешского В. К. Иванова; Под редакцией В.Л. Глазычева/ Я. Станькова ., И Пехар/ -М., Стройиздат, 1984.- 293с.
4. Дубин А. С, Кириков Б.М./ Особняк Варгунина /А.С. Дубин, Б.М. Кириков, - СПб: «В. О. «Наука» 1997.- 158 с.
5. Особняк К.А. Варгунина .-URL: <https://открытыйгород.рф/kuda-shodit/mesta/osobnyak-k-a-vargunina/> (дата обращения : 26.09.2020)

Эклектика и концепция историзма в интерьерах Кремля

Статья посвящена созданию барельефов-арматур русского оружия XI–XIX вв. в Аванзале Кремля г. Москва в общей концепции воссоздания парадных залов Кремля. Применение эклектики и историзма в создании интерьеров.

Ключевые слова: барельеф, рельеф, историзм, арматура, ампи́р, эклектика, марти́ра

Alexander S. Krivonos

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

Eclecticism and the concept of historicism in the interiors of the Kremlin

The article is devoted to the creation of bas-reliefs-armatures of Russian weapons of the XI–XIX centuries in the Kremlin's Anteroom in Moscow in the general concept of recreating the state halls of the Kremlin. The use of eclecticism and historicism in the creation of interiors.

Keywords: bas-relief, relief, historicism, armature, empire, eclecticism, martira

Будучи студентом VI курса Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, работая над дипломом в мастерской монументальной живописи академика А. А. Мыльникова, автор статьи удостоился чести принимать участие в работе по оформлению интерьеров кремлевских залов. В частности, Аванзала в Кремле. Руководителем и куратором этого проекта являлся Илья Сергеевич Глазунов, академик РАХ, народный художник СССР. Непосредственное исполнение скульптурного декора в Аванзале возглавлял Николай Васильев, по приглашению которого автор и оказался в роли исполнителя рельефов – Арматуры русского оружия допетровской и петровской эпохи и «постпетровского» времени (арматура – это декоративный элемент, в виде скульптурных изображений различного военного снаряжения и вооружения). В идею этих рельефов вкладывалась слава русских побед, символом которых являлось русское оружие от XI до XIX вв.

Рельефы находятся друг напротив друга и замыкают части (торцы) Аванзала, являясь ключевыми (замковыми) завершениями пространства.

По сути, работа заключалась в исполнении 2 арматур. Основой 1-й арматуры русского оружия с доспехами «допетровского времени», или центром этого рельефа, является кольчуга с княжеским зеркалом, обрамленная щитами, шлемами и разнообразным оружием эпохи XI–XVI вв. Венчают эту композицию хоругвь и знамена по бокам. Вторая арматура русского оружия «петровского» и «постпетровского» времени, в центре которого находятся парадные

доспехи Преображенского полка – кираса и шлем со страусиными перьями. Обрамляет доспех оружие XVII–XIX вв.: пушки, барабаны, мортиры, пистолеты, эфесы шпаг и палашей. В основании лежат пушечные ядра. Венчает эту композицию штандарт с гербом Санкт-Петербурга.

В нашем случае необходимо было следовать традиции изображения скульптурных арматур эпохи XIX в., поэтому за основу были взяты образцы барельефов именно ампирного искусства. Справедливости ради стоит сказать, что во многих образцах этого времени, в украшении фасадов дворцов, арок, используются элементы стилизованных «абстрактных» доспехов, не имеющих принадлежности к какой-то конкретной эпохе военного оружия.

В нашем же случае необходимо было следовать традиции и использовать конкретные образцы вооружения. Поскольку мы создавали интерьеры в историческом здании Кремля, где присутствовала часть сохранившихся интерьеров, исторических реликвий, а в Аванзале тема была посвящена славе русского оружия, возникла необходимость переработки уже созданного исторического наследия в эпоху ампир.

Необходимо вспомнить, что в конце 1990-х начале 2000-х гг. возникла потребность в возвращении исторических символов: флага, герба, религии – символы принадлежности к Имперской традиции. В этой связи и встала задача обновления интерьеров Кремля, что, кстати, совпало и с восстановлением Храма Христа Спасителя в Москве. Произошло возвращение к ценностям, во многом утраченным в эпоху построения социализма. Стояла очень серьезная задача: сделать на уровне тех образцов, которые были созданы в эпоху процветания государства Российского до революции 1917 г.

Все эти предпосылки подталкивали обратиться к аналогам предшествующих времен, поэтому историзм использования того, что апробировано, что несет цельность идеи, возможность развития духовной связи, являлся нашим главным руководством в ведении работы: историзм как руководство для работы, эклектика как способ решения данной задачи.

Историзм – направление в архитектуре и декоративном искусстве XIX в., которое стремится к воссозданию, воспроизведению духа и формы исторических стилей. Этот стиль выступает как сочетание различных «прошлых» исторических стилей, обретающих новую современность и жизнь в каком-либо историческом направленном единстве, поскольку в этом единстве представлены осколки разных времен (эти времена репрезентируются как стили).

Если мы говорим, в данном случае, об эклектике, то подразумеваем историзм. Конкретно, в Аванзале (ил. 1) взят за основу ампир. Малахитовые колонны зеленого цвета согласуется с торжественно-бордовым цветом стен. Портреты российских императоров, царей и великих князей в круглых рамах чередуются между собой, создавая продолжительную галерею. Сам интерьер лаконичный и строгий, с очень низкими потолками. Рельефы стоят по обоим концам зала, как бы завершая череду колон и портретов. Галерея этих портретов говорит сама за себя – персоны символизируют эпохи побед Русского государства. Поддерживают эту череду портретной галереи бронзовые люстры с орлами, стилистика которых взята из «петровской» эпохи.



Ил. 1. Аванзал, Кремль, Москва

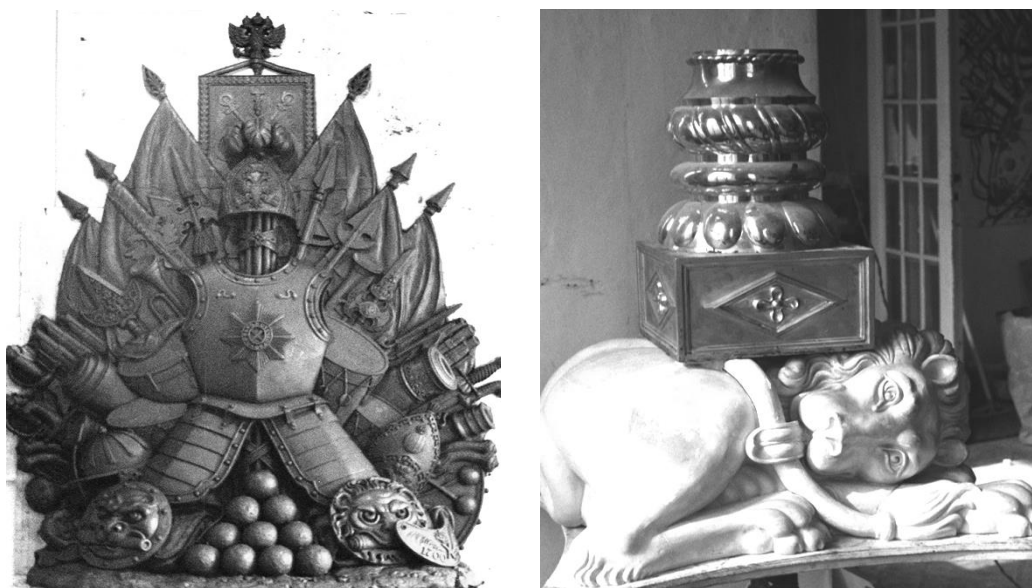
Было принято решение рельефы сделать белыми, это было необходимо для выразительности. Бордовый фон, на котором четко читаются графические светлые силуэты наших рельефов, замыкается малахитовыми колонами, с золотыми базами и капителям. Дополняется интерьер ампирной мебелью. Для того, чтобы оружие и доспехи, используемые в рельефах, звучали убедительно, мы обратились, в первую очередь, к образцам, представленным в Оружейной палате Кремля. Элементы рельефов должны были иметь историческую правдоподобность и точность в изображении. В некоторых образцах необходимо было добиться буквально «портретного сходства», например, в шлеме князя Ярослава Всеволодовича – отца князя Александра Невского. Тем более, что рельефы находятся в «тактильной» близости к зрителю. Но нельзя было забывать и про выразительность монументального звучания с большого расстояния, поэтому предполагалась определенная стилизация для выразительности отдельных элементов.

Помещение Аванзала очень вытянуто, поэтому, роль серьезных доминант играли наши белые рельефы, как бы удерживая интерьер. Единственной поддержкой рельефов является орнамент, идущий по карнизу потолка. Зал используется, в основном, для проведения межгосударственных пресс-конференций и подписания важных документов, на фоне государственных флагов. Портреты, висящие в нишах между колонами, сами по себе заполняют продолжительные стены, создавая определенный ритм, чередуясь с окнами, занавешенными белыми портьерами. Рельефы же служат архитектурным и смысловым завершением идеи прославления побед наших предков. По сути, зрителя ничто не отвлекает от арматур, оружейные композиции как бы смотрят друг на друга и замыкают пространство зала. Технику исполнения рельефов диктовала сама задача тщательности обработки формы и деталей для последующей формовки в гипс, поэтому начиная с исполнения эскизов материалом был выбран пластилин.

Работа велась следующим образом: сначала были прорисованы композиции рельефов со смысловой исторической и масштабной согласованностью. Размерность, масштабность и уравновешенность по массам между обеими арматурами. Затем в масштабе 1:10 лепились эскизы из пластилина, где полностью были уточнены высоты барельефов, массы и планы. С осени были приготовлены и набраны массы рельефов из дерева, фанеры, и так далее. Затем началась лепка.

Барельефы лепились в одном помещении один напротив другого. Весной началась формовка с использованием большого количества висксинта, поскольку было много орнаментальных и иных детализированных наполнений. В связи, с тем, что изначально был взят пластилин, это позволило работать в длительном времени и точнее выполнить детали.

Особой кропотливости требовало выполнение кольчуги и доспеха «зерцала», украшенное большим количеством орнаментов (ил. 2). Шлемы, маскироны, копья, эфесы, топоры и пушки – это ненадуманые образы, а конкретные вещи, взятые из Оружейной палаты. Каждая деталь имеет исторический прообраз: и шлем князя Ярослава, и гренадерский шлем Преображенского полка. Особой тщательности, абсолютной исторической достоверности требовало исполнение гербов с двуглавыми орлами, ордена Андрея Первозванного и дополнительных атрибутов, указывающих на конкретную принадлежность к родам войск. Когда лепные работы закончились были отформованы, отлиты и смонтированы барельефы – по сути завершилась работа над Аванзалом.



Ил. 2, 3. Аванзал, Кремль, Москва

Был создан абсолютно новый зал в ансамбле Кремлевского дворца, с сохранением необходимой исторической и смысловой стилистики. Историческая справка: во времена СССР этот зал использовался как общественное место для курения. Благодаря эклектичному подходу к созданию интерьера, где использованы декоративные элементы, взятые из разных исторических эпох, были решены вопросы эстетической завязки с историческими залами Кремля. Использование историзма в связке с новыми технологиями дало желаемый результат.

Литература

1. *Согоян, Н. Ш.* Иллюстрированный словарь архитектурных терминов и понятий / Н. Ш. Согоян. М.: Архитектура-С, 2017. – 400 с.

Компьютерные технологии в развитии изобразительного искусства

Статья рассматривает влияние компьютерных технологий на развитие изобразительного искусства. Приведены различные предполагаемые векторы развития компьютерной графики, а также смешанных изобразительных техник. Приведены размышления по поводу будущего традиционного монументального искусства в связи с развитием компьютерных технологий.

Ключевые слова: компьютерные технологии, компьютерная графика, развитие, изобразительное искусство, векторы развития

Victoria S. Yurlova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

Computer technologies in the development of fine arts

This article examines the impact of computer technology on the development of the fine arts. Various prospective vectors of development of computer graphics, as well as mixed visual techniques are presented. Reflections on the future of traditional monumental art in connection with the development of computer technology are given.

Keywords: computer technologies, computer graphics, development, fine arts, development vectors

С каждым днем компьютерные технологии все больше и больше проникают в различные сферы жизни людей. Сегодня можно увидеть, что практически не осталось профессий, где не были бы задействованы компьютерные технологии. Не обошли стороной они и сферу изобразительного искусства. Современные художники все чаще используют компьютерные программы для реализации своих творческих замыслов. Компьютерные технологии в изобразительном искусстве позволяют использовать огромный арсенал средств и методов для того, чтобы создавать свои проекты, экономя время и материальные ресурсы.

Существуют различные точки зрения насчет того, что значат компьютерные технологии в изобразительном искусстве. Некоторые думают, что создание визуального продукта с помощью компьютерных технологий – процесс механический и легкий из-за обилия инструментов и способов выполнения той или иной операции. Также зачастую считается, что такие продукты бездуховные и механические, а их создание ведет не к развитию изобразительного искусства, а к деградации. Кроме того, из-за обилия информации ценность предметов компьютерного искусства становится гораздо меньшей. Существует и

другая точка зрения, которая предполагает, что компьютерные технологии, наоборот, являются лишь средствами, которые помогают выразить творческие порывы художников во всем их многообразии и само желание создать те или иные визуальные образы – это духовный акт. И кроме того, компьютерные технологии дают большую возможность показать творчество всему миру. Так или иначе нельзя отрицать тот факт, что с каждым днем становится все больше художников, использующих компьютерные технологии.

Изобразительное искусство – это отрасль искусства, представляющая собой совокупность эстетической информации визуального рода. С 1950-х гг. такие ученые, как Б. Лапоски и Г. Франке, благодаря экспериментам смогли создать первые абстрактные композиции из простейших геометрических фигур, используя компьютерные технологии, тем самым они расширили сферу изобразительного искусства. С того момента началось развитие компьютерной графики. Уже в 1970-х Майкл Нолл изобрел средства, позволяющие создавать 3D-графику, тогда же была создана первая 3D-анимация «Компьютерный балет». В период 70–90-х компьютерная графика стремительно развивалась как художественно, так и технически. Самые известные художники, использовавшие компьютерные технологии в развитии изобразительного искусства – это Дэвид Эм, Юджерман, Хорд Кохен, Вера Молнар и др. Эти художники экспериментировали с различными возможностями компьютерных программ, прописывая новые программы для создания изображений. Кто-то из них видел компьютер как инструмент для создания работ, кто-то как незаменимого союзника и даже самого создателя. В 80–90-х усилилось внимание художников к анимации, в частности к 3-мерной графике. Уже в 1995 г. студия Disney PIXAR выпустила первый полнометражный мультфильм «История игрушек». В 80–90-х гг. XX в. 3-мерная графика начала приобретать силу на российском поприще изобразительного искусства. Именно в этот период сложилось новое направление «неоакадемизм» в Санкт-Петербурге, которое предполагало активное использование компьютерных технологий. Художники-неоакадемисты стремились возродить каноны академического искусства, но при этом обновить его путем использования фото, медиа, телекамер, компьютерной графики. Они также работали над 3-мерной графикой. Данное направление явилось выражением нового целостного течения постмодерна, предполагающего активное использование компьютера. Сейчас можно заметить, насколько порой 3D-изображения, созданные на компьютере, не отличимы от реальности.

Однако происходит активное развитие не только 3D-графики, но и плоскостной композиции. Уже сейчас художники, художники-иллюстраторы, дизайнеры и другие представители изобразительного искусства активно используют различные программные софты для создания плоскостных работ. Методы и средства создания работ совершенно разные. Удивительно, что с помощью компьютерных программ можно имитировать традиционные средства изображения, такие как масло, гуашь, акварель, пастель, карандаш и т.д. Кроме того, можно имитировать поверхность бумаги, холста, картона и др. Может возникнуть вопрос: «Что ждет традиционное искусство, могут ли компьютерные тех-

нологии полностью вытеснить его?». Здесь можно провести аналогию с театром и кино: кино, каким бы красочным оно ни было, не смогло полностью заменить живую игру актеров и те эмоции, и чувства, что вызывает в людях театр, а потому и традиционное искусство остается самобытным и целостным, вызывающим совершенно иную по роду гамму чувств и ощущений, нежели искусство, созданное с применением компьютерных технологий. Кроме того, некоторые современные художники и художники-иллюстраторы практикуют соединение традиционных средств и методов создания художественных проектов и инновационных компьютерных технологий. Работы в таких смешанных техниках получаются очень живыми и при этом современными. Основные виды изобразительного искусства, которые сейчас наиболее активно развиваются в компьютерном пространстве – это иллюстрация, 2D- и 3D-анимация, графический дизайн, Web-дизайн, гейм-дизайн, комиксы и др.

Чем полезны компьютерные программы при работе с визуальным образом и его реализацией? Во-первых, компьютерные технологии позволяют быстро изменять форму объекта, работать с огромной цветовой гаммой различных оттенков, работать с различными текстурами, строить и прорабатывать сложные композиции и объекты. Во-вторых, компьютерные технологии в различных видах изобразительного искусства позволяют пользоваться огромным спектром средств воплощения идеи в реальность: они позволяют работать с 2D-анимацией и объемными формами в 3D-анимации, в иллюстрации можно использовать совершенно разные техники, имитируя традиционный метод, используя смешанный или чистую компьютерную графику; в дизайне также можно использовать различные техники – растровую или векторную графику и т.д. В-третьих, благодаря компьютеру и доступу в интернет можно создавать базу референсов, на которые в процессе работы можно будет опереться. В-четвертых, компьютерные технологии, являющиеся условием существования интернета, дают большие возможности в обучении и общении различных художников по всему миру. Существует большое количество платформ, которые позволяют художникам не только обмениваться опытом друг с другом и общаться, но и продавать свои работы и проекты. Среди таких платформ наиболее известны в настоящий момент Instagram, YouTube, fiverr, upwork и др.

Таким образом, компьютерные технологии и их развитие – это нескончаемое пространство для творчества. Люди придумывают новые методы для самовыражения с помощью виртуального пространства и его возможностей, а потому очень интересно наблюдать, к чему это приведет.

Литература

1. Галкин, Д. В. Искусственная жизнь: наука и компьютерные технологии в современном искусстве / Д. В. Галкин // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 350. – С. 74–79.

2. Галкин, Д. В. Искусство в эпоху компьютерных технологий: проблемы и подходы к исследованию технохудожественных гибридов / Д. В. Галкин // Культура

как предмет междисциплинарных исследований: материалы Международной научной конференции / под общ. ред. Ю. В. Петрова. Томск: ТГУ, 2009. – С. 368–374.

3. Кандыбей, П. Н. Компьютерные технологии в развитии композиционных навыков на занятиях изобразительным искусством / П. Н. Кандыбей // Начальная школа плюс До и После. – 2012. – № 6. – С. 87–90.

4. Ледушкина, С. Н. Новые технологии и субъекты художественной коммуникации: парадоксы компьютерного искусства / С. Н. Ледушкина // Известия Волгоградского гос. тех. ун-та. Сер. «Проблемы социально-гуманитарного знания». – 2012. – Т. 11, № 8 (95). – С. 47–50.

5. Малышева, Н. А. Компьютерные технологии в современном искусстве / Н. А. Малышева // Межд. журнал экспериментального образования. – 2011. – № 8. – С. 26.

УДК 7.036.5:004.9

Д. В. Кулененок

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Эффективность использования 3D- и 2D-программ для художника-монументалиста

Рассматриваются положительные и отрицательные стороны использования в монументальном искусстве программ для визуализации и ее примеры. Акцентируется внимание на плюсах использования программ.

Ключевые слова: 3D- и 2D-моделирование, монументальное искусство, визуализация, мозаика, витраж, архитектура

Dariya V. Kulenenok

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

Efficiency 3D- and 2D-programs for artist-monumentalist

The aim of the study is to examine the positive and negative aspects of using visualization software in monumental art. The article focuses on the advantages of using programs, examines examples of using visualizations.

Keywords: 3D- and 2D-modeling, monumental art, visualization, mosaic, stained glass, architecture

Научно-технический прогресс не стоит на месте. Проявляется он в том, что придумываются новые приспособления, которые расширяют возможности человека. Изобретаются машины, создаются новые материалы, улучшается все, что было создано ранее. Прогресс затрагивает все сферы деятельности, в том

числе и искусство. Еще 10 лет назад все архитектурные и дизайнерские объекты рисовались от руки карандашом. Сейчас все делается при помощи компьютера, что позволяет не только ускорить процесс работы, но и улучшить его качество.

У каждого создаваемого архитектурного объекта есть заказчик. Перед реализацией проекта заказчику представляется визуализация этого объекта, чтобы показать, как будет выглядеть в реальности соотношение цвета, света, форма объекта и его материал. Для того, чтобы создать визуализацию (3D- или 2D-модель) используются программы для моделирования.

Сфера 3D-моделирования и визуализации стремительно развивается в современном мире. Ежегодно появляются новые технологии обработки 3-мерных моделей, а также улучшаются уже разработанные процессы. Они позволяют рассмотреть объект со всех сторон, понять его масштаб, габариты, подобрать оптимальные материалы и их цвет, количество освещения. Кроме этого, программы помогают воссоздать среду и окружение объекта в разное время суток и при любых погодных условиях.

Сейчас программами для моделирования объектов пользуются в основном дизайнеры и архитекторы. Но какую пользу они могут принести если их будут использовать художники-монументалисты?

Рассмотрим разницу между 2D- и 3D-визуализацией. Основным отличием 3D-моделирования от 2D-является то, что 2D-объект мы не можем повернуть, это просто изображение. При использовании 3D-программ на выходе мы можем получить 2D-фотографии объекта с разных сторон и при разном освещении. 3D-моделирование – процесс создания виртуального объекта, позволяющий максимально точно передать его размер, форму и внешний вид. Это 3D-изображение, которое можно повернуть и рассмотреть с разных сторон.

В моделировании разработано большое количество программ для визуализации. Самые популярные программы для 3D-моделирования – это 3D Max, Blender 3D, Maya, AutoCad, а для 2D подойдет Photoshop и Procreate.

На данный момент художники активно пользуются 2D-визуализациями в дипломных проектах, текущих работ в университете, а также для простых визуализаций монументальных объектов в среде. Например – роспись фасада (ил. 1). Само изображение было выполнено вручную в материале, сфотографировано и вставлено с помощью программы Photoshop в фотографию здания, на котором должна находиться роспись. Это один из самых простых методов использования программного обеспечения для монументального искусства. Такой прием позволяет определить наилучшее положение, соотношение масштабов изображения и его окружения.

Таким способом пользовались при создании мозаики для станции «Проспект Славы» метрополитена в Санкт-Петербурге. Изначально был отрисован картон под мозаику в 2D-программе, после чего вставлен в фотографию законченного вестибюля. Картон разделялся на части, удобные для набора мозаики. Затем плиты с мозаиками были вмонтированы в стену вестибюля. Во время работы мозаичисты использовали 2D-визуализацию в качестве примера.

Одним из плюсов использования 2D-программ является возможность изменить цвет изображения. Для того, чтобы изменить расцветку изображения

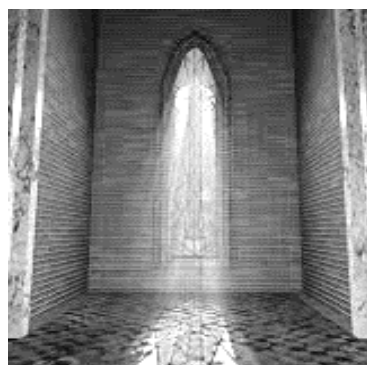
на бумаге потребуется достаточно много времени и усилий, ведь работу придется начинать почти заново. Но, если использовать компьютерную программу, для этого понадобится пара минут. Таким образом можно рассматривать мозаики, витражи, фрески, росписи и другие монументальные объекты.

В традиционных 2D-произведениях, созданных на бумаге, например, эскиз витража, нужно думать о том, в каком направлении исходит свет, как будут преломляться лучи, как именно будет падать тень и какая она будет. Для того, чтобы знать это наверняка, можно использовать 3D-визуализацию с полной постановкой кадра, света, материала и текстуры.

Отличным примером такой монументальной визуализации будут 3D-модели витражей, созданных в 3D Max или Blender. Материалом для витражей служит стекло – светопроводимый материал, а одним из главных плюсов 3D-программ является настройка света. Для начала нужно сделать простой эскиз витража. Потом создать его 3D-модель в программе. Далее вставить витраж в здание, настроить интенсивность света, теплотехнологичность, положение солнца относительно горизонта. И можно наслаждаться готовой визуализацией. Сразу в программе можно поменять настройки цвета или материала, для того чтобы рассмотреть все различные варианты исполнения (ил. 2).



Ил. 1. Кулененок Д. В.
Проект росписи фасада. 2020



Ил. 2. Кулененок Д. В.
Визуализация витража. 2020

Кроме света, в программах для визуализации можно настроить и выбор материалов, что немаловажно для монументального искусства. Можно решить, какие именно камни использовать при мозаике, натуральные камни спокойных цветов или же яркую смальту. Настроить используемое стекло для витража, чтобы понять, достаточно ли оно проводит свет. Для фрески или росписи на здании определить лучшее расположение. Приблизить объект или посмотреть на него издалека. Понять, насколько сочетается между собой архитектура и монументальное изображение. Ведь одним из основных критериев монументального искусства, является его незаметное внедрение в архитектуру. Иными словами – синтез. Именно для этого можно использовать программы для визуализации.

Помимо всего вышеперечисленного, 3D-моделирование можно использовать для сохранения культурного наследия. Многие древние памятники и

здания находятся на грани разрушения или уже разрушены. Поэтому создаются их виртуальные 3-мерные копии, чтобы настоящее и будущие поколения смогли увидеть исторические объекты, некоторые из которых уже прекратили свое существование. К примеру, 3D-изображение Исаакиевского собора позволяет рассмотреть его вблизи. И, если случится такая же ситуация, как с собором Парижской Богоматери, когда при пожаре не осталось чертежей исходного здания, то у нас будет архитектурная визуализация памятника.

Положительные стороны использования 2D- и 3D-программ для визуализации монументального искусства:

- максимальная реалистичность, благодаря которой заказчик может увидеть фотографию будущего объекта в мельчайших подробностях;
- экономия времени;
- варианты постановки света;
- возможность минимизации ошибок при расположении монументального объекта на здании;
- грамотный выбор оптимальной цветовой гаммы и текстуры.

Одним из минусов использования программ для визуализации является сложность их использования. Требуется время на изучение этих программ. Следует понимать, что, не зная программу, в ней нельзя будет что-то сделать. Чем больше времени будет потрачено на изучение программы, тем лучше будет результат, и с приобретением опыта работа будет идти быстрее и в будущем сократит большое количество времени. Также к минусам использования следует отнести стоимость некоторых программных обеспечений для визуализации, а также наличие необходимого оборудования, такого как планшет или компьютер.

Проанализировав различные источники информации: книги, статьи, учебные пособия, мы не нашли информации об использовании программ по визуализации для монументального искусства, поэтому нужно, чтобы как можно больше художников знали о таких программах и пользе, которую они могут принести. Это значительно облегчает жизнь художнику и сокращает время на реализацию проекта. Также презентация итогового проекта становится ярче и красочней, более понятней для заказчика, что немаловажно при реализации проекта. Как и положение объекта в архитектуре, его текстура, объем, масштаб и многое другое.

Таким образом, мы имеем, с одной стороны программы, которые помогают сократить время для создания проекта, но с другой стороны, большое количество времени, затраченное на изучение программ. В таком случае художник должен сделать выбор сам и использовать те инструменты и вспомогательные средства, которые ему удобны и легки в использовании.

Литература

1. *Горелик, А. Г.* Самоучитель по 3D Max 2020 / А. Г. Горелик. М.: ВHV, 2020. – С. 544.

2. *Дмитриев, Д. А.* Исследование XR-технологий в образовательном процессе / Д. А. Дмитриев, А. Д. Филинских // КОГРАФ-2018: сб. матер. 28-й Всерос. науч.-практ. конф. по граф. Информ. технологиям и сист. Н. Новгород: НГТУ, 2018. – С. 330.

ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 741:378.147:37.018.43

В. В. Пугин

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

А. М. Егорова

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

Дистанционный способ преподавания рисунка в творческом вузе. Проблемы актуальности и целесообразности

Статья основывается на опыте дистанционной работы по дисциплинам «Рисунок», «Академический рисунок», «Специальный рисунок» в период пандемии 2020 года и дает оценку, насколько реально, допустимо и рационально проводить дистанционную работу по перечисленным дисциплинам вне экстремальных условий.

Ключевые слова: образование, обучение, преподавание, рисунок, натура, методика, цифровые технологии, педагог

Vladislav V. Pugin

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Aleksandra M. Egorova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Remote method of teaching drawing in a creative University. Problems of relevance and expediency

The article is based on the experience of remote work in the disciplines of drawing, academic drawing, and special drawing during the 2020 pandemic, and gives a assessment of how realistic, acceptable, and rational it is to conduct remote work in these disciplines outside of extreme conditions.

Keywords: education, training, teaching, drawing, nature, methodology, digital technologies, teacher's personality

Образование, обучение, преподавание – эти термины постоянно звучат в учебных заведениях. Часто их применяют, заменяя одно другим. Тем не менее, между ними существует огромная разница. Обращаем внимание, что наша статья посвящена именно преподаванию, в частности, дистанционному – насколько оно

возможно и разумно. Определимся в понятиях. Преподавание – это процесс, в котором педагог осуществляет образование, а обучение – это всего лишь одна из составных частей образования [1]. Поясним на простом примере: допустим, для защиты отечества надо подготовить солдата (скажем, бойца, стрелка); его надо обучить: научить заряжать винтовку и стрелять, попадая точно в цель. Но одно дело, уметь стрелять, а совсем другое – идти в бой, подняться в атаку и, преодолевая страх, кинуться навстречу смерти. А это уже задача военного образования.

На наш взгляд, образование – это формирование личности, воспитание определенных качеств, при которых человек стремится, хочет и может решать определенные задачи. Профессиональное умение – лишь часть образования.

Возможно ли дистанционное образование? Мнение нашей кафедры – нет, невозможно, нигде и никогда. Возможно ли с расстояния повлиять на образование – бесспорно, в какой-то степени можно. Другой вопрос – возможно ли дистанционное обучение. Давайте разберемся, что такое обучение. Современная педагогика говорит [2], что обучение – это формирование ЗУНов (еще одна из аббревиатур, которыми так обильно обогащают родную речь современные чиновники). ЗУН расшифровывается как: знания, умения, навыки. То есть умение вырабатывается в результате получения знания, тренировки на основе этого знания, которое приводит к появлению навыка. Утверждение, конечно, спорное, но пользоваться можно. А теперь представим такой случай: допустим, перед вами стоит задача обучить двух людей: одного научить поставить программу на компьютер, другого – поехать на машине. В первом случае, вы можете составить список команд и человек, выполнив их без ошибок точно, с успехом установит программу. Во втором случае, рекомендации крайне простые: выжми сцепление, заведи машину, нажми на газ, отпусти сцепление – машина поедет. Но на практике, хотя человек и получил необходимые знания, в лучшем случае, заглохнет мотор, а в худшем – начинающий водитель разобьется. Как мы видим, в цифровом мире существует только «да» и «нет», в реальном мире между «да» и «нет» существует множество промежуточных состояний, умение учесть которые и приводит к успеху дела. При обучении невозможно сформулировать все нюансы, чтобы их описать потребуется немислимое количество информации, воспринять которую человек просто не в силах. Однако в общении с инструктором, учителем, наставником обучающийся интуитивно очень быстро перенимает чужой опыт. Мы говорим, что при обучении есть какая-то доля рационального, а какая-то доля постигается «чутьем». На самом деле, в жизни почти любая деятельность содержит очень большой объем необходимых моментов, которые постигаются именно «чутьем», практически подсознательно [3]. Мы даже не задумываемся об этом, а говорим, что это результат тренировки, то есть навык. Чем больше область деятельности строится на рациональном (почти все цифровое пространство), тем успешнее в этой области может происходить дистанционное обучение, и, напротив, чем большее значение имеет «чутье», тем дистанционное обучение менее осуществимо.

«Рисунок» – дисциплина, которая, как в принципе и все искусство, хотя и имеет большой объем теоретической составляющей, почти целиком строится на интуиции. Великий художник нашего отечества К. П. Брюллов говорил: «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть» [4].

В конце марта 2020 г. в приказном порядке все вузы обязаны были перейти на дистанционную форму работы. Эта задача встала и перед нашей кафедрой. Была ли дистанционная работа успешной, это был полный провал или в какой-то степени задача по обучению рисунку была решена?

Отметим, чего лишился учебный процесс:

– Преподаватель не видит процесс работы учащегося над заданием, а видит только этап или итог его выполнения.

– Преподаватель не имеет возможность корректировать работу студента, т.е. постоянно влиять на учебный процесс.

– Студент не получает от преподавателя своевременную помощь в виде прямых и косвенных оценок ведения рисунка в нужном направлении.

– Руководитель кафедры не имеет возможности контролировать учебный процесс в разных учебных группах.

– Исчезло почти полностью натурное рисование (рисование с натуры есть основа художественного образования, даже если художник не учится в художественном учебном заведении, он старается рисовать и рисовать с натуры, и только так у него вырабатывается здоровое восприятие реальной действительности незамутненное никакими «-измами»).

Если же эта форма работы почти полностью отсутствует или заменяется заданиями, которые почти не имеют отношения к практическому натурному рисованию, и даже на приемных экзаменах заменяются рисованием по фотографиям, да к тому же по сокращенной программе, то в итоге мы получаем результат, который не может удовлетворить ни учащихся, ни учителей, ни государство, как заказчика на нашу работу.

Первая проблема, которая встала перед нами для осуществления дистанционного обучения по рисунку – необходимость изменения учебных планов. Из объектов, которые мы могли предложить студентам в качестве объекта рисования оставались в качестве натуры: сам автор, предметы, которыми располагает студент в быту, пейзаж за окном и копирование рисунков старых мастеров. Также могла остаться творческая композиция – рисование по памяти и по представлению.

Выше уже говорилось, что не надо путать образование с обучением. Добавим к этому еще один момент: чем человек более образованный, тем он более пригоден к обучению (преподаватели старшего поколения в нашем вузе говорили: «За 5 лет обучения в институте можно только научить студента учиться»). Поэтому, чем старше был курс, тем, с одной стороны, организовать занятия было легче, так как более сформированная личность успешнее работает самостоятельно, но с другой стороны – сложнее, поскольку мы не могли организовать занятия с обнаженной моделью и сложными постановками. Кафедра рисунка пошла на полное изменение учебного плана, предложив старшим курсам работать над копиями, творческими композициями, графическими переложениями, сложными автопортретами. Принесло ли это пользу студентам – несомненно. Неожиданным положительным эффектом было избавление студентов от определенного инфантилизма, ответственность за себя явно выросла, ценность преподавательского слова тоже. Сказалось ли подобное изменение учебных планов в худшую

сторону – несомненно: все профессиональные знания и навыки, связанные с рисованием фигуры человека, остались неохваченными, полностью вылетел анатомический разбор – образно выражаясь, становой хребет традиционного академического обучения рисунку был сломлен, у студентов образовался невосполнимый пробел в образовании, который неизвестно как теперь компенсировать, поскольку время пребывания студента в стенах вуза министерство не продлило.

На младших курсах ситуация сказалась еще хуже. Античные слепки, архитектурные детали, в общем, все классические формы, без которых невозможно сформировать нюансы видения, остались за бортом. Замена заданий по рисованию живой головы автопортретом решала проблему лишь частично. В арсенале средств были доступны только копия, натюрморт, пейзаж за окном (а современный вид из окна очень часто бывает, прямо скажем, такой примитивный, что его не только рисовать нельзя, но и долго созерцать небезопасно с точки зрения появления депрессии). Если все это помножить на падающий уровень довузовской подготовки по рисунку (спасибо ЕГЭ), то дистанционная работа привела практически к нулевому результату в плане академической составляющей обучения по рисунку на младших курсах. Ступенька, с которой можно шагнуть на следующий этап обучения, не была сформирована. Что касается творческого мышления художественной составляющей, то определенную пользу дистанционный период принес, в рисовальной графике был достигнут некоторый прогресс, и мы даже получили какое-то количество интересных творческих рисунков, но все-таки слова великого педагога П. П. Чистякова: «Талант необделанный, не обученный (самоуверенный) всегда порождает разврат – упадок» [5], – не теряют актуальности по сей день. Только то, что дистанционное обучение было введено по прошествии двух третей учебного года спасло от полного краха на 1-м курсе. Преподаватели за время очного контакта со студентами сумели завоевать у них авторитет и сформировать своеобразный индивидуальный язык профессионального общения в области рисунка и соответствующего взаимопонимания со стороны студента. Так же успели заложить базовые основы рисования. Это все позволило более-менее эффективно организовать дистанционную работу с первокурсниками. Приносящая положительный результат дистанционная работа с первокурсниками с самого 1-го дня обучения в вузе, на наш взгляд, абсолютно невозможна и бессмысленна.

Остановимся теперь на техническом аспекте обеспечения дистанционного обучения по рисунку. На сегодняшний день, несмотря на всю фантастическую развитость цифровых технологий коммуникаций, мощности современных гаджетов для дистанционной работы по рисунку явно не хватает. Даже если снабдить каждого студента мощной профессиональной видеокамерой, приставить к нему профессионального оператора, а каждого преподавателя – большим монитором с разрешением 16К, то и тогда мы бы не приблизились к живому восприятию рисунка педагогом, а возможности поправить рисунок руками мастера все равно бы не было. Что тогда говорить о прошедшей реальности дистанционной работы, при которой в лучшем случае студент вооружен смартфоном средней ценовой категории. В истории изобразительного искус-

ства высокие результаты достигались или в случае обучения ученика в мастерской маэстро, когда художник работал сам, а ученик интуитивно постигал все премудрости, наблюдая за работой профессионала, или при академическом обучении, когда группе студентов ставится общая постановка, и студенты учатся в коллективе. Практикующаяся иногда в наше время (крайне редко) методика, при которой репетитор занимается с учеником рисунком один на один, значительно уступает двум предыдущим. Дистанционные занятия по рисунку предлагают последний вариант, только еще и в половинчатом виде (показы и исправления преподавателем на листе бумаги ученика исключены). Практически вся работа велась в мессенджерах (вотсап, вайбер): студент размещал рисунки, преподаватель размещал комментарии. Неожиданный полезный эффект все-таки был – ценность преподавательского слова возросла. Ответственность за себя, активная позиция в обучении весьма полезны. Уместно вспомнить слова великого живописца И. И. Шишкина [7] о том, что талантливые люди в обучении не нуждаются, а учат себя сами (главное, чтобы было, у кого). Также проблемой было то, что люди старшего поколения мало «дружат» с современными гаджетами и не столько потому, что не могут справиться, сколько потому, что не любят и, соответственно, имеют меньший навык работы с ними, чем молодежь, что делало дистанционную работу весьма медлительной.

Резюмируя опыт работы в дистанционном формате, можно сказать, что определенную пользу, работая самостоятельно, студенты извлекли и даже продвинулись в творчестве. Но удар по базе школы был нанесен, здесь как нельзя кстати будут слова М. В. Нестерова: «Нельзя строить не только большого, но и малого, но истинного искусства, не имея хорошо поставленных школ, они должны быть обеспечены высококвалифицированными кадрами учителей, и только тогда будет польза – не только людям большого дарования, но и той неизбежной массе посредственностей, которая всегда пригодится в огромном государственном хозяйстве» [8].

Подводя итоги, можно сказать, что 2020 високосный год предоставил нам возможность узнать все достоинства и недостатки бесконтактного (дистанционного) метода общения преподавателя со студентами. После долгих месяцев работы в этом режиме мнения преподавателей- коллег и студентов совпало в том, что система дистанционного обучения студентов по учебным дисциплинам «Рисунок» и «Специальный рисунок», т.е., дисциплинам, имеющим характер практических индивидуальных занятий, возможна лишь в экстремальной ситуации и то на небольшом временном промежутке.

Литература

1. Хегенхан, Б. Теории научения / Б. Хегенхан, М. Олсон; пер. с англ. Л. Бутылина [и др.]. СПб.: Питер, 2004. – 473 с.
2. *Российская педагогическая энциклопедия*: в 2 т. / гл. ред. В. В. Давыдов. М.: Большая рос. энцикл., 1993.
3. *Фрейд, З. Психология бессознательного: сб. произведений / сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. М.: Просвещение, 1990. – 448 с.*

4. Толстой, Л. Н. Собр. соч.: в 20 т. Т. 15 / под общ. ред. Н. Н. Акоповой. М.: Худ. лит., 1964. – Т. 15: Статьи об искусстве и литературе. – 479 с.

5. Чистяков, П. П. Письма, записные книжки, воспоминания / П. П. Чистяков. М.: Искусство, 1953. – 606 с.

6. Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия / сост. Н. Н. Ростовцев, С. Е. Игнатъев, Е. В. Шорохов. М.: Просвещение, 1989. – 207 с.

7. Иван Иванович Шишкин: переписка. Дневник. Современники о художнике / сост. И. Н. Шувалова. Л.: Искусство, 1978. – 463 с.

8. Нестеров, М. В. Давние дни: встречи и воспоминания / подготовка текста, введ. и примеч. К. Пигарева. М.: Искусство, 1959. – 399 с.

УДК 37.018.43:741:378.141.21

К. К. Константинов

Санкт-Петербург, Россия

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

В. В. Семёнова

Санкт-Петербург, Россия

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

В. Ю. Семёнов

Санкт-Петербург, Россия

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

Дистанционные вступительные экзамены по дисциплине «Рисунок» в художественных вузах. Допустимость и рациональность

Статья анализирует то, насколько реально, допустимо и рационально проводить дистанционные вступительные экзамены по дисциплине «Рисунок» в высшие учебные заведения на примере дистанционной приемной компании 2020 года в академии им А. Л. Штиглица. Оценка дается с позиции экзаменатора, абитуриента и родителей абитуриента.

Ключевые слова: рисунок, натура, оценка, объективность, оборудование, стресс

Konstantin K. Konstantinov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Vasilisa V. Semenova

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Victor Yu. Semenov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Remote entrance examination on the discipline "Drawing" at the art universities. Permissibility and rationality

The article gives an assessment of how realistic, acceptable and rational it is to conduct remote entrance exams in the discipline "Drawing" in higher education institutions on the example of a remote admission company in 2020 at the A. L. Stieglitz Academy. The assessment is given from the position of the examiner, the applicant and the applicant's parents.

Keywords: drawing, nature, assessment, objectivity, equipment, stress

В 2020 году почти для всех высших учебных заведений нашей страны компания по проведению вступительных экзаменов проводилась в дистанционном режиме. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица не явилась исключением из этого списка. По истечению определенного времени, когда страсти, волнения и споры по этому вопросу немного улеглись, можно подвести итоги, дать оценку, сделать определенные выводы. Сразу оговоримся: одним из авторов этой статьи является профессор, принимавший экзамены в дистанционной форме, вторым соавтором является студент академии, бывший абитуриентом экзаменационной компании 2020 года, третьим соавтором – профессор кафедры рисунка, имевший возможность наблюдать за процессом экзаменов как с одной, так и, с другой стороны. Попробуем сделать выводы на основе этого исследования.

Главные из них: экзамены все-таки состоялись, и результаты отбора претендентов по их итогам можно считать адекватными, а отбор лучших – объективным. Однако ряд вопросов и сомнений все-таки остался: какие недостатки и преимущества имеют дистанционные экзамены в сравнении с традиционной формой, являются ли такие экзамены большим или меньшим стрессом для абитуриента, сколько стоит техническое обеспечение проведения подобной кампании для вуза и для абитуриента, что экономически выгоднее, как меняется баланс значимости основных профессиональных дисциплин «Рисунок», «Живопись», «Композиция» при дистанционной сдаче экзаменов, как скажется на подготовке абитуриента предопределенность дистанционной формы (один из самых острых вопросов), надежно ли защищает такая форма от фальсификации результатов, объективно ли такая форма контрастно отделяет лучших, худших и средних или выдает некий приближено-усредненный результат, снижает или увеличивает роль человеческого фактора в ошибках работы экзаменаторов и др.

Начнем по порядку. Первое, что следует отметить: дистанционный формат оказался неожиданным для абитуриентов и экзаменаторов. Хотя к такому развитию событий готовились, ясности до последних дней не было, и это, как ни странно, в значительной степени обеспечило успех этих экзаменов, хотя и вызвало большой стресс у обеих сторон. Успех этот объяснялся тем, что абитури-

енты готовились к традиционной форме сдачи – рисованию с натуры, и на протяжении длительного времени (не один год) готовились, серьезно учились рисовать. Экзаменаторы имели дело с людьми в основной своей массе обученными рисунку с натуры и с грамотными методическими установками [5]. Предложенная в качестве модели фотография позволила определить навык, знания и умение претендента. С уверенностью можно предположить, что при возникновении ситуации заранее запланированной предопределенности проведения экзамена по рисунку в дистанционной форме с фотографией в качестве модели приведет не просто к ухудшению довузовской подготовки по рисунку, а к полному краху школы рисования! В этой ситуации дистанционный экзамен можно рассматривать только в качестве чрезвычайного случая, вызванного неординарной ситуацией. Если планировать дистанционный экзамен по рисунку как постоянную норму, то следует разрабатывать совсем другое содержание задания. Возможно, у абитуриента появится необходимость приобретать реквизит, что лишает экзамен элемента неожиданности, увеличивает стоимость его организации для ученика и вызывает законный протест. Следующее, что стоит отметить: рисование с фотографии не дает столь контрастный результат, как рисование с натуры. Наиболее хорошие рисовальщики смогли показать хороший результат, рисуя практически от себя, опираясь на большой опыт рисования с натуры, используя фотографию лишь как «зацепку» для памяти, информацию о деталях. Их преимущество объективно было оценено. Если говорить о самых слабых, то, рисуя с натуры, они неминуемо не преодолели бы необходимый проходной барьер, а срисовывание фотографии позволило многим перебраться на следующую ступеньку, и объективность оценки арьергарда может быть подвергнута сомнению.

Еще один момент: карандашный рисунок – самый сложный формат для репродукции. Культура ведения рисунка – очень важное качество, здесь она вступило в противоречие с необходимостью грубого контрастного рисунка. Его способна запечатлеть фотокамера, которая у каждого абитуриента далеко не одинакова. И качество фотографии тоже может сказаться на итоговой оценке. Здесь мы потихоньку переходим к другой большой проблеме – оборудованию, которое необходимо иметь абитуриенту для успешной сдачи дистанционного экзамена, и самой скромной его стоимости, но об этом чуть позже. Пока сосредоточимся на объективности отбора лучшего претендента. Определение лучшего рисунка традиционно проходит в виде просмотра, когда рисунки раскладываются в больших помещениях. Экзаменационная комиссия, проходя раз за разом, старается сформировать в своем восприятии цельную картину. Она раскладывает работы по уровню от худших к лучшим, многократно перекладывает рисунки и потом окончательно просматривает, утверждая оценки. При дистанционном просмотре все работы абитуриентов одновременно выводились на большой монитор в виде маленьких изображений, позволяя оценить качество целого в каждом рисунке и мгновенно увеличивать изображение, оценивая технику и трактовки деталей. Справедливости ради следует отметить: поскольку абитуриентам запрещалось пользоваться графическими редакторами, фотографии многих работ содержали серьезные перспективные искажения всего листа, что делало затруднительным определение

точности передачи пропорций. Этот факт также может рассматриваться как определенное снижение объективности оценки рисунков. В целом работа по оценке рисунков между собой за большим монитором для экзаменаторов может быть даже более комфортная, чем постоянно ходить и «кланяться» перед каждым рисунком. Она позволяет сравнить между собой большее количество изображений мобильно в любой комбинации. Однако надо отметить, что оценка «живых» рисунков дает более объективную картину. Качество фотографий часто оставляет желать лучшего, а сделать профессиональную фотографию – это целая наука [6], которую хотя бы вкратце абитуриент должен пройти, чтобы впечатление от рисунка стало соизмеримым с оригиналом.

Несмотря на то, что статья посвящена экзамену по рисунку, необходимо отметить, что претендент оценивается по совокупности трех профессиональных дисциплин: «Рисунок», «Живопись», «Композиция.» Не будем вдаваться в подробности, отметим лишь, что экзамен по композиции в дистанционном формате практически ничем не проигрывал от традиционного экзамена по этому предмету (за исключением цветового решения), в отличие от экзамена по живописи и рисунку. В экзамене по живописи практически можно было оценить только композиционную составляющую, рисунок, тональную организацию. Для современной техники адекватность передачи цвета пока что очень сомнительна и требует специальную съемку с цветовой мишенью, что невозможно потребовать от абитуриента. Поскольку проблемам экзамена по рисунку и посвящена вся эта статья, следует отметить, что предпочтения, отданные экзамену по композиции, в частности по количеству баллов, которые может заработать абитуриент, неоднократно вызывавшие и ранее критику со стороны кафедры рисунка, применительно к дистанционным экзаменам оказались рациональными. Это весьма справедливо и в значительной степени компенсирует издержки недостатков дистанционного экзамена по рисунку и живописи в сторону более объективного уровня оценки абитуриента в целом.

Продолжая разговор об объективности, следует осветить защищенность дистанционной сдачи экзаменов [3] от какой-либо подтасовки результатов. Конкретно данная приемная кампания в этом отношении авторами статьи видится довольно чистой. Какая-либо фальсификация со стороны академии, на наш взгляд, исключается полностью, так как итоговый рисунок остается у абитуриента, опубликован в чате, зафиксирован фотографией с абитуриентом и практически не может быть подменен. Что касается жульничества со стороны абитуриента, то вряд ли оно имело место на этих экзаменах. Углубляясь в данный вопрос, авторы статьи узнали много интересного от специалистов в области цифровых технологий, и возможности там, прямо скажем, безграничны. Фраза: «Вы можете организовать утечку всего что угодно», – из известной книги Брюса Шнайера [1] хорошо отражает суть проблемы. При этом неожиданность решения о дистанционном экзамене в 2020 году не оставила ни времени, ни желания у абитуриентов предпринимать какие-то шаги в этом направлении. Если дистанционные вступительные экзамены ввести в систему, то опасность появления многочисленных «специалистов» по оказанию помощи в этом вопросе очень велика. Вопрос о возможности вмешательства в экзамен очень тесно связан с вопросом об оборудовании. Был установлен опре-

деленный регламент проведения экзаменов, требовавший определенного оборудования. Нарушение этого регламента (например, кратковременное отключение, прерывание трансляции) непременно должно было бы вести к снятию с экзаменов. За короткое время абитуриенты не могли подготовить оборудование в полной мере, и экзаменаторы «закрывали глаза» на незначительные нарушения, которые не могли привести к существенной фальсификации.

Теперь пришло время поговорить о нервных издержках абитуриентов, т.е. о стрессе, вызванном дистанционными экзаменами. Если при традиционной форме сдачи экзаменов самый большой страх был сконцентрирован на самом рисунке, то здесь пик нервного напряжения был перенесен на зависимость результатов экзамена от стабильности работы компьютера, программного обеспечения, связи, электропитания. Со своей стороны, один из авторов этой статьи, являясь бывшим абитуриентом данной приемной кампании, отмечает, что, конечно, комфортно сдавать экзамены, находясь у себя на даче, на свежем воздухе, в родных стенах, которые всегда помогают (для кого-то не надо тратиться на дорогу, ехать в другой город). С другой стороны – трудно описать тот панический ужас, который испытываешь перед техникой, например, модемом, который в любой момент может отказать тебе в связи по совершенно непонятным причинам, а переключение на другой источник связи – долой с экзаменов (проблема, которая все-таки может быть решена и должна быть заложена в регламент проведения, если дистанционные экзамены кто-то захочет сделать нормой. Мы с вами были свидетелями, как могла прерываться связь даже на совещании министров с Президентом в прямом эфире). Также совершенно неожиданными оказались самопроизвольные перезагрузки компьютера (слава Богу, после отправки итоговой фотографии). Совокупный страх перед отказом техники и возможным отказом программного обеспечения, а также каким-то незначительным кликом компьютерной мышки где-либо при подаче заявления, подключении и т.п. многократно превышал страх недостаточного уровня подготовки. Впрочем, этот страх значительно снизился после 1-го экзамена, которым, кстати, был рисунок.

Кроме того, экзамены в дистанционном формате лишили абитуриентов возможности находиться рядом с другими испытуемыми и чувствовать их присутствие, ощущать некий дух «соревновательности». Вместо этого каждый из абитуриентов был сосредоточен только на себе и не мог увидеть уровня подготовки другого, что могло бы его подстегнуть на выполнение более успешной работы [2].

Раз заговорили о технике, уместно сказать об оборудовании, задействованном в этом дистанционном процессе. Конкретно один из авторов статьи, будучи абитуриентом, пользовался следующим оборудованием:

- 1 – ноутбук dell;
- 2 – модем МТС;
- 3 – монитор dell;
- 4 – выносная веб-камера (без которой не обеспечить требования – показ рук рисующего и монитора, с которого он рисует);
- 5 – штатив для веб-камеры;
- 6 – штатив для фотоаппарата;
- 7 – фотоаппарат с объективом;

8 – аккумулятор и преобразователь напряжения (на случай отключения электропитания, а длительность экзамена около 6 часов);

9 – смартфон для экстренной связи;

10 – качественные источники освещения (позволяющий не только рисовать, но и фотографировать законченную работу на высоком уровне).

Правды ради следует отметить, что непосредственно для проведения экзаменов были приобретены только новый ноутбук, веб-камера и модем, поскольку ранее имевшееся оборудование не поддерживало требуемое программное обеспечение и скорость передачи данных. Конечно, некоторые абитуриенты отваживались сдавать экзамены, вооружившись одним смартфоном, но выдержать все требования регламента было невозможно без того, чтобы не закрывать глаза на значительные нарушения (к примеру, чтобы дверь в помещение абитуриента и его рисунок попадали одновременно в поле обзора камеры или необходимость прервать трансляцию, чтобы сделать снимок тем же смартфоном). Таким образом, оборудовать полноценную студию для сдачи дистанционных экзаменов – дело непростое и не такое уж дешевое в большинстве случаев для родителей абитуриентов [4].

Подводя итоги, следует отметить, что применительно к этой экзаменационной кампании в условиях пандемии экзамены можно считать состоявшимися. Доказательством адекватности набора могут служить результаты работы 1-го курса студентов в 1-м семестре 2020 года: набор нельзя считать самым плохим. Однако рекомендовать дистанционную форму экзамена по рисунку для постоянного применения авторы статьи воздерживаются. Заранее запланировав дистанционную форму в таком виде, какая она была на нынешних экзаменах, мы неизбежно получим падение уровня подготовки по рисунку, а следовательно, и уровень подготовки специалистов в целом.

Литература

1. Шнайер, Б. Секреты и ложь: безопасность данных в цифровом мире / Брюс Шнайер. СПб.: Питер, 2003. – 367 с.

2. Ячина, Е. В творческих вузах выступили против экзаменов в дистанционном формате / Е. Ячина // Поступи онлайн: [сайт]. URL: <https://postupi.online/journal/novosti-obrazovaniya/v-tvorcheskikh-vuzakh-vystupili-protiv-ekzamenov-v-distantionnom-formate/> (дата обращения: 20.12.2020).

3. Названы плюсы и минусы онлайн-формата выпускных экзаменов в вузах // Яндекс. Дзен: [сайт]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/inforeactor/nazvany-plusy-i-minusy-onlainformata-vypusknyh-ekzamenov-v-vuzah-5eb7fed634fef712151249ba> (дата обращения: 20.12.2020).

4. Долгошева, А. Прием вслепую: творческие вузы готовы к дистанционным экзаменам / А. Долгошева // Санкт-Петербургские ведомости: [сайт]. – URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/priem-vslepuyu-tvorcheskie-vuzy-gotovy-k-distantionnym-ekzamenam/> (дата обращения: 20.12.2020).

5. Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица: альбом / ред. В. В. Пугин. СПб.: Проект; Лики России, 2007. – 255 с.: ил.

6. Турицын, А. Учебник фотографии: основы фотографии и начальное руководство по съемке / А. Турицын // Принципы фотографии: [сайт]. URL: <https://64bita.ru/basicshot.html> (дата обращения: 20.12.2020).

УДК 739:738.4:378.147

А. Ю. Агафонова

Москва, Россия

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

Е. Е. Матько

Москва, Россия

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

Творческие методы преподавания искусства эмали студентам художественных специальностей на практических занятиях

В статье рассматриваются процессы формирования отечественной школы станковой эмали и творческие методы преподавания, получившие свое развитие в художественно-промышленной академии МГХПА им. С. Г. Строганова в практике преподавания.

Ключевые слова: эмальерное искусство, эмали, профессиональный интерес, практика преподавания

Anastasia Yu. Agafonova

Moscow, Russia

Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

Evgeny E. Matko

Moscow, Russia

Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

Creative methods of teaching enamel art to students of art specialties in practical classes

The article deals with the formation of the national school of easel enamel and creative teaching methods, which received its development in the art and industrial academies of MGHPA. S. G. Stroganov in the practice of teaching.

Keywords: enamel art, enamels, professional interest, practice of teaching

Как известно, основная задача преподавателя вуза – это выбор формы и методов организации учебной деятельности студентов, соответствующих решению поставленной задачи по развитию профессиональных навыков. Творческой в

искусстве принято считать ту деятельность, которая приводит к созданию оригинальных художественных произведений, отличающихся уникальностью новизной, эстетической ценностью.

Традиционно в практике преподавания используются объяснительно-иллюстративный, репродуктивный, проблемный, частично-поисковый или эвристический, а также исследовательский, творческие методы.

Творческие методы имеют ряд преимуществ и характерных особенностей. В процессе освоения творческих дисциплин, как правило, происходит мобилизация умственных сил обучающегося, которая способствует эффективному овладению знаниями, навыками и умениями, развитию не только кратковременной, но и долговременной памяти у студентов.

В настоящее время отечественная система образования направлена на личностно-ориентированный метод обучения, основная цель которого – развитие творческих способностей студентов, исходя из их индивидуальных особенностей. Раскрытие индивидуального потенциала, художественного мышления, профессиональных навыков – одна из основных задач современного обучения в высшей школе. Творческий подход в этом случае приобретает существенное значение. В связи с этим обучение эмалильному искусству представляется особенно перспективным, так как его цель – творческое саморазвитие и самовыражение. А экспериментальные способы реализации такого подхода делают процесс обучения результативным, интересным и познавательным. И в этом роль творческих методов и приемов становится актуальной.

Рабочие программы обучения студентов искусству художественной эмали ориентированы на обеспечение активного вовлечения их в учебный процесс при тесном взаимодействии преподавателя и студентов между собой. Преподавателем обеспечиваются необходимые условия для приобретения навыков у студентов к самостоятельному принятию творческих решений, поощряется развитие творческих способностей и повышение степени мотивации и эмоциональности восприятия изучаемого материала. Группы на занятиях по художественному эмалированию традиционно небольшие, и это позволяет преподавателю вести занятия практически индивидуально.

Особенные пластические свойства эмали, ее непредсказуемость при обжиге, а именно сложность в прогнозируемости цвета, фактуры, блеска и других художественных характеристик материала, а также свободные приемы нанесения «фантазийных» фонов, делают учебную работу студента индивидуальной и художественной с первого обжига. При этом содержание обучения и методы, приемы и формы организации учебной деятельности составляются преподавателем таким образом, чтобы студент был заинтересованным в самостоятельном получении новых знаний и опыта.

Художественная эмаль как современная уникальная технология имеет ряд межвидовых признаков, способствующих активному внедрению творческих методов в учебный процесс. Техника работы с горячими эмалями разнообразна. В отличие от методов преподавания ряда технологий монументально-декоративной живописи, в основах обучения студентов технологии горячей эмали нет устоявшихся канонов и ограничений свободы творческих идей. С ее

помощью можно создать живописное, графическое или декоративное произведение, арт-объект с элементами художественного конструирования, характер изображения в котором может быть, как реалистическим, так и обладать разной степенью декоративности, условности. Размер эмалевой композиции может быть различным. Это объясняет большую степень вариативности применяемых творческих методов на занятиях, высокую результативность в получении конечного результата – художественного произведения монументально-декоративного и прикладного искусства.

Практика преподавания эмальерного искусства показывает эффективность применения творческих методов. Наиболее интересны среди них игровые технологии, т.е. проведения занятия, с применением структуры игры.

Понятие «игровые технологии» включает достаточно обширную группу методов и приемов организации педагогического процесса в форме различных учебных игр. Разделяют учебные игры: по области деятельности (физические, интеллектуальные, трудовые); по характеру педагогического процесса (обучающие, познавательные, развивающие, продуктивные, творческие); по игровой методике (предметные, сюжетные, имитационные); по предметной области (физические, искусствоведческие, прикладные); по игровой среде (с предметами и без предметов) [6].

В отличие от общепринятого игрового действия, педагогическая игра обладает существенными признаками с ясной поставленной целью обучения и педагогическим результатом. В организации педагогической игры все должно быть продумано до мелочей. Однако, чтобы использовать игровые технологии на занятии, преподавателю нужно уметь подбирать педагогическую игру или игровые элементы. Ориентироваться в них становится сложнее, поэтому актуальность вопроса классификации игр повышается с каждым днем. В эмальерном искусстве этот вопрос остается открытым.

Для результативности внедрения игровых методик в систему обучения можно опираться на ряд требований, представленных в акмеологической концепции доктора психологических наук профессора А. А. Деркача. Некоторые психологические и педагогические требования, освещенные в концепции приемлемы для организации учебной деятельности на занятиях по изучению технологии художественной эмали. Например, игровая деятельность на таком занятии должна быть мотивирована, а студенты заинтересованы в ней. Обстановка в учебной мастерской должна располагать к взаимному общению в атмосфере дружелюбия, взаимопонимания и сотрудничества. Применяя игру как форму обучения, преподаватель должен быть уверен в целесообразности ее использования и в правильности определения ее цели, в соответствии с задачами учебного процесса. Учебные игры должны составлять систему, предполагающую их определенную последовательность и постепенное ее усложнение. Такая учебная игра важна для решения учебной задачи, посильной для студентов. Участники игры обеспечиваются материалами и инструментами [5].

Первые упражнения по изучению студентами курса художественной эмали – это задания репродуктивного анализа, когда художественная деятель-

ность студентов заключается лишь в воспроизводстве (возможно, с небольшими вариациями) готовых рисунков в технике художественного эмалирования. Формулируется задание просто: «Проведение прямой линии и ровное нанесение эмали на плоскости». Такой подход не только активизирует творческий потенциал студентов на занятиях по декоративному эмалированию, но и решает учебные задачи в популярной форме, поддерживает интерес к искусству эмали. Философия игры не лежит на поверхности. Преодоление сопротивления трудоемкого материала (металла, стеклокерамической массы) и концентрация внимания обучаемого, рефлексия – вот итоговая цель упражнения. Принимая правила учебной «игры», студент воспринимает обращение прикоснуться к искусству эмали, если хватит усердия, усидчивости. Студенту предлагается произвести трудоемкие и точные действия именно те, которые воспроизводились до него другими художниками-эмальерами. Можно назвать эту учебную игру игрой в «самурая». Сторонним наблюдателям может показаться, что игры в этих упражнениях нет, но она есть. Упражнения кажутся простыми только новичкам, любая ошибка, небрежность, снижение концентрации внимания сводят на «нет» длительную подготовку металла, эмалевых красок, рисунка к финишному обжигу. Провести самостоятельно прямую линию эмалевыми красками непросто, студенту необходимо получить только контактным способом знания от преподавателя на занятии в мастерской. И вывод наставника гласит – терпеливый пройдет этот путь.

Многолетняя педагогическая практика показывает эффективность использования данной технологии как части учебного процесса: от простого к сложному. Студент, пропустивший занятие или не освоивший приемы нанесения эмали, как правило, теряет интерес к дисциплине и не может профессионально вести работу в дальнейшем. Так что «выбраковка» для «самураев» – естественный процесс. Эмаль – высокотехнологическое искусство, требующее знаний и определенной практической подготовки.

Еще одним эффективным игровым приемом, применяемым на занятиях по освоению искусства художественной эмали, является обыгрывание незаконченного изображения. Этот прием направлен на развитие художественного воображения у студентов и был хорошо известен художникам и мастерам эпохи Возрождения и сюрреалистического направления в живописи. Органично вписываясь в методику ведения занятия, он активно применяется и при создании эмалевого изображения. Первоначально происходит нанесение эмалевых красок различных цветов эмалей на подготовленную металлическую пластину. К еще не высохшему слою краски прикладывается бумага, калька, марля, ткань или другой материал, дающий фактуру. Материал убирается и начинается спонтанный творческий процесс, способный развить и обогатить фантазию художника. Таким образом, игровые процессы переходят в творческие. Преподаватель ставит следующие задачи: анализ созданного образа, дальнейшее развитие авторского замысла, выбор способа его воплощения и совершенствование изображения в следующих стадиях создания эмальерного произведения.

Наблюдения на занятии за процессом создания фактур и изобразительных мотивов показали, что студенты всегда откликаются на данный игровой прием.

Одна из причин этого феномена – сложность выражения воображаемого изображения, непредсказуемость результата и понимание, что создать такое «осознанной кистью» почти невозможно. В этом случае следует использовать игровые приемы в дадаистической концепции невозможных сочетаний, когда вид водопада может напомнить фигуру Зевса и послужить творческим толчком к необычной трактовке классических сюжетов. Постановка перед студентами разнообразных игровых задач, побуждение к самостоятельной постановке новых – открывают перспективу развития сюжета композиции и пластики рисунка. Творческая работа происходит и совместно с преподавателем, и самостоятельно.

Своеобразие использования игровых приемов в большей степени определяется задачами руководства изобразительной деятельностью студентов, особенностями учебных и творческих задач. Все формы занятий можно разделить на три типа: занятия по сообщению новых знаний; занятия, направленные на упражнение и применение знаний, формирование навыков и творческие занятия. Все три типа могут применяться при обучении эмальерному искусству. Все игровые приемы можно использовать во всех формах занятий. Различие будет лишь в особенностях их применения на незаконченном изображении, обыгрывание законченного изображения – результата показа способов нанесения эмали.

После вводного раздела и подготовки пластины с фактурным фоном, во второй части занятия, преподавателем осуществляется руководство над процессом воплощения замысла, которое всегда связано с оценкой результатов нанесения фактур и рисунка. Целесообразно использовать элементы спонтанного рисования, обыгрывающего фактуру рисунков, а советы, указания, вопросы преподавателя должны помочь подвести к завершению этого процесса. Обыгрывание незаконченного изображения помогает лучше анализировать и оценивать создаваемый образ (ил. 1).



Ил. 1. Учебная работа «Афродита». Студент В. Мамедова
2018, медь, эмаль 25 × 20 см

В третьей части занятия преподаватель ставит задачи: «оживить» образ, найти студентом достоинства и недостатки в изображении. Одной из важных задач этой части занятия является обучение студентов приемам анализа своего произведения и правильности выбранного решения. Профессор А. Л. Орловский постоянно подчеркивал, что расшифровать свой собственный эскиз сложно, но важно, например, увидеть в своих фактурах многофигурные композиции, батальные сцены и др.

Изложенные выше выводы и предложения не претендуют на окончательное и исчерпывающее решение проблемы применения игровых технологий на занятиях по изучению искусства эмали, поскольку данная проблематика мало изучена и недостаточно апробирована в практической деятельности. Необходимо отметить, что изложенные материалы – это первые попытки начала большой интересной работы.

В современной высшей школе, делающей ставку на активизацию учебного процесса, в том числе дистанционных форм обучения, игровая деятельность на теоретических и практических занятиях по изучению искусства эмали может активно использоваться в качестве дополнительных элементов обучения. Таким образом, творческие экспериментальные технологии являются одним из перспективных видов педагогической деятельности в процессе изучения студентами технологии художественного эмалирования.

Литература

1. *Агафонова, А. Ю.* Методы и практика преподавания технологии эмали (опак) в монументально-декоративном и станковом искусстве: учеб. пособие / А. Ю. Агафонова, Е. Е. Матько. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2020. – 82 с.
2. *Агафонова, А. Ю.* Развитие профессиональных навыков у студентов в области декоративного и прикладного искусства / А. Ю. Агафонова // *Inkluzja, terapia, wspieranie rozwoju jako problemy współczesnej edukacji* / red. nauk. Tatiana Senko, Iwona Bugajska-Bigos, Beata Lisowska. – Nowy Sącz: Nova Sandec, 2014. – S. 237-240. – ISBN 978-83-62550-47-0.
3. *Пидкасистый, П. И.* Технология игры в обучении и развитии / П. И. Пидкасистый, Ж. С. Хайдаров. М.: Российское пед. агентство, 1996. – 270 с.
4. *Прутченков, А. С.* Возможности игровой технологии: понятия и термины / А. С. Прутченков // *Педагогика*. – 1999. – № 3. – С. 121–126.
5. СтудИзба. URL:<https://studizba.com/files/show/doc/141864-2-111581.html> (дата обращения: 02.03.2020).
6. Технология учебной игры. URL: https://studwood.ru/2450318/pedagogika/tehnologiya_uchebnoy_igry (дата обращения: 02.03.2019).

Особенности макетирования как средства в проектировании произведений монументального искусства

Целью статьи является передача опыта в макетировании студентами кафедры монументального искусства как дополнительном, вспомогательном средстве самовыражения при решении творческих задач.

Ключевые слова: макет, макетирование, вспомогательное средство, монументальное искусство, архитектура, материалы, инструменты

Stanislav V. Savin

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state University of industrial technologies and design

Layout features as a tool in design works of monumental art

The purpose of the article is the possibility of transferring experience in the modeling by students of the kafedra of monumental art as an additional, auxiliary means of self-expression in solving creative problems.

Keywords: model, prototyping, supportive application, monumental art, architecture, materials, tools

В данной статье хочется отметить важность некоторых аспектов макетирования как вспомогательного средства в творческой работе художника-монументалиста над произведением искусства любого жанра для достижения оптимального результата творческого процесса и его ясного, полноценного показа. Рассуждения на эту тему включают в себя описание возможных целей, задач и способов их решения с помощью технических приемов макетирования и формирования компетенций выполнения макетов. Автором статьи в помощь студентам кафедры монументального искусства выпущены методические указания по макетированию, снабженные списком рекомендуемой литературы и иллюстративным приложением.

В издании излагаются принципы работы над архитектурным макетом экстерьера, интерьера, а также фрагментами архитектуры и ландшафта. Разъясняются приемы подбора и использования различных материалов и инструментов, предлагаются упражнения, развивающие навыки резки ножом, клейки однородных и разных материалов. В обучении макетированию студента – будущего художника-монументалиста этот предмет играет немаловажную роль в развитии и закреплении художественного вкуса, понимания прекрасного и

ясной, полной демонстрации своего проекта произведения монументального искусства как неотъемлемой части архитектуры.

Монументальное искусство неразрывно связано с интерьером, экстерьером и ландшафтом – зонами, плоскостями, объемами, пространством, где размещаются его произведения. Поэтому целью обучающей дисциплины «Макетирование» является формирование компетенции студента в области базового художественного мастерства, развитие объемно-пространственного мышления и культуры проектного дела для достойной подачи (демонстрации) своей работы потенциальному заказчику.

В процессе обучения макетированию и выполнения практических работ у обучающихся развивается абстрактно-композиционное мышление, формируется способность масштабного и пластического построения конкретного трехмерного пространства для произведения (или элемента) монументального искусства в соответствии с поставленной задачей-темы. Различные приемы и способы графического и пластического моделирования способствуют созданию цельного, гармоничного понимания 3-мерного объемного объекта монументального искусства и развивают «мелкую моторику» рук.

Макетирование как вспомогательный материал способствует созданию объемно-пространственных композиций различной степени сложности – объемных и фронтальных с соблюдением принципов условности, обобщения, стилизации, выбору различных пластических и конструктивных материалов, цвета и фактуры.

Выполнение макетов для всех видов монументального искусства подразделяется на два вида: *эскизный рабочий макет*, в котором обучающийся (художник-монументалист) занимается поиском художественного решения, проверяет масштабность и соотношение частей произведения с архитектурой объекта, цветовую гамму, фактуру поверхностей и т.д.; и *окончательный демонстрационный макет*, в котором с особой тщательностью выполнены окончательно все детали выбранного и проработанного варианта.

При выборе материалов важную роль играет анализ темы монументального искусства, фантазия студента и его художественный вкус. Базовыми *материалами* для выполнения экстерьерного и интерьерного макетов являются:

1. Чертежная бумага «Ватман»;
2. Цветная или тонированная бумага;
3. Различные картоны – толстые и тонкие, цветные и фактурные;
4. Листы акрила, оргстекла, пластика;
5. Листовой шпон красного дерева, ясеня, карельской березы и др.;
6. Пенопласт, пенополистерол, пенокартон;
7. Фольга листовая на бумажной основе.
8. Различные тонкие пластмассовые пленки.

Также в макетировании могут использоваться и «побочные» материалы – ветки кустарника, стержни от шариковых ручек, коктейльные трубочки, мелкий гранитный гравий, кварцевый песок на клею ПВА с последующей окраской и т.д. Использование материалов в макетировании должно быть оправданным и способствующим раскрытию идеи, темы.

К материалам для макетирования следует отнести и различные **клеи**:

1. Клей ПВА (поливинилацетатный) бывает различных марок, водорастворимый, который при высыхании прозрачен (рекомендуется к использованию в макетировании из бумаги и картонов);

2. Моментальный секундный клей различных марок (рекомендуется к использованию для твердых материалов);

3. Рулонная пленка с 2-сторонним клеевым слоем типа «Арабонд», «Рокал».

Для резки макетов необходима чертежная доска из липы или осины 60 × 80 см, подвижная рейсшина, треугольники, мерные линейки, циркули, измерители, пинцеты для мелкой работы, ножи с разными типами заточки лезвий, шило канцелярское. Желательно использовать металлические инструменты, исключаящие их порчу надрезами ножом (особенно в начальной стадии обучения макетированию). Возможен вариант прокладки чертежной доски листом тонкой твердой резины в целях сохранения древесины.

Для бумаги и тонкого картона используются ножи с тонким лезвием, а для более плотных и твердых материалов – с усиленным сечением лезвия и его заточки с одной и двух сторон.

Для работы с пенопластом и полистиролом применяется электролобзик с вертикальной вольфрамовой струной, которая при электронагреве режет материал в любом направлении и с высоким качеством.

В макетировании могут использоваться разные материалы в зависимости от стоящей художественной задачи. Для выполнения макета, который следует разделить на 2 части – подмакетник (основание) и макет (объемная часть), необходимы материалы наиболее полно и эффективно раскрывающие идею.

Для того чтобы почувствовать надрез и прорез материала ножом, рекомендуется для начала провести самостоятельно несколько упражнений:

1. Складывается вместе 10 листов кальки Ф4;
2. Ставится себе задача, например, прорезать 5 слоев кальки;
3. Накладывается линейка и с нажимом делается прорез;
4. Проверяется количество прорезанных листов, и так несколько раз, пока не запомнится сила нажатия для достижения заданного условия.

Этот тест позволяет почувствовать процесс резки материала, когда вы каждый раз меняете число листов прореза.

Овладение **надрезом** бумаги на половину ее толщины для четкого, ровного сгиба необходимо в макетировании для создания любых объемных элементов макета. Поэтому обучение макетированию начинается с изготовления из бумаги простых объемных геометрических элементов – **куб** 10 × 10 см, **многогранная пирамида** $h = 20$ см., **конус** $R = 5$ см. В финале этих упражнений студентам предлагается совместная работа – создание произвольной объемно-пространственной композиции из этих элементов, где проявляется способность работы в коллективе и «общий» художественный вкус. В дальнейшем задания по макетированию усложняются до фасадов зданий (фрагментов), интерьеров (фрагментов) с размещением на них стилизованных произведений монументального искусства по плану учебного процесса.

В изготовлении макета важным моментом является технология **склеивания**. Клей ПВА густой для склеивания бумаги «в торец», поэтому его необходимо разбавить водой, количество которой определяется опытным путем индивидуально. Много воды – плохое «схватывание» клея с бумагой, мало воды – шарики клея на торце бумаги – неряшливая склейка шва. Клей наносится тонкой «лопаткой» из любого материала на один торец и быстро соединяется к другому торцу под нужным углом, некоторое время соединение должно быть прижатым. Излишки клея убирать сразу лезвием ножа, протирая его.

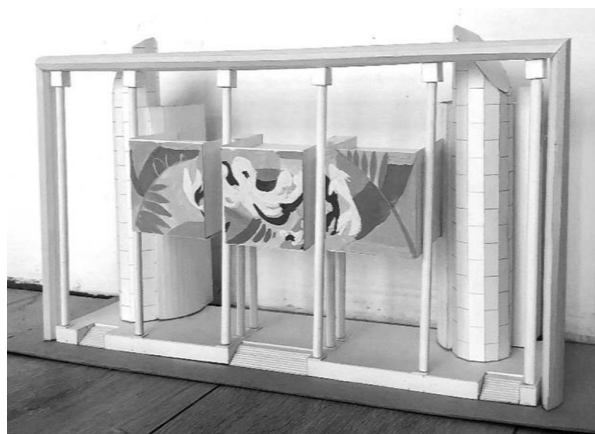
Важным этапом макетирования является **разметка** разверток объемных элементов макета. Одним из вариантов переноса чертежа на подготовленный материал для резки макета может быть **накалывание** через кальку координатных точек иглой или канцелярским шилом, что позволяет сохранить материал будущего макета чистым (нет пачкающего бумагу графита). Разметную кальку укладывать под рейсшину, соблюдая параллельность линейке, что резко сократит время резки заготовки и гарантирует качество и точность.

Занятия по макетированию проходят согласно календарно-тематическому плану. Рассмотрим некоторые из них.

Задание на выполнение макета фрагмента здания. Для выполнения макета предлагается использовать, например, проект фрагмента фасада аппарат-отеля «Три куба» (неосуществленный), спроектированного в Санкт-Петербурге на ул. Таллинской. Исходные чертежи имеются. Каждый студент вправе выбрать любое функциональное назначение здания по своему усмотрению для определения соответствующей темы и вида монументального искусства – (эскиз) на фасадных плоскостях 3 кубов, чтобы почувствовать соотношение масштабов изображения темы, цветовое решение и характер архитектуры сооружения. В данном случае, макет является второстепенным объемным элементом, способствующим полному и ясному раскрытию идеи, вида монументального искусства и должен быть выполнен в фоновом, «вкусном» варианте общей подачи (ил. 1, 2).



Ил. 1. Е. Щербакова.



Ил. 2. А. Борисова Макет

Процесс изготовления макета с монументально-декоративным решением аппарат-отеля «Три куба»

Материал фрагмента макета: свободный выбор – бумага, картон и т.д.:

- 1) фрагмент макета выполнить в М1:200;
- 2) глубина фрагмента по плану 12–15 см от главного фасада;
- 3) фрагмент поставить на горизонтальный планшет – подоснову;
- 4) срок изготовления работы – до конца зачетной сессии.

Задание на выполнение макета шрифтовой пластики. Для выполнения данного макета предлагается студентам темы шрифтовой пластики на плоских памятных досках, объемных мемориальных объектах, памятниках. Целью задания является закрепление у обучающихся понимания уместности применения определенного вида шрифта, соразмерности его главной теме и приобретения навыков изготовления объемного, накладного плоского и прорезного шрифтов. Задание выполняется из бумаги, картона. Выполнить

- 1) трехгранный шрифт (часть алфавита, например, Ф.И.О.), высота букв – 10 см на планшете из пенокартона «КАПА»;
- 2) прорезной шрифт $h = 10$ см на планшете «КАПА» толщиной 10 мм;
- 3) накладной шрифт $h = 10$ см на закругленной плоскости картона. Завершение задания – макет памятной доски в М1:2, макет – знак въезда в город – объемный шрифт в М1:20. Студентам предоставляется право свободного выбора темы, типа шрифта и объемного решения. Одно занятие отводится на выбор, поиски решения темы, выполнение и утверждения эскиза;
- 4) срок выполнения работы – одна неделя (следующее занятие).

Задание на выполнение макета фрагмента интерьера. Для выполнения фрагмента макета интерьера для размещения произведения монументального искусства предлагается использовать проект реконструкции здания кинотеатра «Колизей», находящегося в Санкт-Петербурге на Невском проспекте, дом 100, под «Центр кинодосуга «Колизей». Исходные чертежи имеются.

Проектом реконструкции значительно расширены функции центра - появились кафе-бар, помещения для игровых автоматов, расширены вестибюль, фойе, которые планировочно объединяют 2 зрительных зала – большой круглый в плане и малый прямоугольный.

Студентам предлагается выполнить фрагмент макета с размещением элемента монументального искусства на закругленной стене фойе на тему восстания Спартака в Древнем Риме. Выбор вида монументального искусства – монументальная живопись, мозаика, витраж, эмаль и т.д. – свободный выбор. Эскизы выбранного вида монументального искусства рекомендуется выполнять под руководством соответствующего преподавателя. Цели и задачи:

- 1) материал фрагмента макета – свободный выбор – бумага, картон и т.д.;
- 2) макет фрагмента выполнить в М1:50;
- 3) фрагмент стены с полом и потолком в цвете, соответствующей интерьерному пространству архитектуры и виду монументально-декоративного искусства;
- 4) срок выполнения – 3 занятия + домашняя работа.

Данная практическая работа над макетом интерьера в цвете с элементом монументально-декоративного искусства является комплексной в образовательной программе обучения макетированию, которая должна закрепить полу-

ченные навыки в области макетирования для формирования базового художественного мастерства при решении многообразия задач, стоящих перед художником-монументалистом. Освоение обучающей программы «Макетирование» обогатит студента навыками техники выполнения макетов, знаниями применяемых материалов и инструментов, расширит художественные способности объемного мышления и подготовит его к решению творческих задач в будущей профессиональной деятельности.

Литература

1. Савин, С. В. Макетирование / С. В. Савин. СПб.: ФГБОУ ВО «СПбГУПТД», 2021. – 20 с.: ил.

УДК 75.052:069.1:378.147

А. Н. Гордин

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Музейная практика как введение в специальность художника монументального искусства

В статье рассматривается важность проведения музейной практики как части образовательного процесса художников-монументалистов. Изображая интерьерное пространство, анализируя его форму и габариты, копируя детали и орнаменты, подбирая колера и технику передачи текстур, студент начинает понимать гармонию конструктивной связи.

Ключевые слова: музейная практика, копия, монументальное искусство

Alexey N. Gordin

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

Museum practice as an introduction to the specialty of the artist of monumental art

The article examines the importance of conducting museum practice as part of the educational process of monumental artists. By depicting the interior space, analyzing its shape and dimensions, copying details and ornaments, choosing colors and techniques for transferring textures, the student begins to understand the harmony of constructive connection.

Keywords: museum practice, copy, monumental art

Монументальное искусство зависимо от архитектуры, которая представляет свои плоскости стен, потолков и полов для изобразительных и декоративных композиций. Специфика творчества художника-монументалиста, работающего в среде, заключена в том, что ему в большей степени, чем художнику-станковисту, необходимо владеть разнообразными техниками и технологическими приемами. «Задача украшения архитектурной плоскости представляет собой одну из первооснов монументальной живописи. Совершенно оправданно было замечено о Джотто, что сущность его творчества определяется не только чудесной силой возвышенного повествования, но и в не меньшей степени – оформлением плоскостей. Стремление к этой же цели было особенно близким и для венецианского искусства с его мазиками, большими сериями картин, служивших, в первую очередь, украшением стен» [1].

На протяжении многих лет неотъемлемой частью образования художников было изучение произведений искусства прошлого. На 1-м году обучения на кафедре монументального искусства студенты переходят от теории к практике. Музей декоративно-прикладного искусства на базе СПГХПА им. А. Л. Штиглица илеально подходит для изучения и практического осмысления студентами целостности и комплексного подхода организации пространства. Здание было спроектировано в 1889 г. М. Г. Месмахером для Училища технического рисования и являет собой обобщенный образ итальянской архитектуры эпохи Возрождения. В оформлении залов участвовали обучающиеся и выпускники – это была настоящая школа профессионального мастерства.

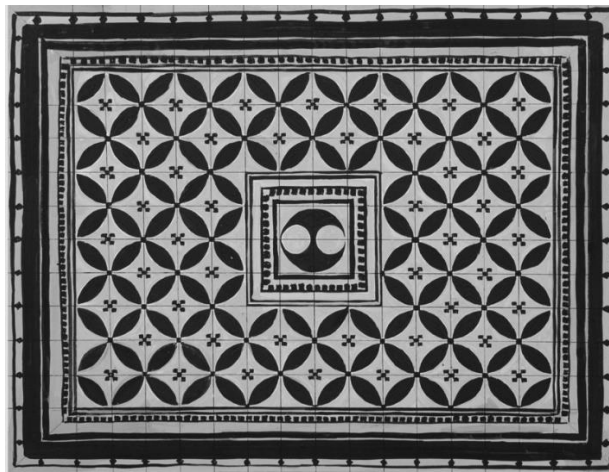
Введение в практику начинается с экскурсионной части, открывающей для студентов разнообразие стилевых особенностей оформления интерьеров, позволяющей им непосредственное соприкоснуться с пространством, осмыслить его наполнение и декоративное убранство. Первая практика посвящена рисунку с натуры, что способствует глубокому и тонкому пониманию пропорциональной зависимости между архитектурой и человеком.

Любая работа художника начинается с наброска, так же и для студентов, набросок – быстрая фиксация определенной выбранной точки зрения, элемента, композиционного узла. Этот прием позволяет «освоиться» в пространстве для дальнейшего выбора наиболее удачного ракурса, почувствовать масштаб, выделить «суть изображаемого» по средствам ярких стилистических черт. Первые наброски начинаются с несложного по геометрии и количеству деталей архитектурного объекта. После освоения задача усложнится до проработанного тонального интерьера (ил. 1). Зарисовки выполняются различными графическими материалами: тушь, уголь, сангина, карандаш, пастель.

Делая зарисовки интерьера и сталкиваясь с архитектурными деталями: дверные и оконные проемы, лестничные пролеты, несущие и декоративные детали, студенты учатся видеть соизмеримые с реальным человеком членения пространства, реальные «указатели масштаба». Именно этот этап дает практически почувствовать пространственную среду, в которой предстоит работать художнику-монументалисту. У студента проявляются творческий подход и поиск новаторских идей, свой индивидуальный почерк.

Копирование декоративного фрагмента – следующий этап практики (ил. 2). Интерьеры музея СПГХПА им. А. Н. Штиглица богаты орнаментами, которые располагаются не только на стенах и потолке, но и на полу. Пластинчатая мозаика создает геометрический узор словно дорогой ковер. Продуманное расположение пластин мрамора, сочетание их формы, тона, цвета и ритма создают математически рассчитанную композицию. Такой прием чаще других монументальных техник использовался с древности в качестве декора.

Задания по копии выполняются в масштабе 1:10, на планшете. В качестве основы берется модуль, расположенный вплотную к стене, что дает возможность рассматривать его как часть комплексного решения. Находясь непосредственно вблизи копируемого объекта, студент имеет возможность сравнить колер и цветовой тон (подбор палитры) напольной мозаики с оригиналом, в отличие от распечатанных изображений или транслируемых на мониторе.



Ил. 1. Зарисовка интерьера Ил. 2. Копия декоративной напольной плитки

Помимо реальных практических навыков, также обогащается терминологический запас обучающихся, ввиду прямого применения терминов.

Таким образом, студенты на практике видят весь комплекс взаимосвязи в интерьере. Знания, полученные в период прохождения практики, являются фундаментом, на который в дальнейшем опирается и творческая работа. Изображая интерьеры, копируя орнаменты, подбирая колер, определяя размер детали, анализируя в целом форму построения, наблюдая красоту сочетания отдельных объемов, студент начинает понимать гармонию конструктивной связи. А это для художника-монументалиста самое главное.

Литература

1. *Дворжак, М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения: курс лекций / М. Дворжак. М., 1978. – Т. 2: XVI столетие. – С. 87.
2. *Исаченко, В.* Genius loci Максимилиан Месмахер / В. Исаченко // Наше наследие. – 2006. – № 77. – С. 37–41.

3. *Музейная практика*: метод. указания / сост. Д. О. Антипина. СПб.: СПбГУПТД, 2013. – 29 с.: ил. URL: http://publish.sutd.ru/tp_ext_inf_publish.php?id=1399, по паролю.

4. *Прохоренко, Г. Е.* Музей барона Штиглица: прошлое и настоящее / Г. Е. Прохоренко, Г. А. Власова. СПб.: Сезар, 1994. – 199 с.

5. *Учебная практика* (музейная практика): метод. указания / сост. А. Н. Гордин. СПб.: СПбГУПТД, 2019. – 25 с. URL: http://publish.sutd.ru/tp_ext_inf_publish.php?id=2019233, по паролю.

УДК 75.052:378.096 SPGNPA

С. Н. Крылов

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет

промышленных технологий и дизайна,

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

**Историко-культурологические предпосылки
формирования кафедры монументально-декоративной живописи
ЛВХПУ им. В. И. Мухиной (1917–1945)**

Художники-педагоги первого коллектива кафедры монументально-декоративной живописи (МДЖ) ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, пришедшие преподавать в 1945–1955 гг., стремились создать уникальную программу обучения художников-монументалистов. Их не устраивало преобладавшее повсеместно понимание задач монументальной живописи. Предлагается рассмотреть пути развития монументальной живописи в Советском Союзе в 1917–1945 гг., давшие толчок к формированию отделения МДЖ.

Ключевые слова: монументальная живопись, советское искусство, декоративное искусство, художественно-промышленное образование

Sergey N. Krylov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

**Historical and cultural preconditions for the formation
of the department of monumental and decorative painting of
the Leningrad Higher School of Industrial Art V. I. Mukhina (1917–1945)**

Artists-teachers of the first collective of the Department of Monumental and Decorative Painting (MDP) of the Leningrad Higher Art School named after V. I.

Mukhina, who came to teach in 1945–1955, sought to create a unique training program for monumental artists. They were not satisfied with the prevailing widespread understanding of the tasks of monumental painting. It is proposed to consider the ways of development of monumental painting in the Soviet Union in 1917–1945, which gave impetus to the formation of the MDP department.

Keywords: monumental painting, soviet art, decorative arts, industrial education

Кафедра монументально-декоративной живописи (МДЖ) является одной из старейших в составе СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Она была сформирована в числе первых в реорганизованном Ленинградском художественно-промышленном училище в 1945 г. Сегодня кафедра МДЖ – это обширный пласт отечественной культуры, включающий художников-монументалистов нескольких поколений.

С момента воссоздания ЛХПУ в 1945 г. Советское Правительство возлагало на педагогов обязанности подготовки кадров квалифицированных художников-реставраторов, монументалистов и мастеров альфрейного дела, которые смогли бы вернуть городам, разрушенным войной, величественный облик, гармоничный и комфортный для человека. При организации нового отделения коллективу художников-педагогов первым делом предстояло сформировать собственную программу обучения, основанную на их видении предназначения монументальной живописи в жизни советского общества. Видится необходимость проследить предпосылки создания отделения и понять, почему оно с самого начала стремилось к индивидуальной учебной системе.

В преддверии 1917 г. многие прогрессивные деятели, например, В. М. Васнецов и А. И. Бернардацци [20, с. 22], настойчиво призывали вывести искусство из частных хранилищ и приблизить его к народу, что способствовало бы духовному и культурному развитию народных масс [22, с. 33]. С приходом Советской власти многие требовали вывода искусства на улицы, чтобы творческая работа достигала грандиозных масштабов и не для избранных, а в равной мере для всех, для художественной красоты и цельности городов [12, с. 90]. «Коммунистическая партия за глубоко чуждыми, классово-ограниченными сторонами дореволюционного монументального искусства сумела увидеть такие важные его качества, которые в изменившихся социальных условиях смогли служить интересам Революции» [12, с. 22]. Среди таких качеств: воздействие на массовую аудиторию, возвышенное обращение к ее эмоциям, способность собирать в себе мысли и призывы разных людей, объединяя их общей идеей.

Противоречие концепций и творческая неопределенность наблюдались в сфере художественного образования на протяжении первых десятилетий Советского государства. Центральное место в 1920-е гг. среди учебных заведений занимал московский ВХУТЕМАС. Обучение происходило в процессе бурных дискуссий и невиданной свободы творчества. В 1919 г. на живописном факультете московского ВХУТЕМАСа было открыто монументальное отделение, которым руководили художники Н. М. Чернышев [25, с. 84] и П. В. Кузнецов, преподавали среди прочих К. Н. Истомина, Л. А. Бруни и В. А. Фаворский, в штате состояли архитектор-реставратор и инженер [21, с. 24].

Проектировалось создание монументального отделения в петроградском ВХУТЕМАСе [21, с. 24], предпринимались попытки по восстановлению мозаичной мастерской А. Н. Фролова [9; 10; 11], художники стремились возродить отвергнутые Советской властью традиции монументальной живописи в архитектуре.

Направление развивалось постепенно. «Во 2-й половине 1920-х гг. на монументальное отделение ВХУТЕИНа поступало немало заказов на выполнение настенных росписей» [21, с. 24]. Студенты принимали самое активное участие в оформлении официальных праздников [1, с. 118]. Наиболее значительными из работ для интерьеров можно назвать росписи клубов ВХУТЕИНа, Покровских казарм, завода «Пролетарий» (Москва) [21, с. 24]. Студенты Саратовских государственных свободных художественных мастерских на протяжении 1918–1919 гг. оформили немало городских праздников, зданий и улиц Саратова под руководством А. Савинова, А. Карева, П. Уткина, М. Кузнецова, Ф. Константинова [18, с. 134–161]. Однако монументалистам с трудом удавалось найти место в современной архитектуре, заказы на выполнение истинных монументальных проектов были чрезвычайно редки [24, с. 80]. Интерес архитекторов и общества к монументальной живописи возрастал.

Из стен московского и ленинградского ВХУТЕИНов вышли такие основоположники советской монументальной живописи, как: А. А. Дейнека, Ю. Пименов, Г. Нисский, В. Одицов, П. Мальцев, С. Адливайкин, Г. И. Рублёв [21, с. 26; 25, с. 86], К. В. Эдельштейн [5, с. 105], В. Б. Эльконин [5, с. 117], Б. В. Иорданский [25, с. 183], С. А. Павловский [25, с. 85].

В печати поддерживали монументалистов и московский ВХУТЕИИН лишь единицы, например: Ф. С. Рогинская [16, с. 96–98], Ф. И. Неужин и Д. В. Мирлас [11, с. 11–15], Я. А. Тугендхольд, А. Антонов, Ф. Коннов. Подавляющее большинство искусствоведов и художников критиковали монументальную живопись. Ее «называли тогда отжившей и устарелой и попытки ее возрождения – отсталостью и чуть ли не невежеством» [24, с. 74]. Теоретики из группировки «Октябрь» критиковали монументальную живопись, считая, что она является «буржуазным пережитком» и должна быть заменена на новейшие мобильные виды творчества (документальное кино, фотомонтаж, плакат, производственное искусство в быту) [21, с. 25]. Так, критик А. Михайлов [10] допускал существование фрески, но, скорее, как переходный этап к оперативным формам изопаганды [21, с. 25]. На рубеже десятилетий споры стали ожесточеннее.

Вредоносные тенденции критики прекратились с принятием Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», положившего конец разобщенности деятелей изобразительного искусства [13, с. 30; 21, с. 26]. В 1932 г. в ряде городов страны были созданы отделения Союза советских художников. За основу был взят опыт филиалов Ассоциации художников революционной России (АХРР) [8]. В 1934 г. состоялось знаковое мероприятие – первое творческое совещание архитекторов, скульпторов и живописцев по вопросу синтеза пластических искусств [6]. «Совещание это, протекавшее в обстановке исключительной активности мастеров всех трех искусств, явилось как бы первой попыткой поставить

вопросы синтеза на практическую почву, осветить основные творческие вопросы сотрудничества трех искусств и те практические и организационные моменты, которые затрагиваются в процессе этого сотрудничества» [6, с. 8].

Научное обоснование синтеза искусств в прошлом уже попало в поле интересов теоретиков Государственной академии художественных наук (ГАХН). Здесь следует назвать исследования А. Г. Габричевского: «Пространство и масса в архитектуре», «К вопросу о строении художественного образа в архитектуре», «Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства», собранные в издании 2002 г. «Морфология искусства» [7]. Однако, по словам самого А. Г. Габричевского, «теория искусства интерпретирует внешние формы зодчества» [6, с. 465]. Архитекторы и художники же в середине 1930-х гг. углубились в исследование практических вопросов синтеза (технология, пластика, образ, обучение монументалистов, опыт зарубежных коллег). Проблема сотрудничества пластических искусств выходила на одно из центральных мест среди творческих вопросов советской художественной культуры [6, с. 7].

«Между тем в РСФСР преподавание монументальной живописи, вскоре после слияния московского и ленинградского ВХУТЕИНов, было окончательно ликвидировано» [24, с. 81]. Следующим важным вкладом в формирование советской монументальной живописи следует назвать опыт и находки, сделанные в стенах Мастерской монументальной живописи при Всероссийской Академии архитектуры СССР [4, с. 31]. Она была основана через 6 лет после закрытия московского ВХУТЕИНа. В 1935 г. после оформления Сталинградского тракторного завода к 5-летию его основания коллективом художников под руководством Л. А. Бруни и архитектора И. С. Николаева, который руководил мастерской в Архитектурном институте в Москве, возникла идея продолжать совместные проекты [26, с. 3–4]. «И почти весь коллектив ВУИЕМАСа постепенно оказался в стенах <...> Мастерской (монументальной живописи при Академии Архитектуры СССР), за исключением умершего К. М. Истомина и части выбывших товарищей» [25, с. 183]. Руководили коллективом Л. А. Бруни и В. А. Фаворский [26, с. 5]. Мастерская не имела постоянного штата сотрудников. На разные заказы приглашались разные художники. В 1935–1948 гг. здесь трудилось около 30 художников разных поколений с ярко выраженными творческими индивидуальностями, среди которых: Н. М. Чернышёв, Б. П. Чернышёв, М. С. Родионов, А. Д. Гончаров, В. Б. Эльконин, К. В. Эдельштейн, Г. С. Павильонов, А. И. Сахнов, С. А. Павловский и др.

Коллектив Мастерской выполнил большое количество проектов в архитектуре, среди которых: оформление мясокомбината А. И. Микояна (1935) [26, с. 4], роспись павильонов «Азербайджанская ССР», «Международная организация помощи рабочим», «Поволжье», «Дальний Восток» на ВДНХ, роспись для подмосковного санатория «Архангельское» [26, с. 16], оформление Дом пионеров и октябрят в Москве [26, с. 17], оформление Советского павильона на Всемирной выставке в Париже (1937) [26, с. 21], роспись Петровского зала Исторического музея в Москве (1937–1938) [26, с. 22], роспись Текстильного комбината в Ташкенте (1936), оформление шлюзовых башен канала Москва–

Волга (1937) [26, с. 23], в конце 1930-х гг. проектировали оформление типовых зданий. Художники проектировали и исполняли росписи коллегиально: вместе делали зарисовки, выполняли эскизы, режиссировали развитие композиций в архитектурном комплексе и т.д. Основная цель также была для всех общей – «научно обоснованное и всестороннее изучение проблемы синтеза искусств и целого ряда связанных с ней задач» [26, с. 4]. Наследие, оставленное художниками Мастерской, стало основой традиций, которые в течение многих лет трансформировались в новые решения и оставались актуальными для следующих поколений советских монументалистов [26, с. 43].

Следует отметить проекты, наиболее важные для развития советского монументального искусства, сделанные в те годы другими художниками: А. А. Дейнекой (росписи для павильонов ВСХВ и павильона СССР на Международной выставке в Париже (1937) [1, с. 121], роспись клуба Наркомзема СССР, мозаики на станциях «Маяковская» и «Новокузнецкая» московского метрополитена), Е. Е. Лансере (росписи Казанского вокзала, плафон в гостинице «Москва»), Ю. И. Пименов с коллективом (панно в павильоне «Крым и Северный Кавказ» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке), Г. И. Рублёв и Б. Иорданский (плафон зрительного зала Дворца культуры метрополитена) и не только. В работах этих художников также прослеживаются принципы европейского монументального искусства и станковой живописи, однако каждый воплощал их своим путем [26, с. 42].

Вторжение фашистской Германии резко оборвало естественное развитие советского монументального искусства. Однако годы ВОВ и послевоенное десятилетие, обогатившие искусство новым кругом тем и образов, являются важным этапом осуществления идеи «монументальной пропаганды», принявшей свежие формы своего воплощения [19, с. 16]. В начале периода в стране обострилась проблема нехватки художников-мастеров.

Исследователи понимали, что художников-монументалистов, скульпторов, практиковавших в 1930-е гг. и переживших войну, недостаточно для успешного развития монументальной живописи в масштабах Советского Союза. В. П. Толстой в 1961 г. писал: «Серьезным недостатком монументального искусства следует считать также и то, что при всех своих бесспорных успехах оно все еще слабо участвовало в формировании художественного облика наших городов и колхозных сел, еще недостаточно глубоко внедрялось в повседневную жизнь народа. К решению этой задачи наше монументальное искусство подошло лишь в послевоенный период, в годы развернутого строительства коммунизма» [26, с. 32].

Н. М. Чернышёв на докладе в 1947 г. на заседании монументальной секции МОССХа сказал следующее: «Мы, к сожалению, разобщены, я имею в виду пока всех работающих в данной области. А если посчитать постоянно работающих людей, то... мне кажется, что мало специалистов. Когда я вздумал посчитать, оказывается, легко набрал 50, которые имеют какой-то стаж... Пока наша работа разобщена идеологически... Мы работали до сих пор, и коллективы, и отдельные лица, исключительно исходя из личного вкуса и умения» [25, с. 183–184]. Обострилась проблема подготовки новых кадров художников монументалистов.

В послевоенные годы сильнее возрос интерес профессионалов к вопросам синтеза изобразительных искусств и архитектуры. «Пафос победы, патриотическая гордость советского народа-победителя, выполнившего всемирно-историческую миссию спасения человечества от фашистского рабства, воодушевляли архитекторов, скульпторов, живописцев в их совместной творческой работе» [3, с. 5]. Росли масштабы строительства жилых, промышленных и культурных зданий, комплексов, микрорайонов, что развивало новые методы строительства. Исследователи видели опасность безликой архитектуры и назревающую необходимость более широкого и упорядоченного применения монументальных искусств в архитектуре.

Все предвещало бурный расцвет социалистической культуры, который открывает новые обширные возможности перед советскими художниками монументального и декоративного искусства [9, с. 5]. В данном историческом контексте были воссозданы известные учебные заведения царской России: Московское центральное художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское), Ленинградское художественно-промышленное училище (бывшее Штиглица). Художники-педагоги, работавшие в их стенах, понимали необходимость кардинального переустройства сферы монументального. Эти художники получили возможность сформировать свои оригинальные системы, основанные на обновленном понимании задач монументального искусства в современной архитектуре тех лет. Их учебные программы с годами наполняются, модернизируются, вокруг них сформировались собственные школы, которые еще предстоит изучить.

Литература

1. *195 фактов из истории Строгановской школы: 1825–2020: опыт хронологической систематизации* / авт.-сост. А. В. Сазиков. М.: Жизнь и мысль: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2019. – 200 с.
2. *Архив РАХ. Ф. 14. Оп. 1. Д. 182.* [Подлинник].
3. *Былинкин, Н. В содружестве с архитекторами* / Н. Былинкин // Выставка произведений художника Георгия Иосифовича Рублёва: каталог / сост. кат. Е. Вишняк. М.: Сов. художник, 1969. – С. 5–6.
4. *Валериус, С. С. Монументальная живопись: современные проблемы* / С. С. Валериус. М.: Искусство, 1979. – 168 с.: ил.
5. *Воейкова, И. Н. Монументалисты Советской России* / И. Н. Воейкова. Л.: Художник РСФСР, 1982. – Вып. II. – 136 с.
6. *Вопросы синтеза искусств: материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев.* М.: Изогиз, 1936. – 152 с.
7. *Габричевский, А. Г. Морфология искусства* / А. Г. Габричевский. М.: Аграф, 2002. – 863 с.
8. *Историческая справка* // Союз художников России: [сайт]. М., 2020. URL: <https://www.shr.su/about/istoricheskaya-spravka/> (дата обращения: 04.11.2020).
9. *Лукин, Я. Н. Современная архитектура и монументально-декоративное искусство* / Я. Н. Лукин // Молодые мастера декоративного искусства: сборник дипломных работ 1955–1957 гг. Л., 1959. – С. 5–7.

10. *Михайлов, А.* Почему нам нужна фреска / А. Михайлов // Вечерняя Москва. – 1929. – 30 мая.
11. *Невежин, Ф. И.* Советская монументальная живопись / Ф. И. Невежин, Д. В. Мирлас // Искусство в массы. – 1929. – № 3–4 (июль/август). – С. 11–15.
12. *Нейман, М.* Из истории Ленинского плана «Монументальной пропаганды» / М. Нейман // Становление социалистического реализма в советском изобразительном искусстве: сб. стат. М.: Искусство, 1960. – С. 39–90.
13. *Орловский, Н. П.* Строгановская школа монументальной живописи 1960–1980-х годов (становление, стилевые особенности): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Н. П. Орловский. М., 2011. – 149 с.
14. *РГАЛИ.* Ф. 964. Оп. 2. Д. 119. Л. 2-3 об. [Подлинник].
15. *РГАЛИ.* Ф. 964. Оп. 2. Д. 119. Л. 4-5. [Подлинник].
16. *Рогинская, Ф. С.* Советская фреска / Ф. С. Рогинская // Молодая гвардия. – 1929. – № 10 (май). – С. 96-98.
17. *Сопоцинский, О.* Политика коммунистической партии в области искусства в период 1917–1932 годов / О. Сопоцинский, В. П. Толстой // Становление социалистического реализма в советском изобразительном искусстве: сб. стат. М.: Искусство, 1960. – С. 5–38.
18. *Сперанская, Е. А.* Материалы к истории оформления первых революционных празднеств в Саратове и Нижнем Новгороде / Е. А. Сперанская // Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: материалы и исследования. М.: Искусство, 1971. – С. 134–161.
19. *Толстой В. П.* Ленинский план монументальной пропаганды в действии / В. П. Толстой. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. – 56 с.
20. *Монументальное искусство СССР:* альбом / авт.-сост. В. П. Толстой. М.: Сов. художник, 1978. – 384 с.
21. *Толстой, В. П.* События художественной жизни Советской России. 1917–1932 / В. П. Толстой // Художественная жизнь Советской России 1917–1932: события, факты, комментарии: сб. матер. и документов. М.: ГАЛАРТ, 2010. – С. 9–30.
22. *Толстой, В. П.* У истоков советского монументального искусства. 1917–1923 / В. П. Толстой. М.: Изобразительное ис-во, 1983. – 240 с.: ил.
23. *Толстой, В. П.* Советская монументальная живопись / В. П. Толстой. М.: Искусство, 1958. – 304 с.
24. *Чернышев, Н. М.* О кадрах художников-монументалистов / Н. М. Чернышев // Архитектура. Скульптура. Живопись: вопросы синтеза искусств: материалы первого творческого совещания архитекторов, скульпторов и живописцев. М., 1936. – С. 74–81.
25. *Народный художник РСФСР* профессор Николай Михайлович Чернышев, 1885–1973: сб. матер. и каталог выставки произведения искусства, к 90-летию со дня рождения художника / сост. В. П. Лапшин. М.: Сов. художник, 1978. – 235 с.: ил.
26. *Шункова, Е. В.* Мастерская монументальной живописи. 1935–1948 / Е. В. Шункова // Мастерская монументальной живописи при академии архитектуры СССР. 1935–1948. М., 1978. – С. 3–45.

**Специфика выполнения задания «Портрет с руками»
в СПГХПА им. А. Л. Штиглица**

Статья основывается на опыте преподавания дисциплин «Рисунок», «Академический рисунок» и «Специальный рисунок» относительно работы со студентами отделения книжной и станковой графики, принципов и смысла их работы в учебном процессе.

Ключевые слова: рисунок, натура, портрет, преподаватель, обучение

Yury M. Gribov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

**The specifics of the task "Portrait with hands" in the SPGHPA
named after A. L. Stieglitz**

The article is based on the experience of practical work in the disciplines of drawing, academic drawing and special drawing regarding work with students of the Department of book and easel graphics, the principles and meaning of their work in the educational process.

Keywords: drawing, nature, portrait, teacher, training

В учебном академическом рисунке постоянно идет очень сложный познавательный-учебный процесс, состоящий: а) из узнавания объекта изображения; б) познания его сути; в) осознания необходимости и способа его реализации; г) реализация этих факторов в практической работе над любым рисунком с натуры.

Очень четкое следование правилам и закономерностям в процессе изображения любого объекта дает качественную основу (своего рода фундамент) для продолжения дальнейшей работы – (возведения), (рисования построения) самого объекта изображения на основе логически-принципиальных и обоснованных в практическом плане действий в самом изобразительном процессе – в академическом учебном рисунке.

Нужно постоянное понимание как основы, т.е. начала изображения, так и всех последующих логически обоснованных и практически постоянно (ежеминутно) подтверждаемых, осмысленных действий в практике продолжения процесса работы в учебном академическом рисунке.

Правильно начатый рисунок – это как верно найденное решение в любой области (математике, физике и т.д.). Оно предполагает и дает дальнейшее направление для верных действий, которые будут своего рода надстройкой на крепком, более выверенном решении: т.е. станет будущим фундаментом для (возведения) рисования самого объекта изображения – учебного академического рисунка, создаст ощущение фундаментальности – основательности в учебной работе.

Наблюдение, плюс знание, плюс понимание и, наконец, осознание необходимости соединения всех этих факторов в единое целое, становится воплощением уже осознанного практического процесса: учебно-академического рисунка с натуры. Речь идет о задании «Рисование портрета с руками».

Таким образом, можно сказать, что выражение: «Рисуют не рукой, а головой» (великого Микеланджело), – находит свое подтверждение в связи с вышеприведенным теоретическим обоснованием.

Если нет верного стабильно-целенаправленного процесса в ходе рисования, то не может быть достигнут желаемый результат. Важен правильный, закономерный, логически обоснованный и четко выверенный ход процесса развития рисунка от начальной стадии и до полного его завершения. Финальный этап, в свою очередь, также имеет определенную степень законченности у каждого рисующего, связанную, в первую очередь, с его возможностями, степенью внимания, умением длительного ведения работы, четкостью и последовательностью, связанными с характером и другими индивидуальными особенностями рисующего, свойственными каждому человеку, желанием достичь более высокого результата в конечном итоге.

Рисунок – это живой организм как в своем развитии, так и в постепенности и гармоничности своего продолжения: наполнения, видоизменения, уточнения, укрепления и целого, и некоторых его элементов.

От начала появления и до полного завершения, развиваясь в полной гармонии с целым, рисунок имеет свои этапы и стадии в последовательности ведения работы над ним: от первых касаний и до заключительных, завершающих стадий. Все параметры и все правила в изображении должны быть соблюдены окончательно выразительными и точными, когда невозможно, да и не нужно ничего менять, когда, как говорится, ни убавить ни прибавить.

Гармония и качество в изображении и в пространстве всего целого и составляющих его частей, а также при отборе нужных деталей дает хороший результат, немало зависящий как от индивидуальных качеств рисующего (степень восприятия, эмоциональный настрой, усидчивость, серьезность, сосредоточенность в процессе работы, обязательность и точность в реализации нужных поправок), так и от степени подготовленности его к такой серьезной работе, как академический рисунок вообще, и «портрет с руками» в частности. Все это определяет степень профессиональной подготовки студентов. Энгр часто говорил своим ученикам: «Надо добиться умения верно петать карандашом или кистью, и также хорошо, как и голосом. Точность формы – то же самое, что и точность звуков». [1, с. 54].

Академический рисунок на старших курсах (III, IV, V), является уже более-менее направленно-воспитанным процессом, который выявляет все

возможности учащегося и его предельно возможное качество исполнения, связанное с умением, а также с возможностями и опытом в использовании полученных знаний. Что, в свою очередь, и является своего рода «визитной карточкой», показывающей все достигнутое учеником как в предыдущие годы обучения, так и на данный момент исполнения задания.

Итак, учебное задание всегда включает в себя три этапа: 1) начало; 2) продолжение; 3) завершение. Таким образом, получается, что уже на начальной стадии работы, т.е. еще на 1-м этапе можно предугадать качество развития последующих стадий ведения рисунка на 2-м этапе. Тем самым имеется возможность на 3-м, заключительном, этапе, содержащим также определенное количество стадий, следующих органично друг за другом, завершить начатый процесс в данном задании. Учебный академический рисунок имеет в своем арсенале определенные этапы роста и развития, которые органически входят в каждый из перечисленных трех этапов.

Назвать количество стадий в каждом этапе практически невозможно, так как они являют собой очень быстрый и иногда стремительно развивающийся процесс, который более или менее характеризует скорость и качество выполнения в процессе восприятия натуры (модели), зависящий от индивидуальных особенностей, способностей и возможностей каждого отдельно взятого студента, с учетом быстроты его мышления, качества и степени логики и скорости в исполнении этих характеристик на практике, – выполнения данного или любого другого задания в академическом рисунке.

Если нет верного и целенаправленного, органично развивающегося процесса в ходе работы над академическим рисунком с натуры, то нет и не может быть нужного результата как в каждой отдельно взятой стадии, так и в этапах рисовального цикла и, в общем объеме всей работы, не получившей четкой направленности для завершения учебного рисунка. То есть, в результате такой неудачи в работе, невозможным является завершение работы и сам факт продолжения рабочего процесса в рисунке в данном случае становится сомнительным в принципе и, скорее всего, в результате никому не нужным в практическом плане.

Главное, что такой результат не может принести удовлетворение от сделанной работы, так как нарушена была грамота учебного процесса. Гармонично развивающегося учебного процесса просто не было и не могло быть вследствие указанных выше причин и обстоятельств. И тут уместна известная поговорка: «Как запрягаешь, так и ехать будешь». То есть, какова степень логики и смысла в начальной стадии изображения в рисунке, в решении поставленной натурной задачи в учебном академическом рисунке, таково будет и продолжение – хаотичное и почти наверняка – неудачное окончание. В отличие от правильного, логичного и гармонично развивающегося процесса ведения рисунка от стадии к стадии, от этапа к этапу, последовательно, целенаправленно, логично и целесообразно. «Рисовать – это рассуждать», – так говорил своим ученикам П. П. Чистяков. [5, с. 86.]

Возможности учебного развития в рисовании портрета имеют очень большие как перспективные результаты, так и сложности в исполнении, тем

более, что материалы, как и техническое их использование в рисунке, отличаются таким большим разнообразием, обилием приемов и методов в изображении не только в чисто графическом виде, но и в различных техниках и материалах (эстамп, офорт, монотипия, гравюра и прочее, но и академический рисунок может исполняться в невероятно большом количественном и качественном виде используемых материалов, технических средств, приемов.

Это очень важно особенно в работе 2 отделений вуза, т.е. они напрямую работают с большим охватом и применением всех возможных материалов в творчестве художника-графика. К ним относятся отделения книжной и станковой графики (СКГ), а также отделения анимационно-компьютерной графики (АКГ). В их учебных программах присутствуют часы, выделенные на рисование живой природы, что дает больше возможностей в освоении портретного жанра в любых графических приемах и способах изображения сложных композиционно-пластических положений позирующих моделей самого различного характера, возраста и комплекции.

Студент в процессе учебы постигает основы рисования, изображая любые формы объектов на основе строго соблюдаемых знаний, законов и принципов, грамотно исполняя эту цепочку взаимосвязанных и закономерных правил и условий, он постигает и более тонкие и изысканные способы выражения своих чувств и эмоций в рисунке, по отношению к природе, изображая портретируемого человека со всеми его сложностями психологического и физиологического звучания, характера и решением этих задач способом изобразительного искусства, закрепляя в рисунке свое эмоциональное восприятие данной модели, его физиологическую специфику, профессию, черты характера и многое другое, что существенно и ценно с позиции студента, создавая при этом очень типичный, характерный остродинамичный или, наоборот, – спокойный, уравновешенный образ в портрете с четкой и явно выраженной характеристикой изображаемого персонажа.

Задача школы, и высшей в том числе, в этом и состоит – добиться того, чтобы студент мог не только остро чувствовать и передавать эти чувства и эмоции на бумаге или другом материале, но главное, чтобы это было сделано грамотно, с умелым и четким пониманием, знанием и целесообразностью в исполнении. «В начале рисунка (особенно для начинающих) нужно стремиться скорее разбить всю фигуру на плоскости, получающей прямые лучи света и не получающей их, обрубить форму. Пока не постигнете большую форму – никогда не стремитесь вырисовывать мелкие детали. До тех пор, пока нет формы, искание пропорций и характера не важно» [3, с. 264].

Портретный жанр является очень выразительным видом искусства в творчестве как студентов, так и зрелых мастеров и характеризуется скоростью и качеством в работе, активностью восприятия и эстетикой способов и форм выражения свойств природы (модели).

Учебное задание – академический рисунок «Портрет с руками» является основой для изучения качественного выражения и воплощения своих возможностей в области портретного жанра и базовой основой для дальнейших работ как в композиционных заданиях, таких, например, как портрет в интерьере,

портрет в экстерьере (в городской среде), так и в использовании в графических переложениях на эту тему.

Опыт академического рисования такого задания, как «Портрет с руками» дает и расширяет возможности в дальнейшем более свободно изображать в графических приемах и материалах фигуру человека в разных композиционных и пластических положениях, состояниях как физического, так и психологического свойства изображаемой натуры.

Кроме того, это задание развивает интерес к портретному жанру и, зачастую, приводит студента к использованию полученных навыков и достижений в дипломной работе, связанной с сериями портретов.

И еще одной из главных специфических особенностей работы над академическим рисунком в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, является (особенно на отделении графики) работа над портретом с руками с постепенным использованием большого и даже максимального количества тона в рисунке в дальнейших учебных работах на IV и V курсах. Конечно же, с разумным использованием тональных приемов, не нарушающих общую гармонию. Таким образом, идет постоянное развитие работы над портретом с руками, одновременно с решением задач более сложного характера и творческого использования полученных знаний и опыта.

Большую роль играют также и задания, которые предполагают специальное освещение портретируемой модели (с использованием софита): направленный свет, верхний, нижний, боковой, с контрастной подсветкой, что, конечно, помогает не только более остро увидеть и почувствовать характер модели, но и более ясно и конкретно увидеть являемое освещением, выступающее в свету главное и уходящее в тень второстепенное, т.е. неосновные детали и элементы общего целого в данном портрете. Кроме того, это помогает сделать серию «зарисовок на основе специфического освещения различными графическими материалами с использованием всей тональной силы и качества».

Существует еще одно специфическое задание, такое как гротеск, который предполагает усиление характеристик модели с некоторыми преувеличениями ее основных характеристик, внешних и внутренних данных, которые не только являют собой остроту самого характера портретируемого, но и создать более интересное остро-характерное пластическое изображение в самой композиционной пластике и эстетике технического более совершенного выявления всех свойств этой натуры в данной графической манере и найденном техническом ее состоянии.

Еще одной основой в воспитании и развитии профессиональных качеств является копирование понравившихся работ мастеров как далекого прошлого, так и недавнего (советского периода), с целью почувствовать, как используется материал, которым владеет мастер, его ощущение композиции, пластики, характеристики изображаемого им образа в портрете и т.д. Можно привести массу примеров решения такой задачи, как портрет с руками в различных приемах и техниках, очень разными и совершенно непохожими друг на друга мастерами этого жанра, такими как: А. Дюрер – «Портрет Эразма Роттердамского» (гравюра), П. Пикассо – «Портрет Стравинского» (карандаш), Рембрандт – «Автопортрет с пером»

(офорт), В. Фаворский – «Портрет Орлова» (ретушь), И. А. Тырса «Женский портрет» (набросок, кисть), И. Е. Репин – «Портрет девочки» (тушь, перо).

Зачастую такое учебное задание, как копия портрета определенного мастера, является очень значительным фактором в дальнейшей учебной и даже творческой работе, влияя положительно на стиль и прием в работах студента в дальнейшем учебном процессе, и даже в выборе такой темы, как «серия портретов» в качестве преддипломной и дипломной работы.

Рисунок как основа изобразительного искусства, конечно, же продукт видения, сознания, знания и, в конечном итоге, – осознания в действиях, мыслях того или иного студента. И то, насколько он рисует осознанно и свободно, на основе всех этих составляющих, не путаясь в закономерностях и логике своих действий, настолько убедительным и качественным может оказаться его интеллектуальный продукт – академический рисунок. Из него потом рождаются и прорастают творческие особенности и отличия автора, его индивидуальные, особо выраженные качества. Они появляются на основе накопленного арсенала знаний, опыта и успешного творческого развития. Иными словами, необходимо грамотно и профессионально соблюдать все законы и принципы в работе над любым изображением, и особенно портретным, так как именно в портрете раскрывается внутренний мир изображаемого, его неповторимая и оригинальная сущность в конкретной жизненной ситуации.

В любом случае, портрет как вид изобразительного искусства является собой, в первую очередь, грамотность и профессионализм в исполнении. Без этого не может быть и речи о хорошем рисунке. Затем – степень профессионального подхода, т.е. выдающиеся особенности и стилистика, выявляющие остроту характеристики, которая уже больше зависит и от степени таланта и особых возможностей автора.

В композиционном и техническом выражении восприятия тончайших и сложнейших психологических особенностей портретируемого – передачи его внутреннего духовного мира, только на основе профессионального фундаментального начала в образовании и дальнейшем его продолжении у учащегося наступает (или не наступает) высокий профессионализм в исполнении тех или других видов изобразительного искусства, особенно, это ярко отражено в истории развития мирового и зарубежного, русского и советского искусства, представленного в портретах и автопортретах, охватывающих различные периоды творчества всех художников мира, всех времен и народов в истории изобразительного искусства.

Литература

1. *Бесчастнов, Н. П.* Портретная графика: учебное пособие / Н. П. Бесчастнов. М.: ВЛАДОС, 2007. – 367 с.
2. *Грибов, Ю. М.* Метод и принцип рисования головы с плечевым поясом / Ю. М. Грибов // Месмахеровские чтения: сборник докладов конференции. СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2019. – С. 468-472.

3. Кардовский, Д. Н. «Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма / Д. Н. Кардовский. М., 1960.

4. Ростовцев, Н. Н. Академический рисунок: курс лекций / Н. Н. Ростовцев. М.: Просвещение, 1973. – 303 с.

5. Серов, А. М. Рисунок: учеб. пособие / А.М. Серов. М.: Просвещение, 1975. – 270 с.

УДК 75.021.32:741.021

А. И. Дендерина

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская академия художеств им. И. Е. Репина

Гризайль в процессе подготовки художников-монументалистов

Учебное задание «Гризайль» давно и прочно вошло в программу обучения изобразительному искусству. Однако в процессе подготовки художников-монументалистов значение гризайли по-прежнему является недооцененным. Основываясь на личном педагогическом опыте, автор раскрывает методические аспекты преподавания гризайли в рамках дисциплины «Рисунок» в мастерской монументальной живописи А. К. Быстрова Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина.

Ключевые слова: гризайль, монументальная живопись, обучение рисунку

Anna I. Denderina

Saint Petersburg, Russia

Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

Grisaille in the process of training monumental artists

The grisaille as an educational task have long been included in the program of the initial stage of training in fine arts. Nonetheless, the importance of grisaille in the process of training muralists at higher education is still underestimated. Based on her personal experience, the author reveals the methodological aspects of teaching grisaille at drawing classes in the Alexander Bystrov's workshop of monumental painting of the St. Petersburg Repin Academy of Arts.

Keywords: grisaille, monumental painting, drawing training

В определении термина «гризайль» (фр. grisaille от gris – серый) исследователи расходятся во мнении, в одних случаях считая ее техникой [2, с. 423; 4, с. 61]; в других – видом живописи [1, с. 42; 8, с. 173–174], выполненной в тональных градациях одного цвета, как правило серого или коричневого; а то и вовсе полагая единственно верным называть гризайль росписью [3, с. 295; 6, с. 50]. Действительно, трудно однозначно воспринимать как живопись то, что

лишено ее главного признака – цветовых отношений. В то же время ограничить область применения гризайли только стенописью, имитирующей барельеф или скульптурный декор в архитектуре, – значит не учитывать целый ряд станковых произведений искусства, выполненных монохромно (П. Брейгель, Ст. «Успение Богородицы» (1564), Ван Дейк «Отдых на пути в Египет» (1627), Рембрандт «Проповедь Иоанна Крестителя» (1634–35), П. Пикассо «Герника» (1937) и др.). Нам представляется наиболее объективным разъяснение Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, согласно которому, помимо монументально-декоративной ахроматической росписи, «название «гризайль» одинаково применимо и к одноцветным картинам, писанным масляной краской, и к рисункам, сделанным акварелью, например, китайской тушью с белилами или без оных» [10]. Подобные разночтения в формулировках свидетельствуют о том, что в зависимости от употребляемых материалов и технических приемов гризайль может быть ближе к графике (акварель) или к стенописи (фреска), а в случае ее размещения на холсте в качестве подмалевка она выполняет роль тонального рисунка под живопись. Неизменными для гризайли являются 2 признака: монохромность и применение инструментов живописи: кистей, красок. Таким образом, гризайль занимает собственную, уникальную нишу в искусстве. Это объясняет то, почему в системе художественного образования не всегда очевидно, в рамках какой учебной дисциплины – живописи или рисунка – следует проводить данное задание.

Практическая польза гризайли для формирования профессиональных навыков художника очевидна. «По словам историка Ридольфи, Тинторетто, спрошенный однажды о том, какие краски ему больше всего нравятся, отвечал: «Черная и белая, так как первая из них дает силу теням, а вторая рельеф» [5, с. 365]. В современной художественной педагогике гризайль наиболее востребована в процессе обучения начинающих постигать основы изобразительной грамотности. Не отвлекаясь на исследование цветовых нюансов, учащиеся легче сосредотачиваются в работе на передаче объема и тона. Собственно, данной цели служит любой тональный рисунок, выполняемый традиционными графическими материалами (простым карандашом или углем, соусом, сангиной и сепией), в том числе с размывкой по сырому. Отличие гризайли от такого рисунка состоит в том, что технически процесс ее создания ничем не отличается от живописи краской (акварельной, темперной или масляной) – та же структура и вязкость колера, корпусность или прозрачность мазка – все то, что невозможно передать средствами классического рисунка. Идентичность технических приемов позволяет ученику впоследствии более органично перейти к разбору светотеневых градаций в полихромной живописи.

Необходимо учесть, что некоторые «сухие» графические материалы имеют довольно узкую тональную шкалу. Так, работая простым карандашом (а именно этот материал первым осваивают начинающие), ученик вынужденно вводит в рисунок определенную условность тонального ряда. Классическая учебная гризайль, напротив, всегда стремится к максимальной реалистичности передачи тона, поскольку краска обладает для этого достаточно широким тональным диапазоном.

К сожалению, в высшей художественной школе к данному виду заданий педагоги обращаются не часто ¹. Принято считать, что для студентов старших курсов вуза одновременный разбор тональных и цветовых отношений в живописи уже не представляет какой-либо сложности и отдельная работа над гризайлью является давно пройденным этапом. Вместе с тем, если усложнить задание и, помимо совершенствования навыка тонального разбора формы, поставить перед учащимися дополнительные цели в зависимости от характера постановки (выражение материальности предмета, создание образа портретируемого, подробная моделировка анатомо-пластического ансамбля модели с помощью мазковой техники живописи, изучение возможностей применения лессировок в монохромном изображении и т.п.), то гризайль вполне можно вывести на новый уровень. Такое задание целесообразно было бы включать в процесс подготовки художников-станковистов, и особенно реставраторов, в том числе на завершающем этапе обучения. Однако является ли актуальным изучение гризайли для студентов мастерских монументальной живописи?

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, требуется рассмотреть роль гризайли в стенописи. В первую очередь, монохромная роспись находит применение в декоративно-орнаментальном оформлении интерьеров, выполняя функцию украшения и декора, как правило, имитирующего скульптурные рельефы и горельефы. В качестве примера можно привести декоративное оформление падуг и люнетов Иорданской лестницы ² и Аванзала Зимнего дворца в Санкт-Петербурге, нижнюю часть убранства лестницы Хемптон-Корта работы Антонио Веррио. Но в свете рассматриваемой проблемы нас больше интересует гризайль монументальная, иначе говоря, не только расположенная на архитектурных поверхностях и взаимосвязанная (масштабно и стилистически) с конкретной пространственной средой, но и несущая идейно-смысловое начало. Здесь можно отметить знаменитую роспись внутреннего дворика Клуатр делло Скальцо во Флоренции (1509–26) кисти Андреа дель Сарто, а также плафон Колонного зала Горного университета в Санкт-Петербурге (Д.-Б. Скотти, 1822–24).

Говоря о возможностях применения гризайли в монументальном искусстве, необходимо упомянуть о росписи стекла в витраже. В середине XIII в. во Франции на смену витражам насыщенных, преимущественно красных и синих цветов, пришла мода на бесцветное стекло, расписанное гризайлью. В.-Ч. Рагин и М.-К. Хиггинс в своем исследовании пишут: «Гризайли были доминирующим декоративным приемом все следующее столетие, их можно обнаружить в большей части храмов того периода» [8, с. 98]. Авторы книги «Искусство витража» подробно рассказывают, как создавались гризайли на стекле: «В витражном рисунке краска имеет две функции: она контролирует падающий свет

¹ В Санкт-Петербургской академии художеств (в прошлом – Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина) в течении ряда лет профессор Г. И. Манашеров обучает гризайли студентов II курса в рамках дисциплины «Рисунок».

² Плафон Дациани Гаспаро «Олимп» окружен декоративной гризайлью, выполненной А.И. Соловьёвым (по эскизам В. П. Стасова) после пожара 1837 г.

и делает акцент на детали. Это достигается с помощью акварели, матовых красок и темных пунктирных линий с обеих сторон стекла» [8, с. 46]. Начиная с XIV в., художники стали использовать сочетание монохромной росписи стекла с включением отдельных элементов интенсивно желтого цвета, что создавало необычное впечатление. Таковы круглые стеклянные панно, хранящиеся в Метрополитен-музее («Святой Дунстан Кентерберийский», «Суета сует», 1510–20, Нидерланды). Но наиболее распространенный художественный прием в витраже – монохромная роспись лиц и рук святых в сочетании с ярким цветным окружением. Например, витражи в церкви Святого Роха в Нюрнберге (1520-е), а также в Ирландском национальном университете в Корке (Дж. Хардман, 1866). Нельзя обойти вниманием и полностью монохромные крупноформатные композиции из стекла, такие как «Жизнь Девы Марии» в церкви Сен-Жерве в Жизоре (по мотивам гравюр А. Дюрера). Нужно отметить, что в этих росписях художники активно применяли как размывание краски по типу акварели, так и штриховку кистью, напоминающую линии гравюры.

Таким образом, можно утверждать, что будущим монументалистам необходимо владеть навыками работы гризайлью, причем с использованием как *темперных* (для росписи по штукатурке), так и *масляных красок* (монументальные панно иногда выполняются маслом на холсте с последующим наклеиванием на стену или потолок), а также *акрила* или *акварели* (материалов, наиболее приближенных к используемым в росписи витража). Тем не менее, на практике данное задание в мастерских монументальной живописи проводят лишь отдельные энтузиасты³. Свою лепту в пропаганду гризайли, как важного звена в подготовке художников-монументалистов стремится внести и автор данной статьи. В мастерской профессора А. К. Быстрова Санкт-Петербургской академии художеств, где автор имеет честь преподавать, в рамках дисциплины «Рисунок» гризайлью выполняются различные задания: портрет с руками, голова, обнаженная фигура, парная постановка.

Принципиальное значение имеет то, как преподаватель «режиссирует» учебную постановку. Поскольку главным в гризайли в любом случае остается анализ тональных отношений, то для лучшего их выявления педагоги часто предпочитают, чтобы в окружении модели были предметы как очень светлого, так и предельно темного тонов. Вот, что по этому поводу пишет Н. В. Цыцин: «Белая драпировка (или какой-либо белый предмет: гипс и пр.) вводится для того, чтобы студент наглядно увидел, что тело, хотя и светлое, но по сравнению с белым акцентом имеет некоторую тональность. Также можно поместить и черный камертон, опять же для сравнения с темными тонами» [9, с. 170]. Хотя в том случае, если требуется усложнить задачу для учащихся старших курсов, можно порекомендовать сознательно сузить тональный диапазон постановки (ил. 1) так, как это происходит в стенописи, воспроизводящей на плоскости мраморный или гипсовый скульптурный рельеф.

³ В мастерской монументальной живописи Е. Н. Максимова МГАХИ им. В. И. Сурикова рисунок гризайлью проводится под руководством профессора С. А. Гавриляченко.

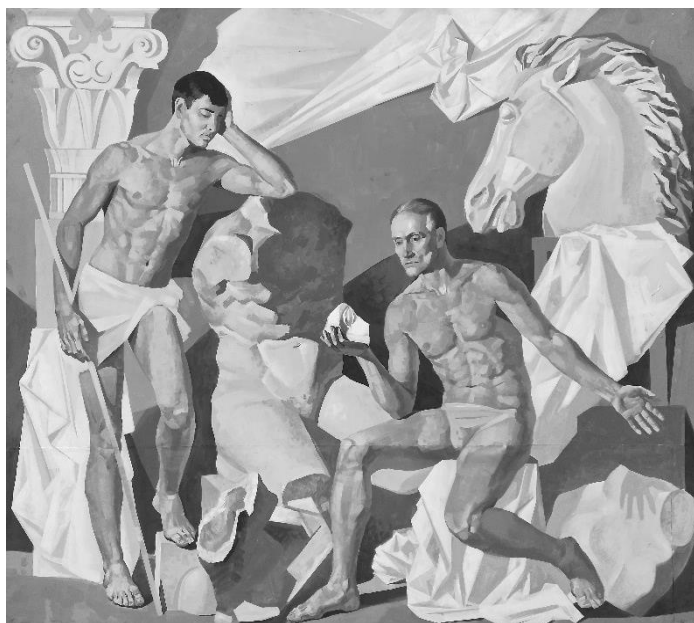
Будущим монументалистам, в первую очередь, необходимо умение создавать гризайль темперой и акрилом, поскольку именно роспись водорастворимыми красками наиболее востребована в современной стенописи. Проблема заключается в том, что на занятиях по живописи в монументальной мастерской Санкт-Петербургской академии художеств (а также многих других художественных вузов) студенты пишут маслом, а темпера (реже акрил или гуашь) используется только для исполнения курсовых композиционных проектов, где фигуры моделируются достаточно условно, что соответствует задачам эскиза. В результате техника работы водорастворимыми красками осваивается студентами весьма поверхностно и нуждается в более углубленном изучении. В противном случае, имея доминирующий опыт масляной живописи, молодой художник может столкнуться с трудностями при создании крупномасштабного дипломного проекта или в реальной работе на стене – мазок ложится по-другому, иначе происходит изменение цвета и тона пигмента при высыхании и т.п. Кроме того, гризайль темперой, как правило, ведется заранее подготовленными колерами, что существенно отличается от работы «с палитры» при создании масляной живописи.

Здесь мы подходим к еще одной проблеме, которая знакома монументалистам, специализирующимся на росписи гризайлью. Казалось бы, нет ничего проще – бери две краски: белую и черную (или коричневую), да пиши. Однако элементарное добавление белил меняет теплохолодность колера, а значит, требуется привносить другие оттенки, добиваясь подлинной монохромности изображения. При создании монументально-декоративных росписей, создающих иллюзию скульптурного декора, необходимо учитывать еще и освещенность, и цветовую гамму интерьера. Вновь обратимся к Энциклопедическому словарю, так описывающему этот процесс: «Хотя в гризайлях подобного рода довольствуются по большей части передачею эффекта совершенно белых скульптурных работ, однако при их исполнении необходимо принимать в расчет, что в натуре всегда встречаются оттенки различных тонов, зависящие от источника освещения, от рефлексов, от вещества из которого сделан рельеф и т.п., а потому иметь на палитре сверх белой и черной краски, еще и другие – голубую, коричневую, красную, желтую и даже малиновую» [10].

Проблема изменения теплохолодности коричневой (и даже черной) краски при смешении с белилами становится еще более актуальной при исполнении гризайли маслом. Конечно, эта трудность преодолима, о чем рассказывалось выше. Но в мастерской монументальной живописи А. К. Быстрова используется иное решение – гризайль масляной краской выполняется без белил. Данный способ работы мобилизует студентов, поскольку сокращает возможности для внесения в работу исправлений. Такой рисунок выполняется в двух видах: от светлого к темному (масляная краска наносится на белую грунтованную бумагу) и от темного к светлому (ил. 2) (бумага покрывается плотным слоем масляной краски, которая постепенно выбирается в светлых местах). Последний прием нуждается в дополнительном разъяснении.

Технически этот процесс осуществляется следующим образом. Вначале на натянутую на планшет бумагу наносят рисунок графитным карандашом

(опытные студенты могут обойтись и без предварительного наброска). Затем бумага проклеивается клеем ПВА (можно использовать желатиновую проклейку) так, чтобы рисунок просвечивал. Далее вся поверхность грунтованной бумаги покрывается плотным, ровным, непрозрачным слоем масляной краски. Для этого лучше использовать ван-дик коричневый или марс коричневый темный, поскольку умбра натуральная ленинградская слишком сиккативная, а умбра жженая имеет ярковыраженный рыжеватый оттенок. Само собой разумеется, не стоит использовать лессировочные краски, такие как марс коричневый темный прозрачный или марс желтый прозрачный, поскольку они не обладают достаточной кроющей способностью. Подчеркнем, что в данном виде гризайли используется одна краска и полностью отсутствует какое-либо связующее (масло, лак, разбавитель), а это значит, что колер не меняет консистенцию и теплохолодность.



Ил. 1. М. Копелиович. V курс. Двухфигурная обнаженная постановка. 2020. Б., темпера. 160 × 190
Преподаватель А. И. Дендерина



Ил. 2. С. Некрасов. V курс. 2012. Б., масло. 160 × 90.
Преп. А. И. Дендерина

В процессе создания изображения краска постепенно счищается мастихином, тряпкой или кистью, начиная с самых светлых мест. Таким образом, форма как бы начинает выступать из мрака, меняется последовательность выполнения задания, стимулируя студентов воспринимать именно свет основным формообразующим компонентом изображения и уводя от привычных стереотипов. Рисунок масляной краской надо вести быстро, поскольку в течение нескольких дней она становится неподатлива к исправлению. Если фрагмент не получился за 1–2 сеанса, то он стирается до грунта и начинается заново. Очень удобно при этом, что карандашный рисунок, защищенный слоем клея ПВА,

сохраняется неизменным. Такой метод ведения работы дисциплинирует студента, приучая его рационально распределять учебное время, стремиться к завершению каждой детали.

Наша многолетняя практика проведения задания «Гризайль» в мастерской монументальной живописи А. К. Быстрова показывает, что закрепление через живописные приемы, наработанного в классическом рисунке владения тоном, помогает учащимся и в создании учебной живописи и, главное, в профессиональной деятельности монументалиста. Как известно, в живописи именно верно взятый художником тон более, чем цвет, определяет материальность предмета, его объем и положение в пространстве. А освоение технических особенностей таких материалов, как темпера и акрил, трудно проводить в рамках какого-либо иного задания, поэтому гризайль необходимо включать в учебную программу мастерских монументальной живописи художественных вузов на регулярной основе как важнейший элемент формирования профессиональных компетенций будущих мастеров стенописи.

Литература

1. *Боровик, В. Л.* Гризайль / В. Л. Боровик // Из истории художественной школы: сб. науч. статей. СПб.: Ин-т им. И.Е. Репина, 1999. – С. 42–45.
2. *Виннер, А. В.* Материалы и техника монументально-декоративной живописи / А. В. Виннер. М.: Искусство, 1953. – 756 с.
3. *Власов, В. Г.* Гризайль / В. Г. Власов // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. СПб.: Издательская группа «Азбука-Классика», 2010. – Т. III: Г-З. – С. 295–296.
4. *Изаксон, А. А.* Гризайль / А. А. Изаксон // Художник. – 1962. – № 7. – С. 61–62.
5. *Киплик, Д. И.* Техника живописи / Д. И. Киплик. М.: В. Шевчук, 2011. – 538 с.
6. *Олейников, С.* Гризайль / С. Олейников // Art council. Художественный совет. – 2011. – № 5 (81). – С. 25–29.
7. *Плужников, В. И.* Термины российского архитектурного наследия. Словарь-гlossарий / В. И. Плужников. М.: Искусство, 1995. – 160 с.
8. *Рагин, В.-Ч.* Искусство витража. От истоков к современности / В.-Ч. Рагин, М.-К. Хиггинс. М.: Белый город, 2004. – 288 с.: ил.
9. *Цыцин, Н. В.* Тональный рисунок / Н. В. Цыцин // Учебный рисунок: учеб. пособие / Сост. В. А. Могилевцев. СПб.: Артиндекс, 2016. – С. 170–177.
10. Энциклопедический словарь: энциклопедия: в 86 т. / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб.: Изд-во «Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон», 1890–1907. – Т. IXA (18). URL: <http://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com> (дата обращения: 20.12.20).

УДК 743:7.041.2

О. В. Плужник

Санкт-Петербург, Россия

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

Анатомическое рисование головы

Дается классификация анатомических знаний, необходимых при рисовании головы человека. Рассказывается о влиянии тканей на общую форму головы. В статье дается анализ и названия опорных точек, линий и плоскостей, видимых на трех видах: в профиль, фас и анфас. Объясняется важность пропорциональных отношений возрастных, половых отличий в строении головы.

Ключевые слова: рисунок, анатомия, пропорции, кости, мышцы, хрящи, точка, линия, плоскость, композиция

Oleg V.Pluzhnik

Saint-Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Anatomic drawing of a head

A classification of the anatomical knowledge necessary for drawing a human head is given. It tells about the influence of bone on the general shape of the head. The article gives an analysis and the name of the control points, lines and planes visible on three large ones: in profile, front and front. The importance of the proportional relationships of age, sex differences in the structure of the head is explained.

Keywords: drawing, anatomy, proportions, bones, muscles, cartilages, a point, a line, a plane, a composition

Анатомический рисунок отличается от обычного академического более глубоким анатомическим анализом головы на основе анатомических знаний, наблюдения и изучения особенностей строения рисуемой головы человека. Иногда в таком рисунке сознательно подчеркиваются и обостряются анатомические характеристики головы. Перед анатомическим аналитическим рисунком гипсовой или живой головы необходимо порисовать череп и экорше головы в трех поворотах (фас, профиль и три четверти).

Перед анатомическим рисунком головы нужно изучить структуру, форму, конструкцию и рельефы черепа. После этого ознакомиться с мягкими тканями головы, делая различные зарисовки по изучаемой теме.

Мышцы на лицевой части головы располагаются над костной основой, увеличивая тем самым объем. В статическом положении мышечная масса сглаживает рельеф костной основы головы и прикрывает ряд впадин на голове, например: глазничные, скуловисочные, верхне-нижнечелюстные. Когда же мышцы приходят в движение, то создают на лице трансформацию мягких тка-

ней с теми или иными смещениями и складками. Изменения, вызванные мимическими мышцами, отражают психологическое состояние человека, а жевательные мышцы принимают также участие в акте речевой деятельности и пережевывании пищи и т.п.

Ряд таких углублений прикрывают хрящевые образования, например: носовое грушевидное отверстие, слуховые проходы. Кстати, форма этих хрящей формируется исходя из формы нижележащей костной основы. Несмотря на то, что эти части головы имеют общую структуру частей, их форма у каждого индивида неповторимо индивидуальна.

Над мышечной тканью под кожей находится жировая клетчатка. У худощавых людей она слегка заметна на щеках и в меньшей степени – висках. Даже у полных людей есть места на голове, где практически нет жировых отложений. К таким местам относятся: верхние веки глаз, апоневротический шлем, уши, верхнее основание носа, губы. Зато очень интенсивно жир может накапливаться под нижней челюстью, на затылке, на щеках, изменяя внешний вид людей, образуя характерные жировые складки.

На голове человека кроме жировых складок у полных людей образуются кожные складки. У молодых людей это обусловлено особенностями строения тканей. Обычно это складки верхнего века, межбровная, носогубная, фильтр углов рта, подбородочно-губная борозда. Но не всегда они ярко выражены все сразу. С возрастом мышцы теряют тонус, а кожа теряет эластичность. Появляются складки на лбу и щеках. В старости лицо покрывается сетью мелких возрастных складочек, называемых морщинками. Как правило, с увеличением возраста растет и количество морщин. Если в старости выпадают зубы, то изменяются пропорции челюстного отдела лица.

На верхней части головы имеется волосяной покров. Форма прически может подчеркивать форму головы, а может и скрывать ее. Сами волосы могут быть прямыми, волнистыми или кудрявыми. У мужчин в отличие от женщин растут волосы и на челюстной части головы. Форма бороды и усов может значительно влиять на формирование и восприятие характера формы головы. На челюстной поверхности волосы у мужчин начинают расти в юношеском возрасте, являясь своеобразным признаком перехода юноши в зрелый возраст. В старости волосяной покров значительно редет, образуя вначале залысины, постепенно переходящие в лысины. Встречаются люди, у которых волосяной покров на голове отсутствует.

У женщин голова в целом меньше, чем у мужчин, а лицевой отдел меньше по сравнению с мозговой частью. У ребенка это отношение еще меньше: лицевая часть в 8 раз меньше мозговой. У женщин меньше скулы, уши, нос, нижняя челюсть, разрез рта. Глазницы меньше и глаза кажутся более крупными. На лбу надбровные дуги и бугры отсутствуют. Но почти всегда активно выступает бугристость между бровей (глабелла). Кожа в юности более нежная и гладкая, что придает чертам лица более округлые формы.

Основой и начальной стадией любого рисунка, в том числе и анатомического рисунка головы, является определение пропорций. Строятся соотношения высоты, ширины и глубины большой формы, а затем и ее частей. Первым делом определяется так называемая крестовина – это горизонтальная (линия

разреза глаз) и вертикальные средние линии на лицевой части головы. Далее от этих линий продолжается построение вверх-вниз и вправо-влево. Полезно зарисовать профиль вертикальной средней линии головы. Эта линия показывает рельефность лицевой части, которая в фас просматривается неразборчиво. Это помогает сразу нарисовать рельеф лицевой части головы без ошибок практически с любого положения. Важное значение имеет определение лицевого угла, особенно для рисующих профиль головы. Лицевой угол проходит через слуховое отверстие, основание носа и переносицу. Он определяет общий характер головы. В анатомическом рисунке с особой тщательностью выявляется костный рельеф головы, видимый под мягкими тканями. Знание мест, где костная основа близко расположена к поверхности помогает отметить эти места на рисуемой голове и определить общий ее характер, что очень важно для выявления типичного, т.е. портретного сходства.

Для рисунка структурирование точек так же важно, как линий и других выразительных средств, и имеет принципиальное значение. Оно вносит упорядоченность и позволяет избегать ненужных иллюзий и заблуждений. От мелких и светлых точек на дальнем плане к более крупным и темным точкам переднего. Обычно достаточно 3 или 4 градаций для точек невидимого контура. Точки видимого внешнего и внутреннего контура рисуемого объекта обычно самые темные и большие. Для них достаточно 3–4 градаций. Но если рисующий делает их больше, то создается более плавный переход, от дальнего плана к первому. Очертания объекта или его контур меняется при его движении, при изменении линии горизонта, точки зрения и ракурса восприятия. Умение найти нужное положение – уровень мастерства рисующего.

Обычно сложный объект начинают строить по опорным точкам. Которые определяют вершины выпуклостей и вогнутостей на форме рисуемого объекта. Начинать рисунок любого объекта надо с анализа и определения опорных точек минимум на 2 видах: профиля и фаса, а лучше трех. При рисовании головы человека нужно знать и уметь находить местоположение важных для построения опорных точек, линий и плоскостей. Эти точки соединяют линиями, а линии образуют края плоскостей объемной формы.

При рисовании головы человека очень важно построить опорные точки средней вертикальной лицевой линии. Это будет лицевой контур на профиле. Начало – у шероховатой линии волос. Далее перечислим низлежащие: лобные и надбровные бугры. Хоть они и расположены не на самом контуре, но задают грань перелома плоскостей, которая и видна на контуре. Ниже следуют: переносица, передний носовой выступ, точки хрящей кончика носа, носовая ось, крайние точки верхней и нижней губы, подбородочно-губная борозда, передний подбородочный выступ, точка соединения нижней челюсти и шеи, кадык и яремная ямка. На лицевой части головы при построении наиболее значимы следующие бугристости и вогнутости черепа: лобные и надбровные бугры, точки височной линии, точки краев глазничных впадин, переносица, скуловые бугры, передний носовой выступ, носовая ось, подбородочные выступы (передний и два боковых), углы нижней челюсти. У всех людей имеются эти опорные точки, но их пропорциональные соотношения индивидуальны. Чтобы нарисовать правильно,

т.е. похоже, нужно изучить, нарисовать и запомнить рельеф вертикальной средней линии головы. Первым делом определяют и строят контурные опорные точки, а уже затем приступают к построению внутренних опорных точек. Например, на мозговой части головы – это затылочный, верхний и два боковых теменных бугра, парные лобные и надбровные бугры и височные линии [с. 82–83]. По опорным точкам строят сложные по форме и рельефу плоскости 3-мерного объема. Чем больше опорных точек, тем сложнее и точнее плоскости рисуемой формы. Удастся добиться большей похожести за счет более точной нюансировки объекта. И так для построения каждой части тела человека существуют свои опорные точки. Рисующий определяет их взаимное расположение относительно друг друга. При рисовании нужно стремиться избегать нарушений структуры точек, линий и плоскостей. Избегать повторов размерных, тональных, толщинных, ритмических и формообразующих. При одинаковости средств изображения пропадает плановость и объемность. Осевые и габаритные плоскости – это начальный этап построения и способ самопроверки закономерностей и правил организации рисунка. Плоскости невидимого контура в сечениях-охватах задают объемность парами сравнений: выше-ниже, правее-левее, ближе-дальше. Формой и размером показывают нюансы кривизны сечения. Плоскости видимого контура определяют объемы первых 3–5 планов. Если нет структурности, то нет и порядка, нет правильного понимания. Зрение путается, искажая восприятие, и не возникает 3-мерности на 2-мерной плоскости листа. Дальние планы по контрастности, объемности, детальности не отличаются от средних и передних планов. Размерное отличие больше-меньше не всегда достаточно, так как бывает ничтожное, нюансное. В голове часто присутствует ассиметричность правого и левого, верхнего и нижнего. Умение подмечать, и передавать нюанс придает изображению больше реалистичности и похожести. Неверно построенные пропорции, пластика, неудачный ракурс или точка зрения изменяют представление об объекте. Те, кто видит рисунок, но не видит сам объект не смогут получить объективную информацию о нем. Рисование с натуры постоянно заставляет рисующего сравнивать нарисованное с объектом рисования. Плавность, текучесть и определенная направленность линий выявляет пластичность формы объекта рисования. Но и в этом процессе не следует точно копировать с натуры. Надо уметь отобрать главное и отбросить второстепенное. Важно правильно расставить акценты при моделировании конструкции, формы, объема, пространства, акцентируя анатомические особенности рисуемой головы. На нужном месте – нужное количество материала.

В рисунке анатомического характера необходимо нарисовать форму объемно и пространственно. Для этого нужно выявить и нарисовать как минимум 3 пространственных плана, а лучше больше – для большей глубины. Это достигается посредством изображения движения света по плоскостям, из которых формируется объем головы. Плоскость – одно из средств изобразительного искусства. В рисунке выделяют 3 основных типа плоскостей:

– Плоскости построения (габаритные, осевые (горизонтальные, фронтальные и сагиттальные), дополнительные сечения-охваты, выполняемые в разных направлениях, но минимально достаточном). Эти плоскости обычно

изображают самыми первыми тонкими, светлыми по тону контурными линиями. На начальном этапе они очень значимы, но на завершающем этапе рисунка они должны быть еле-еле заметны, а зачастую их совсем убирают, если это не учебный рисунок и не нужно показывать этапы ведения работы.

– Плоскости невидимого контура. Когда рисуют «на просвет», т.е. обратную невидимую сторону объекта. Такое рисование производится по представлению. Линии, обозначающие эти плоскости, толще габаритных и имеют переходную составляющую. От тонких и светлых на дальнем плане – к более толстым и темным на близких к рисующему планам. Обычно достаточно трех или четырех градаций невидимого контура.

– Плоскости видимого контура. Это плоскости ближнего, внешнего видимого контура рисуемого объекта. Обычно это самые контрастные темные и светлые плоскости. Для них достаточно также 3–4 градаций. Но если рисующий делает их больше, то создается более плавный переход, от дальнего плана к первому. На этих плоскостях применяют различные градиенты, усиливающие контрасты. Придание форме объекта 3-мерности (ширина, высота, глубина) на 2-мерной поверхности листа бумаги достигается определенными приемами и закономерностями в рисунке. Нарушение законов и правил рисования приводит к ошибкам и нарушению объективного восприятия. В анатомическом рисунке головы человека, кроме применения правил и законов академического рисования, необходимы глубокие анатомические знания. Без этих двух составляющих невозможен качественный результат.

Литература

Павлов, Г. М. Пластическая анатомия / Г. М. Павлова, В. Н. Павлова. М.: Искусство, 1966. – 240 с.

УДК УДК 741.021:378.147

М. М. Мешков

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Тематическая постановка в рамках дисциплины «Специальный рисунок»

Освещается ключевое задание в рамках дисциплины «Специальный рисунок» – тематическая постановка. Обосновывается поэтапное ведение работы студентом над заданием. Характеризуется формат задания и его дальнейшее влияние в контексте становления художника-монументалиста.

Ключевые слова: специальный рисунок, тематическая постановка, академический рисунок, натура, построение

Mikhail M. Meshkov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg state university of industrial technologies and design

Thematic performance within the discipline "Special drawing"

Highlights the key task within the discipline "Special drawing" – a thematic setting. The stage-by-stage conduct of work by the student on the task is substantiated. The format of the assignment and its further influence in the context of the formation of a monumental artist is characterized.

Keywords: special drawing, thematic staging, academic drawing, nature, construction

Специальный рисунок является практической дисциплиной, осуществляющей взаимосвязь дисциплин «Академический рисунок» и «Проектирование». Тематическая постановка в рамках данной дисциплины является одной из ключевых и считается наиболее важной для будущих художников-монументалистов. После прохождения базового материала на первых 3-х курсах студент переходит к работе над стилизацией рисунка под выполнение проекта в материале.

Тематические постановки представляют собой задания, определяющие специфику рисунка, необходимого художнику при работе непосредственно в области монументально-декоративной живописи. Ставится задача образного воплощения объекта, развития фантазии в изобразительной форме и нахождения пластического единства в композиции рисунка. Ведется поиск изобразительного языка, соответствующего выбранному стилю и материалу. Специальный рисунок для художников-монументалистов предполагает ведение работы на большом формате. Рекомендовано использовать планшет с натянутой на него бумагой или крафтом.

Тематическая постановка развивает у студента композиционно-образное мышление. Работа с различными графическими материалами развивает творческие возможности и помогает более убедительно воплотить задуманную идею. Определение размера планшета и материала исполнения происходит после разработки студентом эскизов и совместно с преподавателем. Если работа будет осуществляться на бумаге, то необходимо ее затонировать. Материалом в данном случае может выступать темпера или акварель смешанная с клеем ПВА, разбавленные водой. Тон должен быть легким и равномерным. Наносить раствор можно губкой, кистью или валиком. Перед началом работы материалом, по натянутому планшету необходимо легко пройти мелкой шкуркой круговыми движениями, для того чтобы поднять ворс бумаги и придать фактуру для будущего рисунка.

Большой формат предполагает использования мягких материалов, поскольку они имеют большую покрывную способность и облегчают работу с тонами, что значительно ускоряет процесс рисования. Для стирания и коррективы рисунка лучше использовать клячку. Клячка отличается от ластика тем, что не повреждает бумагу, не размазывает и не повреждает рисунок. Материалами могут выступать сангина, соус, сепия, уголь и пастель сближенных

по тону мелков. Когда работа завершена, рекомендовано закрепить рисунок фиксатором для графических работ.

Тематическую постановку в рамках дисциплины «Специальный рисунок» можно определить как поисково-аналитическое задание, главной целью которого является изучение приемов и способов оперирования теоретическими и практическими знаниями и умениям, а также навыками, необходимыми для создания художественного образа.

Перед началом работы над постановкой, студенту необходимо провести серию коротких зарисовок с разных сторон фигуры или группы фигур, чтобы подобрать более удачный ракурс. В постановке для длительного рисунка важно выбрать четкое движение фигур и наиболее выразительную композицию [1].

Такие задания очень важны для будущего художника-монументалиста, который в дальнейшей творческой работе будет иметь дело с заданным пространством внешним или внутренним. Не лишним также в процессе композиционных поисков прорисовать отдельные детали и узлы в фигуре, в одежде и натюрмортной части. Сбор такого материала является ключевым, он необходим в работе для того, чтобы в процессе выявить главное и подчинить второстепенному. Это значительно продвинет творческий процесс вперед и сделает его более интересным и продуктивным.

На эскизах необходимо найти оптимальный формат и масштаб фигуры (или фигур), чтобы она разместилась в листе полностью. Важно решить проблему равновесия в расположении больших масс и исключить касания края формата, а выработанное чувство формата играет в творческом воплощении ключевую роль.

После согласования с преподавателем, выбирается наиболее удачный эскиз постановки и переносится на формат. На этом этапе важно перенести более удачно найденное изображение в выбранный формат с учетом масштаба и пропорций. По ходу работы происходят необходимые корректировки и дополнения в изображении. Важно детально расшифровать композиционные пятна и узлы, избегая при этом многословности. Детали должны быть концентрированы и убедительны.

Можно использовать модульную композиционную сетку для более четкого размещения фигуры или фигур в выбранном формате, ведь трактовка всей композиции имеет важную роль в законченном варианте. Это приучает студента в будущем более ответственно и внимательно относиться к творческому процессу и поэтапному созданию задуманного произведения [2]. Подбор формата диктуется конкретным композиционным решением, к которому студент приходит в результате разработки эскиза на небольшом формате.

В рисунке важно правильно отбирать наиболее существенное и обобщать многие мелкие формы. Знание основ анатомии необходимо обучающегося для правильного изображения фигуры человека, но, в первую очередь, необходимо обращать внимание не на мелкие детали, а на соразмерность и связь отдельных частей, стараясь подметить их различные положения при движении.

Удачное композиционное размещение поможет выразительно передать характер и движение фигуры в будущем рисунке. На основе анатомического

строения и конструкции, обучающиеся работают над отдельными частями фигуры и крупными деталями. При этом уточняются направление движения крупных форм тела и их пропорциональные соотношения.

Для более полного изучения пластики фигуры человека необходимо уделить внимание строению стопы ноги и кисти руки. Рисование конечностей представляет значительные трудности для обучающихся. Особое внимание следует уделить пространственной передаче объема. Рисунок ведется конструктивно, тональная моделировка минимальна. Внимание следует обратить на характер движения и пропорции каждого пальца.

Задание «Тематическая постановка» подводит итог обучения специальному рисунку. В нем демонстрируются все полученные знания и навыки работы над длительным рисунком, приобретенные за годы обучения. Опираясь на знания и навыки изображения обнаженной фигуры человека, с одной стороны, и начальные сведения о рисунке драпировок – с другой, подходят к изображению одетой фигуры человека. Постановка должна носить композиционный характер. Фигуру необходимо вписать в пространство листа.

В процессе работы важно, чтобы студент работал над всей композицией целиком, не съезжал на лишнюю детализацию или проработку второстепенного. Хотя деталь также важна, как и целостный строй рисунка. Важно помнить об этом на протяжении всего задания. Это значительно экономит время для работы, сделает ее более выразительной и убедительной.

Также в процессе работы важно просматривать работы старых мастеров, изучать их методику работы над произведением. Как тот или иной художник создавал свои произведения: от зарисовок, эскизов и какой путь прошел к законченной работе. Это важная составляющая в воспитании будущих художников-монументалистов, которая приучает к особому подходу в работе, к определенной культуре в рисовании и общему развитию личности мастера. Путь изучения и познания был и остается всегда неразделим. И это важно усвоить в процессе обучения в вузе.

В результате выполнения тематической постановки в рамках дисциплины «Специальный рисунок» студент учится применять основы, принципы и приемы академического рисунка в контексте создания монументально-декоративного проекта для реализации в материале. Он приобретает умение обобщить и стилизовать изображение с учетом материала, а котором будет выполнено произведение. И главное – умение образительно рассуждать на выбранную тему, чтобы в дальнейшем постараться донести до аудитории то, что взволновало и вовлекло зрителя в этот интересный процесс творчества [3]. Студент научается разрабатывать проектную идею, основанную на концептуальном, творческом и технологичном подходе к решению монументально-декоративных задач, используя различные приемы гармонизации форм, структур, формально-художественной трактовки с учетом специфики материала исполнения; учится самостоятельно учиться и непрерывно повышать свои навыки в течение всего периода профессиональной деятельности.

Все компоненты функционирования рисунка в творческой деятельности художника-монументалиста действуют одновременно и неразрывно. В процессе анализа постановки появляются новые ассоциации, которые должны фиксироваться студентом и перерабатываться в знак, символ и образ.

В будущей творческой самостоятельной деятельности студент сможет активно использовать полученные за годы обучения в университете знания и опыт, что позволит ему двигаться в творческом направлении, составлять и реализовывать проекты.

Литература

1. Ли, Н.Г. Основы учебного академического рисунка / Н.Г. Ли. М.: Эксмо, 2015 – С. 128–214.
2. Могилевцев, В. Учебный рисунок / В. Могилевцев. СПб.: Артindex, 2016. – С. 185 – 176.
3. Паранюшкин, Р.В., Техника рисунка: учеб. пособие / Р.В. Паранюшкин, Г.А. Насуленко. СПб.: Планета музыки, 2020. – С. 98–102.

УДК 76.02:741.021.2:378.147SPGHPA

М. Н. Тер-Саркисян

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская государственная

художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

Графические зарисовки и наброски в академии имени А. Л. Штиглица

Студенту художественно-промышленного вуза очень полезно переходить от рисования фигуры в аудитории к живой природе. Пластика природы диктует графический прием и материал. Важнейшую роль в постижении профессионального мастерства играют короткие зарисовки и наброски. И тогда великолепным объектом для рисунка могут стать растения, цветы и травы. Не случайно большинство орнаментов основано на растительных мотивах. И очень часто архитекторы в своих проектах используют конструктивную систему растений.

Ключевые слова: графический прием, зарисовки, конструктивная система растений

Martin N. Ter-Sarkisyan

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Graphic sketches and sketches in the academy of A. L. Stieglitz

It is very useful for a student of an art-industrial university to move from drawing a figure in the classroom to living nature. The plasticity of nature dictates the

graphic technique and material. Short sketches and sketches are essential to mastering professional skills. And then plants, flowers and herbs can become a great object for drawing. It is no coincidence that most of the ornaments are based on plant motives. And very often architects use the constructive system of plants in their projects.

Keywords: graphic technique, sketches, constructive system of plants

Люди, обладающие даром художественного видения, особо остро воспринимают многообразные формы растительной жизни. Когда художник рисует дерево, он должен понимать калейдоскоп проявлений, заключенных в дыхании живого организма. Студенту художественно-промышленного вуза очень полезно переходить от рисования фигуры в аудитории к живой природе. Пластика природы диктует графический прием и материал. Важнейшую роль в постижении профессионального мастерства играют короткие зарисовки и наброски. И тогда великолепным объектом для рисунка могут стать лесные растения, цветы и травы, мясистые листья лопухов, остроконечные стрелы злаковых и живописные колючки репейника. Гениально сконструированная природой былинка, вовлекая художника в творческий процесс, позволяет создавать и гениальные зарисовки. Структура листьев поражает утонченностью линий, всей своей конструкцией: не случайно большинство орнаментов основано на растительных мотивах. И очень часто архитекторы в своих проектах используют конструктивную систему растений.

Начиная рисовать какую-нибудь колючку, живешь этим рисунком, бесконечно переделываешь, пытаешься довести до совершенства. Создаешь второй и третий планы, выстраивая действие, как спектакль. Оперлируешь фактурами, штрихом рисуя воздух, глубину пространства. Наброски можно делать кистью, пером, углем, сангиной, сепией. Немаловажен также и выбор бумаги, которая может иметь разные фактуры, оттенки. Растение, живое на свежем воздухе, не должно стать мертвым на бумаге. Художник обязан почувствовать, что диктует природа, о чем кричит или робко нашептывает. Неожиданный ракурс, угол зрения будоражит фантазию художника, провоцируя его на творчество. Часто бывает, проходя по парку, вдруг останавливаешься, как сраженный молнией: «Эх, была бы акварель!» В другой раз берет досада, что нет пастели. Бывает, какой-нибудь уголок смотрится законченной графикой, только переноси на бумагу. Зачастую это зависит от времени суток. Солнечная погода, пасмурная, дождливая или туманная – все служит для определения вектора художественного поиска. Художник начинает чувствовать сопричастность к тайнам космоса, пропустив его через призму своего сознания, выплескивает это на лист, чтобы поделиться открытием с равнодушным зрителем, заставив удивляться тем чудесам, которые обыватель не замечает.

При рисовании среды возникает проблема формата. Формат сочинить невозможно – он уже придуман природой, его надо лишь выявить и обнаружить. Первым шагом к осуществлению задуманного служит поиск соотношений высоты, ширины и размеров листа. Для этого мысленно выстраиваешь, режиссируешь творческий процесс, видя всю картину в целом. На бумаге ничего не получается, если композиция и формат, весь замысел не состоялся в голове, когда не видишь весь ход работы от старта до финиша. Работая над рисунком,

всякий раз видишь его по-другому. Более того, отложив рисунок, на другой день смотришь на него отстраненно, как на чужой, замечая в нем новые качества. Если работа создана душой, а не компьютером, в ней можно разглядеть и 2-й, и 3-й слой, которые начинают просачиваться сквозь внешние проявления графического материала, бумаги и фактуры.

Техника – это школа. Ее получают и развивают наши студенты за годы обучения рисунку. Совершенно недостаточно произвести механическую съемку, сканирование пейзажа. Художник не фотоаппарат. Воплотить пластическое изображение окружающей жизни позволяет академическая школа, ее направление и содержание. Художественные приемы и техники разнообразны. Немало существует графических способов выражения, посредством которых художник в состоянии создать любую композицию, отразить живую, пульсирующую жизнь. набросок – это неотъемлемая часть рисунка. Великолепным объектом для набросков является, прежде всего, голова и фигура человека. Чтобы профессиональное мастерство студента Академии росло, он должен каждую свободную секунду отдавать наброскам. Благодаря занятию ими обучающийся быстрее будет выполнять курсовые задания. Художник станет рисовать легко, раскованно и непринужденно. В нашей Академии нельзя рисовать только длительно, поскольку это вуз художественно-промышленный. В учебной программе немало часов отдано специальным дисциплинам, занятиям композицией, работе в материале, макетированию. Если студент не в состоянии делать наброски, то он не сможет донести свою мысль в композиционном проекте. «Наброски – на всю жизнь!» – должно стать девизом.

Выход на свежий воздух – это прорыв в другой формат. Раздвигаются стены – раздвигаются рамки восприятия действительности художником. Автор обязан объяснить, чего он хочет, как будто точно видел свой рисунок где-то в глубинах подсознания. И подспорье этой работе – ежедневные наброски. Без этого пальцы как протезы. Рисунок, живопись, композиция – все осуществляется через наброски. Пластику, движение, форму передает набросок. Без него художник видит не большую форму, а лишь отдельные кусочки, ломает, деформирует объем. Невзирая на загруженность, необходимо уделять наброскам как можно больше внимания: будь это в транспорте, на остановках, на вокзалах в парках – в любом общественном месте. Наброски мягкими материалами готовят студентов к старшим курсам, поэтому с 1-го дня здорово было бы приучать их к этим техникам. Тот, кто игнорирует мягкие материалы, обычно рисует дробно и нецельно. Уголь таит в себе лепку объема, пластику конструкции, глубину пространства и не позволяет мучить бумагу.

Материал меняет подход студента к постановке. Если рисовать постоянно карандашом, можно умереть от скуки. После 3-го курса студентам необходимо предоставить полную свободу выбора техники и манеры исполнения, чтобы обучающиеся привыкали подходить к рисунку творчески. Поэтому не случайно на 4-м и 5-м курсах учебным планом предусмотрены графические задания. Графические переложения – это тоже композиция. Не рисовать тупо и слепо с натуры, а придумать, по-режиссерски поставить задуманное. Замы-

сел должен воедино связать композицию, материал, формат, графику, расположение и соотношение всех составляющих. Преподавателю надлежит учить классической школе, однако заставлять думать по-своему. Убедить не сканировать натуру, а творчески рисовать представляемое. Отказаться от рабского следования постановке, а в отсутствии натуры продолжать без нее! Айвазовский живое, постоянно меняющееся море писал в своей мастерской. Все свои картины он мысленно представлял себе в завершенном виде. Также и каждый художник должен чувствовать и понимать, что он рисует, обязан стать частью натуры, слиться с ней, иначе изображенное будет мертвым.

Наряду с зарисовками растительного мира, лесных и степных пейзажей полезно рисовать и различные архитектурные сооружения – искусственно созданную среду. Существует огромное количество старинных домов, каменных и деревянных, живописно вписывающихся в окружающую местность, составляя с ней нерасторжимое целое. Можно заметить декоративные жестяные силуэты, завершения труб из листового металла графического характера. Или бревенчатый сруб избы, а над ним крышу с декором. Пожалуй, мало найдется объектов для зарисовок, столь же интересных, как старые дома. Их пока что можно в достатке найти в пригородах Санкт-Петербурга. Целый заповедник подобных домов существует, например, во Всеволожске.

Природа – это не одни только деревья. Когда мы рисуем растение и дом, в нашей композиции зарождается связь, пластические задачи заставляют думать, компоновать. Практическое знакомство с архитектурой увлекает, позволяет делать творческие открытия, обнаруживать замечательную связь природы и строений. Такие ситуации очень графичны по своему внутреннему наполнению. На листе художник может показать либо весь дом, или какой-то его фрагмент, материал из которого он построен и интересное графическое решение. Строители, создававшие эти любопытнейшие постройки, очень тонко чувствовали фактуры, пропорции целого и деталей. У них все было идеально рассчитано вплоть до орнамента.

Нарисуем на первом плане дерево мягким материалом, вдалеке изобразим одноэтажный домик и все это поместим в природную среду. Но как найти связь дерева и дома? Велик соблазн дотошно показать и то и другое. Однако необходимо безжалостно отказываться от всего лишнего, чтобы композиция стала максимально выразительной. С появлением архитектурных деталей возникают иные требования к художественному решению. Природа – это целая жизнь. Сухое дерево и дом – благодарные объекты для графики. Их надо рисовать одновременно, чтобы наблюдаемая картина была наполнена дыханием. Для достижения взаимосвязи между домом и деревом необходимо найти оптимальные тональные отношения, определить графический язык. Крайне важны тональная разработка и привнесение живописного хода в черно-белую композицию. Впоследствии из тона вычленяется живописная линия, рождается состояние природы, появляется свой особый, нетривиальный рисунок, характерный для определенного листа и автора.

В любой работе всегда должны присутствовать как состояние времени суток, так и тема, интрига. И не важно, что в руках у нас не кисть и краски, а

всего лишь уголь. Посредством его можно решить задачу, которая решается с помощью богатейшего колорита. Казалось бы, средства графики весьма скупы, тем не менее, они позволяют по максимуму раскрыть идею автора и смысловое наполнение изображаемого действия. Задача – перенести образы, рожденные воображением, в осязаемо решенную графику и заставить зрителя впитать твои идеи. Для этого не надо быть многословным: высшее достижение – лаконизм. Как утверждал Мис ван дер Роэ: «Less is More», «Меньше – это больше». И прежде, чем что-то сделать, надо провести колоссальную аналитическую работу, ибо жизнь коротка и скоротечна. Если задумываешь рисовать весенний сюжет, уловить характер раннего воскресения земли, не следует откладывать, поскольку с приходом майского тепла деревья прямо на глазах покрываются свежей зеленью, и весна стремительно трансформируется в лето. И быстрое протекание любого процесса заставляет эмоционального художника ловить долю секунды. Ускользящую, быстро меняющуюся натуру, особенно в этот период калейдоскопических перемен, хорошо бы зафиксировать посредством этюдов – натура уйдет! Когда бушует весна, как в сказке распускаются почки, и наступает день и час рождения цветов – огромное счастье во время великого пробуждения природы поймать и зафиксировать этот неповторимый миг.

Осенью ситуация диаметрально противоположна. На пустырях, опушках и в лугах стоят сухие полевые растения – экспонаты для гербария. И над ними уже не порхают бабочки. Яркое лето прошло, оставив лишь скелеты, мумии трав, не лишённые, однако, определенной прелести, философского смысла – все это достойно кисти художника. Осень для трав – конец их недолгой растительной жизни. Их форма останется неизменной, зафиксированной в ломкой соломе. Время остановилось. Мы видели бурное начало весной – и вот результат осенним днем – надо успеть зарисовать это великолепие до снега. Это грустный, но благодатный период для рисования – застывшая форма для аналитического и осмысленного рисунка. Два полюса: весна – осень. На первом – бурные изменения живого. На втором – величественная неподвижность смерти, которая предвещает зарождение новой жизни после изнурительной зимы.

В обучении рисунку не все зависит от преподавателя. Художник и сам себя учит, сам постигает, что и как нужно делать. Если ты поступил в высшее художественное заведение, значит, уже знаешь грамматику – читай сам! Учись у природы, исследуй, пробуй и проверяй свои соображения.

Строительство дома начинается с проекта. Графическое решение – с наброска. За последние годы в учебном плане Академии Штиглица утвердилось правило после академического рисунка переходить к графике. Но и на более высоком уровне нельзя забывать об основополагающих принципах Рисунка. В последний год обучения студент находится на таком уровне, что рисунок, созданный за 15 минут, воспринимается законченным, как будто художник работал над ним длительное время. И все это оттого, что за эти минуты решаешь задачи, вкладываешь знания, которые добыл в изнурительных трудах. И как результат – студенты 5-го курса должны чувствовать себя уверенно, с тем чтобы в их рисунках был заложен весь диапазон качеств, накопленных за все годы обучения. На 5-м курсе основная задача в рисунке – показать свое

творческое лицо. По окончании Академии выпускник выходит в другой мир – мир без педагога – и остается с ним один на один. Природа – это желанный гость искусства, художника. Она заставляет творца видеть все цельнее, за годы формируя из ученика профессионала. «Мухинка» – это школа с глубокими традициями. Педагог, обучая других, приходит к осознанию необходимости продолжать учиться всю оставшуюся жизнь...

Моя связь с Академией началась давно. В Ереванском художественном училище у меня были преподаватели-мухинцы. Поэтому еще с тех лет я стал впитывать традиции нашей школы рисунка. По окончании вуза я погрузился в другое качество – педагога. В Академии ценной представляется конструктивная составляющая, ибо у нас обучают дизайну. Конструктивное начало не должно быть отдельно от академического, а в соотношении 50 на 50 – тон-свет и конструкция. В художественно-промышленном вузе понятие конструкции – ключевое. Это в любом растении – проблема характера, пропорций, строения цветка, побега или листьев. Непозволительно бездумно красить, а надо увидеть и донести до зрителя то, как раскрываются листья, как формируется крона. Когда художник рисует обнаженную модель, он думает о композиции. То же самое при изображении природных форм.

Кто-то скажет: «Дай мне обнаженку, и я покажу, какой я художник!» Однако, Иван Шишкин все свое творчество посвятил лесному пейзажу и был при этом академиком живописи. Аркадий Пластов жил в деревне и виртуозно писал природу. А Иван Айвазовский всю жизнь писал морские пейзажи. Все они были убеждены, что и в этом жанре обладают всеми возможностями для самовыражения. Чтобы студенты осознали связь природных объектов и заданий, выполняемых в аудитории, необходимо во всех случаях создавать композицию, организовывать лист, решать графические проблемы, для чего с 4-го курса следует шире использовать тушь, перо, кисть. Очень полезно требовать от студентов выполнять задание пером и не обязательно на большом формате, потому что на большой лист затрачивается много времени, а в учебном плане существуют также и академические постановки, которые нельзя игнорировать, поскольку – это фундамент рисунка.

Графические задания, зарисовки растительных форм обогащают и дополняют подготовку студентов в художественно-промышленном вузе, оказывая значительное влияние на формирование творческой личности. В этом реалистическом пространстве, которое художникам-абстракционистам кажется банальным и тесным, открывается необозримый простор, на самом деле гораздо более абстрактный из-за фантастической своей необъятности, несопоставимый с авангардистским направлением искусства, ибо здесь сокрыта вся непонятная и таинственная, непостижимая бездонная Вселенная.

Литература

1. Дейнека, А. А. Учись рисовать: беседы с изучающими рисование / А. А. Дейнека. М.: Академия Художеств, 1961; 2007.

2. Гинзбург, И. В. П. П. Чистяков и его педагогическая система / И. В. Гинзбург. Л.; М.: Искусство, 1940. – 218 с.

3. *Материалы и техники рисунка*: учеб. пособие / Акад. художеств СССР; Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина; под ред. В. А. Королева. – 3-е изд., испр. М.: Изоискусство, 1987. – 95 с.

4. *Ростовцев, Н. Н.* Очерки по истории методов преподавания рисунка / Н. Н. Ростовцев. М.: Изоискусство, 1983.

5. *Симблет, С.* Рисунок: полное собрание техник / С. Симблет. М.: АСТ, 2006. Архитектурная графика России: первая половина XVIII века: собр. Эрмитажа: науч. кат. / авт.-сост. А. Н. Вороникина. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1981. – 176 с.

6. *Традиции школы рисования* Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица: альбом / отв. ред. В. В. Пугин. СПб.: Проект-2003: Лики России, 2007. – 255 с.

УДК 7.049.6:378.147SPGHRA

Ю. Н. Агафонов

Санкт-Петербург, Россия

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

Натюрморт в процессе обучения рисунку

Натюрморт – бесценная школа для изучения композиции, пропорций, формы, линейной и воздушной перспективы. Он содержит в себе огромную информацию обо всех сторонах человеческой жизни. И вдумчивое заинтересованное изображение всех элементов, составляющих графическую и цветовую комбинацию фрагментов и деталей натюрморта, помогает отразить, заложенное, казалось бы, в мертвые предметы скрытое настроение живой человеческой души, тепло человеческих рук и биение сердца создавшего их мастера.

Ключевые слова: натюрморт, композиция, пропорции, перспектива

Yuri N. Agafonov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Still life in the process of teaching drawing

Still life is an invaluable school for the study of composition, proportions, form, linear and aerial perspective. It contains a wealth of information about all aspects of human life. And a thoughtful, interested image of all the elements that make up the graphic and color combination of fragments and details of a still life helps to reflect

the hidden mood of a living human soul, the warmth of human hands and the heartbeat of the master who created them, laid seemingly in dead objects.

Keywords: still life, composition, proportions, perspective

К жанру натюрморта обращались художники разных времен, эпох и народов. В коллекциях и экспозициях всех художественных музеев мира присутствует огромное количество выдающихся картин этого жанра. А в одном из лучших музеев планеты – Государственном Эрмитаже – экспонируются и хранятся потрясающие полотна великих мастеров натюрморта, шедевры мирового значения всемирной истории искусств. И в наше время никто из современных художников не проходит мимо этой темы.

У любого художника в его архиве, на стеллажах, мольбертах мастерской найдутся работы с изображением натюрмортов в живописной или графической манере. Натюрморты можно рисовать и писать, когда нет возможности пригласить попозировать натурщика, что всегда помогает поддерживать художника в максимально дееспособном творческом состоянии и профессиональном тонусе. Народный художник СССР Зураб Церетели, например, до сих пор каждое утро перед завтраком пишет по натюрморту.

Рисованием натюрморта занимаются художники с самого раннего детства и на протяжении всей своей творческой деятельности. Детский рисунок – наиболее непосредственное проявление естественного творческого начала в маленьком человеке. И ребенок, помимо рисования себя, мамы и папы, изображает объекты предметного мира. Маленькие дети могут увлеченно рисовать с утра и до вечера все что угодно. Они искренне творят для своего удовольствия и, разумеется, сначала непрофессионально, эмоционально и свежо, но без понимания техники и правил построения предметов. Профессиональное понимание рисунка и технически грамотный подход к рисованию приходит уже в процессе обучения в кружках изобразительного искусства домов детского творчества, в детских художественных школах, средних и высших художественных учебных заведениях.

Натюрмортом называется популярный жанр изобразительного искусства, изображающий неодушевленные предметы, чаще всего относящиеся к повседневному быту. Можно отметить, что термин «натюрморт», означающий «мертвую природу», прижился во французском и русском лексиконе (и по-итальянски практически также – *natura morta*), а вот в английском, немецком, голландском используется другое – «застывшая жизнь» (*still life*).

Натюрморт – большая, бесценная школа для изучения композиции, пропорций, формы, линейной и воздушной перспективы. Он содержит в себе огромную информацию обо всех сторонах человеческой жизни. И вдумчивое, заинтересованное изображение всех элементов, составляющих графическую и цветовую комбинацию фрагментов и деталей натюрморта, помогает отразить, заложенное, казалось бы, в мертвые предметы скрытое настроение живой человеческой души, тепло человеческих рук и биение сердца создавшего их мастера.

Предметы, как и люди, обладают своим неповторимым ярким характером. Каждый предмет, составляющий натюрморт, содержит в себе один или

нескольких объемов простых, элементарных геометрических фигур. Конструктивное их изучение помогает создавать прочный фундамент профессиональному академическому и реалистическому рисованию зримого окружающего мира. Талантливо созданный натюрморт способен передать глубокую философию, богатый смысл, внутреннюю драматургию, сокрытую в самой примитивной или максимально сложной форме неживого объекта.

Каждый материальный предмет характеризует место и время, историческую эпоху, когда он был создан. Он может вызывать болезненные и радостные, иногда ностальгические воспоминания, ассоциации, аллюзии. Например, натюрморты на военную тему, очень распространенный сюжет, передают глубокий смысл, особую атмосферу, чувства, переживания очевидцев и участников Великой отечественной войны – драматического, трагического и героического периода в истории нашей Родины, патриотический дух того сурового времени. Это убедительнейшим образом продемонстрировала прошедшая в юбилейном году в Большом выставочном зале музея А. Л. Штиглица межвузовская выставка «Память и слава», посвященная 75-летию Победы нашего народа в Великой отечественной войне 1941–1945 гг., где было экспонировано немало пронзительных с глубоким содержанием натюрмортов на тему войны и памяти о великом подвиге народа-победителя.

Натюрморт – вполне доступное в смысле технической и практической организации задание. Всегда найдется какое-нибудь количество предметов и в учебном заведении, и дома, и в художественной мастерской. Можно сходить в магазин, купить фрукты, овощи, другие продукты, составить их на столе вместе с кухонной утварью, нарисовать или написать и потом использовать по их прямому назначению – съесть. И извлечь из них, таким образом, двойную пользу. И духовную, и физиологическую.

Натюрморт – это огромный, необъятный жанр изобразительного искусства, содержащий самую разнообразную полезную информацию – сосредоточение неодушевленных предметов, расположенных на довольно ограниченном пространстве. В учебной мастерской это, как правило, стол средних размеров. И на такой малой площадке начинается действие, сочетание форм и размеров, вертикалей и горизонталей, движений поверхностей и фактур, игра сокращений и планов, теней и света, бликов и рефлексов. Все это завязывается в единый художественный пластический замысел. Этот стол, эта территория сродни театральной сцене или съемочной площадке для режиссера-постановщика. Формально, учебный натюрморт – созданная человеком искусственная предметная среда. Но преподаватель, как и режиссер, тем не менее, составляет связанные смысловой нитью предметы, стараясь вложить в них хоть какое-то разумное содержание.

Тема, в большей или в меньшей степени, всегда присутствует в композиции учебного натюрморта. Смысловое наполнение – немаловажная сторона учебного задания. В методическом фонде кафедры рисунка академии Штиглица имеется большое многообразие, например, музыкальных инструментов. Из них, разумеется, уже крайне затруднительно извлекать гармоничные аккорды, но они обладают богатейшей пластической формой. Поддерживает эти удивительные

объемы, способные некогда издавать чарующие звуки, драпировки разных фактур, цветов и тональностей. Они своими перегибами, своим неповторимым ритмом складок создают своеобразную зрительно воспринимаемую мелодию.

Важную роль в натюрморте играет построение перспективных сокращений. Все начинается с того самого стола, на котором располагаются предметы. Стол находится на определенной высоте, обычно ниже линии горизонта. Первоначальная задача – задача номер один: основательно положить горизонтальную поверхность и убедительно правильно поставить на нее все участвующие в постановочном задании предметы. Потом необходимо определиться с размерами каждого из предметов и с отношением каждого из них друг к другу. Очень важно гармонично разместить предметы на бумаге, найдя оптимальный и наилучший формат для данной композиции.

В начале любого рисунка следует сделать несколько эскизов, чтобы для начала в маленьком формате увидеть, найти и разрешить все проблемы композиции, пространства, линейного и тонального решения. Небольшой формат эскизов позволяет минимальными средствами материалов и времени обеспечить дальнейший успех учебного задания на большом листе.

Для того, чтобы рисунок с натюрмортом состоялся, принял достоверный законченный вид, нужно выбрать материал исполнения нашего изображения. В рисунке это, разумеется, бумага, картон и какой-нибудь графический материал. Лучше всего рисовать натюрморт мягкими материалами. Это уголь, сепия, сангина, соус, а то и сочетание всего перечисленного. Можно ввести даже небольшое количество пастели. В рисунке, несмотря на то, что это графика, иногда допустимо, а в натюрморте весьма полезно и очень эффектно ограниченное применение тонкого сдержанного цвета.

Почему мягкие материалы? Как сказано выше, натюрморт обычно состоит из нескольких предметов, а также нескольких драпировок. И предметы, и драпировки могут быть окрашены от белого, светло-серого до глубокого черного цвета и его оттенков. Такое сочетание многообразных тональностей труднодостижимо простым графитным карандашом, которым студенты начинают просто-напросто мучить бумагу. Простой карандаш – это очень сложная графическая техника, владеть в совершенстве которой могут лишь очень большие художники. А мягкие материалы позволяют сразу же сделать некий графический, тональный подмалевок изображаемому натюрморту. Студент тут же начинает раскладывать изображение по пятнам, создает воздушное пространство и лепит форму предметов, как скульптор из пластичных материалов, из глины. Задание решается объемно-пространственными средствами. Поскольку в натюрморте обычно используются контрастно окрашенные предметы, широко применяется тональная шкала, линия и пятно. Градиент освещенности устанавливает субординацию пространств и регулирует композиционную значимость. Мягкие материалы приучают студента художественного вуза видеть изображаемую натуру цельно и переходить в процессе работы от общего большого пятна к проработке малых деталей.

1. Как вспомогательное задание к учебному натюрморту в программе академического рисунка есть задание – рисование предметных форм.

Раньше его называли – «композиционный натюрморт», а студенты еще и до сих пор неофициально обзывают его «летающим натюрмортом». Дело в том, что на листе бумаги komponуются несколько различных предметов из предлагаемого большого количества на выбор, не стоящих на горизонтальной плоскости. Изображаются они обычно в самом выгодном для демонстрации их формы ракурсе и развороте, следовательно, нет необходимости и, более того, целесообразности ставить их на одну горизонтальную плоскость. Здесь нужно передать характер предметов, их пропорции, отношения друг к другу, перспективные сокращения, особенно окружностей в телах вращения в разных степенях их раскрытия относительно линии горизонта и своей оси. В этом задании предметы, разумеется, не летают, т.е. не передвигаются, но находятся, как бы в подвешенном состоянии, будто бы в невесомости. Такой рисунок, безусловно, лучше выполнять простым карандашом. Здесь не имеет значения окрашенность предметов или фона, воздуха, окружающего их. Окрашенностью предметов пренебрегают во имя выявления формы.

2. Изначально предметы должны быть хорошо скомпонованы в листе, тщательно прорисованы в соответствующей линейной и воздушной перспективе. Предметные формы дотошно разбираются тонально. Изображениям на первом плане придается максимальный объем и детальность, предметы на заднем плане прорисовываются более лаконично. Первый план предельно четкий, объекты переднего плана, решаются объемно, но подчиняясь взаимодействующим предметам на втором плане. И здесь главной задачей является построение, выявление конструкции, обозначение движений поверхностей в перспективе, в особенности тел вращения, имеющих в основании окружности разных диаметров. Задание выполняется скупыми графическими средствами с минимальным применением тона. На рисунке изображаются только выбранные из заданного количества предметы и в создаваемую студентом композицию не включают никакие драпировки.

Другим, примыкающим заданием к натюрморту, как раз является рисование отдельной тканевой драпировки, подвешенной на стену с искусственно созданным большим количеством складок самого различного характера и масштаба. Драпировка со складками представляет собой рельеф сложной формы, который содержит в себе несколько планов и уровней, расположенных на разных глубинах зрительного пространства. Драпировка – это сочетание объемов: больших, средних и малых. И ее формообразование заключается в переходе, перетекании из одного объема в другой. В данном задании необходимо передать пластическое движение складок, почувствовать их внутреннюю структуру. Большое значение имеет освещение. Как правило, искусственное боковое освещение придает большой объем драпировке. Объемно прорисовываются складки на первом плане, остальные решаются более плоскостно, но также пластично. И совокупность этих складок разного размера не должна нарушать цельности и динамики всего рисунка.

Драпировка, представляющая собой кусок определенной ткани, сложно сформированный складками, имеющими разное направление в горизонталь-

ной и вертикальной плоскостях, обладает сложными конструктивными, фактурными и структурными характеристиками. Существуют специфические особенности, присущие данному объекту, такие как «глазки» – характерные переделы, пережимы ткани, без внимательного и тщательного изображения которых не удастся передать материальность поверхности драпировки. Без этого складки будут выглядеть, как вылепленные из глины, пластилина или вырезанные из дерева. Драпировка не является произведением, предназначенным для экспозиции в творческой выставке. Но это великолепный объект для оттачивания художественного мастерства. Не зря рисованию складок драпировок посвящали свое время титаны Возрождения – Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Альбрехт Дюрер, великие художники эпохи Классицизма и более позднего времени. Ведь умение рисовать и писать складки можно применить не только в натюрморте, но и в портрете, и в жанровой многофигурной композиции, в картине. Поэтому дополнительной школой мастерства, приносящей огромную пользу студентам, является работа над копированием рисунков драпировок, выполненных великими мастерами прошлого.

Очень часто в учебном, а тем более в творческом натюрморте присутствуют цветы или какие-нибудь другие растительные формы. Поэтому зарисовки растений также включены отдельным заданием в программу академического рисунка. Это могут быть живые цветы, засохшие растения лугов и пустырей, ветки лиственных и хвойных деревьев, лианы, кактусы, репейники и верблюжья колючка. Тут растительное богатство живой природы таит в себе неисчерпаемые возможности и является бесценной школой для рисовальщика. Никакая человеческая фантазия не вообразит себе подобную сложность растительного многообразия. Как и человек, любое растение имеет свой особый, ни с чем ни сравнимый, неповторимый характер, который и обязан уловить художник, постигающий секреты рисования. Силуэт, рисунок листьев, стебельков поражают своей утонченностью и изысканностью, всей своей конструкцией, волшебной фактурой, игрой иголок, прожилок и капилляров: не случайно большинство орнаментов, начиная с рисунков цивилизаций Древнего мира Востока и Античности, основано на растительных мотивах. И рисовать эти формы возможно всеми известными графическими техниками. Помимо мягких материалов – это, несомненно, тушь, перо, капиллярная или гелевая ручка в сочетании с гризайлью.

В СПГХПА им. А. Л. Штиглица в программе академического рисунка существует еще один рабочий этап, связанный с натюрмортом. Это – графические переложения, которые продолжают и развивают первоначальную работу над эскизами. Студент размещает на листе ватмана около 150 изображений небольших размеров. Это имеющие законченный вид результаты художественных размышлений по поводу предложенного натюрморта, разнообразнейшие по технике, материалам, фактурам варианты данного задания. Такие зарисовки приучают обучающегося мыслить, стимулируют творческую фантазию будущего художника, дизайнера, архитектора, закрепляют полученное в процессе

рисования натюрморта понимание формы, пропорций и тональных отношений, а также дают навыки творческого решения сложных композиционных и графических задач.

Работа над натюрмортом в процессе обучения рисунку – это путь к высокому и основательному профессиональному мастерству в изобразительном искусстве. Если художник не умеет нарисовать овал, эллипс, окружность в перспективном сокращении, значит он еще не готов к этой профессии. Рисуя натюрморт, вернее всего научишься художественной азбуке, грамоте рисования. Как сложный разнообразный, многогранный, бесконечный материальный мир создан из мельчайших элементарных частиц, из атомов и молекул, так простой кубик дает первое представление обучающемуся о большой форме, планах, перспективных построениях, понимание чего впоследствии поможет нарисовать и портрет, и человеческую фигуру, и многофигурную батальную сцену.

Литература

1. *Анисимов, Н. Н.* Основы рисования: учеб. пособие / Н. Н. Анисимов. М.: Стройиздат, 1977. – 172 с.
2. *Барышников, А. П.* Перспектива: учеб. пособие / А. П. Барышников. – 4-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1955. – 200 с.
3. *Ивашина, Г. Г.* Перспектива: учеб. пособие / Г. Г. Ивашина. СПб.: СПГХПА, 2005. – 246 с.
4. *Материалы и техники рисунка: учеб. пособие / ред. В. А. Королёв.* М.: Изоискусство, 1987. – 94 с.
5. *Петерсон, В. Е.* Перспектива: учебное пособие / В. Е. Петерсон. М.: Искусство, 1970. – 183 с.
6. *Ростовцев, Н. Н.* Очерки по истории методов преподавания рисунка: учеб. пособие / Н. Н. Ростовцев. М.: Изоискусство, 1983. – 287 с.
7. *Симблет, С.* Рисунок: полное собрание техник / С. Симблет. М.: АСТ, 2006. – 264 с.
8. *Архитектурная графика России: первая половина XVIII века: науч. кат.: собр. Эрмитажа / авт.-сост. А. Н. Воронихина.* Л.: Искусство, 1981. – 175 с.
9. *Молева, Н.М.* Педагогическая система Академии Художеств XVIII в. / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. М.: Искусство, 1956. – 519 с.
10. *Традиции школы рисования Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица: альбом / проф. Р. П. Куриляк; отв. ред. В. В. Пугин.* СПб.: Проект 2003: Лики России, 2007. – 255 с.

УДК 7.049.6:378.147

В. В. Перхун

Санкт-Петербург, Россия

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

С. И. Ващенко

Санкт-Петербург, Россия

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

Некоторые особенности рисования композиционного натюрморта

«... 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».

Микеланджело Буонарроти

Представлен обзор некоторых требований, предъявляемых к студентам в работе над учебным заданием, на примере тонального натюрморта.

Ключевые слова: *рисунок, композиционный замысел, организация листасредства и методы исполнения работы*

Vladimir V. Perkhun

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Sergei I. Vashchenko

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Some features of drawing compositional still life

A brief overview of some of the requirements for students to work on a study task, using the example of a tonal still life.

Keywords: *drawing, compositional design, organization, means and methods of work execution*

Натюрморт – одно из основных заданий в учебном процессе. Разнообразие жанра учебного натюрморта обусловлено разницей в постановке задач, изобилием графических техник и композиционных решений: предметные формы, тональный, учебный натюрморт, натюрморт с включением цвета, декоративно-плоскостной и т.д.

Тоновой рисунок натюрморта из предметов быта является основным учебным заданием в процессе обучения студентов рисунку. Выполняя его, студенты продолжают приобретать новые знания и навыки в рисовании натюрморта, закрепляют знания и совершенствуют навыки, полученные в процессе

выполнения предыдущих заданий. Системная поступательность процесса обучения дает возможность студентам планомерно совершенствовать свои профессиональные навыки, формирует у студента понимание тона и тональных отношений, необходимое для дальнейшей творческой деятельности, независимо от выбранного направления изобразительного искусства. Мышление тоновыми пятнами необходимо при создании композиций как графику или живописцу, так и художнику-прикладнику. Рисунок является основой всех видов искусства.

Любое учебное задание по рисунку, которое исполняют учащиеся, призвано научить их восприятию самой тонкой разницы, самой нежной градации во всех составляющих аспектах рисунка: в пропорциях, в равновесии, в размерах, кривизне линий, тоне, фактуре, цвете, в теплохолодности, характере, стилистике и т.д. Работа над сложным тональным натюрмортом учит студента умению оперировать на графическом листе тональными пятнами, совершенствуется чувство композиции, умение видеть самые тонкие нюансы силы тона и бесконечное разнообразие фактур.

Основные этапы и порядок ведения учебного натюрморта:

1. Эскиз;
2. Композиционное решение листа;
3. Конструктивное построение предметов натюрморта;
4. Освещение. Объем. Частичное введение тона;
5. Тоновое решение композиции натюрморта;
6. Завершение и обобщение.

Эскиз. Каждый начинающий художник в какой-то момент сталкивается с необычным явлением, когда при посещении художественной выставки живописная или графическая композиция издали воспринимается отвлеченно, как темные, светлые, цветные пятна различных градаций, расположенные определенным образом в гармоническом равновесии. Несмотря на то, что предмет изображения может быть еще непонятен, абстрактные пятна уже несут энергетику, уже эмоционально воздействуют, приковывают взгляд, вызывают любопытство, как нечто значительное, заслуживающее безусловного и пристального внимания. Таким должен быть и маленький эскиз: вызывать интерес и желание его рассматривать. Он должен быть «вкусным», в нем уже должна быть видна задумка автора, достойная внимания зрителя и гармоничный, выразительный строй.

Чтобы выбрать точку зрения, с которой будет создаваться рисунок натюрморта, следует выполнить ряд форэскизов (в тоне, небольшого размера). Форэскиз представляет упрощенный вариант будущей композиции рисунка. Основной задачей при выполнении форэскиза является создание локальных тоновых пятен и нахождение между ними пропорциональных отношений, направленных на равновесие композиции натюрморта. По форэскизу можно судить о достоинствах и недостатках композиции натюрморта. Допустимо незначительное смещение предметов натюрморта в композиции, изменение положения источника света, усложнение пластики драпировок на переднем плане, корректировка падающих теней. В крайнем случае, допустимо изменение точки зрения и продолжение композиционного поиска.

После создания форэскиза необходимо наметить композиционное решение листа согласно выработанному в форэскизе, найти пропорциональные отношения между предметами натюрморта и приступить к конструктивному построению предметов натюрморта в пространстве листа.

Существует 2 основных метода ведения работы над тоновым рисунком натюрморта. Первый является академическим и традиционным; второй, несколько отличный, – его производным. Он требует опыта, приобретенного в работе над рисунком тонового натюрморта в академическом подходе. Потому исполнение тонового натюрморта по второй методике надлежит вести следом за первым. Это дает студентам возможность произвести сравнение обоих методов и отметить полезные стороны каждого из них, почувствовав свободу выбора в методах подхода к решению рисунка тонового натюрморта.

Композиционное решение листа. Композиционное решение рисунка тонового натюрморта требует творческого подхода. В отличие от рисунка конструктивного, который по своему графическому содержанию является линейным, тоновой рисунок является «пятновым». Композиция состоит из тоновых пятен, образующих предметы натюрморта и пространство, в котором находится натюрморт. Пятна различаются по тону и размеру. Задача - создать из тоновых пятен интересную и уравновешенную композицию, в которой все элементы гармонично взаимосвязаны так, что при перемещении, изменении размера или удалении любого из них разрушается композиция рисунка и конструкция графического листа. До этого задания в рисунке натюрморта мы рассматривали конструкцию предметов натюрморта, но существует и конструкция графического листа – это тональный строй рисунка.

Тональный строй имеет первостепенное значение для всех видов изобразительного искусства, являясь его конструкцией. Рассмотрим тональный строй натюрморта через 3 обобщенных локальных пятна. Ими будут темное, светлое и нейтральное пятна. Чтобы облегчить себе задачу, рассматривая натюрморт, прищурьтесь: так вы увидите эти обобщенные пятна. Освещенные и светлые части натюрморта слились в единое пятно; темные, теневые части и даже части светлых предметов в тени слились в другое пятно. Обратим внимание на пропорциональное соотношение этих пятен. В одном натюрморте главным в конструкции является темный тон, другой строится на преобладании светлого тона, но никогда эти тоновые пятна в одном натюрморте не могут быть равнозначными. Это закон композиции, «золотое сечение». Работая над композицией графического листа (рисунка), художник создает гармоничное, пропорциональное равновесие между этими тоновыми пятнами.

Линейное построение натюрморта. Существует ряд несложных технических приемов, которые делают работу над графическим листом более рациональной, осмысленной, позволяющей не допускать при рисовании досадных ошибок, на исправление которых требуется время. Если в натюрморте присутствуют предметы, дающие зеркальные блики (а они «горят» на предметах из стекла, нержавеющей и хромированной стали, золота и серебра, глазури и т.п.), то работу следует выполнять на тонированной бумаге или картоне.

Самая распространенная техническая ошибка, которую допускают учащиеся, – студент смотрит на натуру, выбирает понравившийся ему предмет из натюрморта и произвольно располагает его на своем рабочем листе. Затем пририсовывает к нему остальные предметы натюрморта. В 8 случаях из 10 рисунок «вылезает» за рамки листа. Потрачено много времени, проделана большая работа, но результата нет: все нужно начинать с начала. То есть, не решена простая техническая задача по компоновке рисунка натюрморта на рабочем листе. Время, необходимое для исправления этой ошибки, можно было потратить на решение более тонких и важных творческих задач.

Чтобы таких ошибок не было, следует сначала закомпоновать на рабочем листе общие габариты всей группы объектов натюрморта, которые необходимо включить в композицию. Важно, чтобы при начальной компоновке объектов натюрморта на рабочем листе у рисовальщика осознанно работало плоскостное (2-мерное) зрение. В это время его должна интересовать лишь силуэтная сущность объектов натюрморта, а не их конструктивно-трехмерное состояние – этим следует заняться на следующих этапах проработки, когда силуэты предметов найдут свое «законное», удобное, верное место на листе.

Чтобы предметы натюрморта не вылетали за габариты листа, для измерения высоты и ширины общего пятна натюрморта удобно использовать некий модуль. Модулем для измерения фигуры человека при создании своих фресок древние египтяне использовали размер среднего пальца руки (в высоте фигуры человека помещалось 19 пальцев). Художники эпохи Возрождения считали, что более оптимальным модулем для измерения фигуры человека будет размер его головы.

При определении габаритов пятна натюрморта очень удобно взять за модуль измерения предмет из того же натюрморта: ширину или высоту какой-нибудь вазы и т.п. Этот модуль должен быть ни большим, ни маленьким – оптимальным, так как дистанционное измерение большим или маленьким модулем дает большие погрешности. В результате этих действий на рабочем листе будут намечены верные габариты пятна натюрморта, а также один предмет, который играл роль модуля, в силуэтном виде правильного размера и в нужном месте. Теперь расположение всех остальных предметов натюрморта не представляет никакой сложности, и композиция будет цельной.

Лишь после того, как все составляющие натюрморта в силуэтном виде определены по месту и абрису, можно заняться их 3-мерной, конструктивной проработкой, если этого требует композиционный замысел.

Тональное решение натюрморта. Передачу реального объема предметов натюрморта и пространства одним линейным рисунком выразить часто нельзя, поэтому необходимо использовать возможности реального освещения.

Свет, распространяющийся от источника, падает на предметы натюрморта и имеет свойство отражаться от их формы. Сила отраженного света зависит от положения участка формы относительно источника освещения и наблюдателя (угол падения равен углу отражения), а также от способности предмета принимать и отражать свет. Необходимо следить за тем, чтобы тоновые пятна находились в равновесии, иначе «тоновое опрокидывание» композиции в какую-либо сторону вызовет неприятное впечатление от рисунка.

Задача: привести натюрморт к обобщенному состоянию тоновых пятен. Увидеть композицию натюрморта через крайние, противоположные тоновые отношения, темное и светлое.

Цель: найти равновесие, баланс двух тоновых пятен в пространстве листа. Создать тоновую конструкцию листа.

После того, как натюрморт линейно прорисован, можно приступить к его тональной составляющей, определить весь спектр тональной градации от самого темного до самого светлого, кроме ярких зеркальных бликов – их наносят при завершении работы, когда тональное насыщение всех элементов рисунка выполнено, и блики, исполненные, например, белой пастелью, воспринимаются на рисунке как самые яркие. Кроме тональных отношений светлых и темных пятен, следует уделять внимание фактуре пятен. Пятна могут быть одинаковыми по силе тона, а по фактуре – разными. Под «фактурой» в рисунке следует понимать своеобразный способ штриховки тонального пятна, а способов этих – бесчисленное множество, и это благодатное поле для графических экспериментов и фантазий рисовальщика. Фактура обогащает графическую и живописную работу, усиливает ее энергетику, а значит, эмоциональное воздействие на зрителя. Фактуру в рисовании можно сравнить с тембром человеческого голоса или музыкальных инструментов в музыке. Мелодия, исполненная звуками разного тембра, воспринимается по-разному, чем успешно пользуются музыканты.

Для графического натюрморта очень хороши мягкие материалы: соус, сангина, пастель, угольный карандаш. Главное их преимущество – быстрота нанесения тона, при этом они хорошо держатся на поверхности бумаги и хорошо удаляются, растираются и хорошо смешиваются друг с другом. Черный соус дает почти идеальный черный тон – самый насыщенный из всех графических материалов. Белая пастель дает почти идеальный матовый белый тон.

При работе мягкими материалами следует помнить: чем меньше слоев красочного материала при наборе тона, тем лучше и для визуальных качеств графического листа, и для его долговечности.

Завершение и обобщение. На завершающем этапе следует вернуться к обобщенному восприятию уже готовой работы, взглянуть на нее свежим, «очищенными» взглядом, со стороны. Как композитор, перечитывающий готовую партитуру, или командующий, осматривающий строй перед парадом. Вот задача рисовальщика на этапе завершения графической работы. В этом труднообъяснимый, тонкий, но очень важный этап завершения работы. Необходимо мобилизовать все свои знания, приобретенный опыт, техническое мастерство, творческую интуицию и внести, если это необходимо, в рисунок поправки или изменения для достижения главной цели – донести свой изначальный композиционный замысел до зрителя.

Литература

1. *Архитектурная графика России: первая половина XVIII века* / авт.-сост. А. Н. Воронихина. Л.: Искусство, 1981. – 175 с.

2. *Баммес, Г.* Изображение фигуры человека: пособие для художников, преподавателей и учащихся / пер. с нем. В. А. Виталса. Берлин: Фольк унд виссен, 1984. – 336 с.: ил.
3. *Ващенко, С. И.* Академический рисунок. Рисование шара: учеб.-метод. пособие / С. И. Ващенко, В. В. Перхун. СПб.: СПГХПА, 2018. – 96 с.: ил.
4. *Ивашина, Г. Г.* Перспектива интерьера: учеб. пособие / Г. Г. Ивашина. СПб.: СПбГХПА, 2001. – 153 с.
5. *Ивашина, Г. Г.* Перспектива: учеб. пособие / Г. Г. Ивашина. СПб.: СПГХПА, 2005. – 150 с.
6. *Кудряшёв, К. В.* Проблемы изобразительного языка архитектора / К. В. Кудряшёв, Л. Байзетцер. М.: Стройиздат, 1985.
7. *Материалы и техники рисунка* / под ред. В. А. Королёва. М.: Изоискусство, 1987. – 95 с.
8. *Механик, Н. С.* Основы пластической анатомии: учеб. пособие / Н. С. Механик. М.: Искусство, 1958. – 352 с.
9. *Петерсон, В. Е.* Перспектива: учеб. / В. Е. Петерсон. М.: Искусство, 1970. – 183 с.
10. *Рабинович, М. Ц.* Пластическая анатомия и изображение человека на ее основах: учеб. пособие / М. Ц. Рабинович. М.: Изоискусство, 1985. – 96 с.
11. *Ростовцев, Н. Н.* Очерки по истории методов преподавания рисунка / Н. Н. Ростовцев. М.: Изоискусство, 1983. – 287 с.
12. *Симблет, С.* Рисунок: полное собрание техник / С. Симблет. М.: АСТ, 2006.
13. *Соловьёв, С. А.* Черчение и перспектива: учеб. / С. А. Соловьёв, Г. В. Буланже, А. К. Шульга. М.: Высш. шк., 1982. – 319 с.: ил.
14. *Традиции школы рисования* Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица: альбом / отв. ред. В. В. Пугин. СПб.: Проект 2003: Лики России, 2007. – 255 с.
15. *Библиотека СПГХПА им. А. Л. Штиглица* / СПГХПА: [сайт]. URL: lib.ghpa.ru:8087/jirbis2/ (дата обращения: 19.12.2020).

УДК 75.049.6:378.147

Ф. В. Федюнин

Санкт-Петербург, Россия

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Натюрморт в академической системе обучения рисунку

В статье предлагается рассмотреть учебное задание «натюрморт» как первое ознакомление начинающего художника с универсальными законами композиции наряду с решением сугубо изобразительных задач.

Ключевые слова: натюрморт, рисунок, академическая система обучения, композиция, Чистяков П.П., тональные акценты, академическая картина

Fedor V. Fediunin
Saint Petersburg, Russia
Ilya Repin Saint Petersburg Academy of Arts

Still-life in the academic system of teaching drawings

In the article the author suggests to regard the task “Still-life” as the first acquaintance with the universal laws of composition, in addition to the main drawing tasks.

Keywords: still-life, academic system of teaching, drawing, composition, Chistiakov P.P., tint accent, academic picture

«Учиться композиции мы будем тоже постепенно, начиная с самых простых вариантов, понемногу добавляя предметы. На нехватку тем вам жаловаться не придется. С другой стороны, и композиции с двумя-тремя предметами могут быть очень эффектны. Среди признанных мастеров натюрморта есть те, кто предпочитал лаконичные композиции, и это не мешало им создавать шедевры».
Художник и преподаватель Баррингтон Барбер

Перед тем, как перейти к детальному рассмотрению вопроса, приведем слова известного методиста и педагога В. С. Шаврова, касающиеся определения «Академическая система обучения изобразительному искусству». Вот что он пишет: «Академическая система обучения – это систематизированная методика обучения изобразительному искусству, основанная на изучении реальных форм природы и законов восприятия всех видимых проявлений жизни. Изучение визуальных форм и явлений академическая школа строит в первую очередь на работе с натуры. Системность обучения заключается в логичности постановки задач, в их последовательном усложнении, в предметной взаимосвязи.» И далее: «Главным достоинством академического обучения является всесторонний характер подготовки художника» [1]. В нашем случае это немаловажно.

Общеизвестно, что нынешняя система обучения изобразительному искусству (и рисунку в частности) в российских учебных заведениях строится на базовых принципах, воспринятых нами в формулировках знаменитого отечественного практика и теоретика, профессора Академии художеств П. П. Чистякова. Для нас особенно важен его вклад в преподавание академического рисунка. В сжатом виде его тезисы звучат так: 1) От простого к сложному; 2) От общего к частному и снова к общему.

В контексте этих нехитрых, на первый взгляд, правил и следует оценивать тот или иной этап обучения, его роль как составной части общего курса учебной дисциплины, в нашем случае – «Академический рисунок».

К работе над натюрмортом ученик приступает после того, как он уже овладел умением строить и тонально моделировать отдельные предметы, добываясь материальности изображения, располагать их на плоскости и погружать в единую

световоздушную среду (т.е. с поддержкой фоном). Натюрморт же, по определению, – композиция из нескольких предметов, как правило, разнохарактерных по форме и материалу, – со всеми вытекающими из этого обстоятельства задачами, встающими перед учеником. Перечислим главные, на наш взгляд, из них:

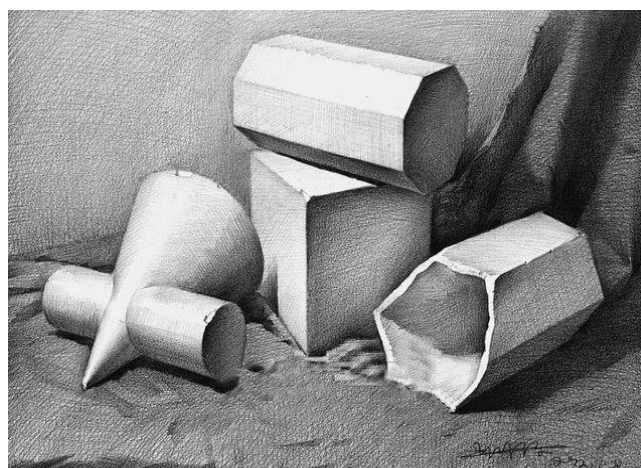
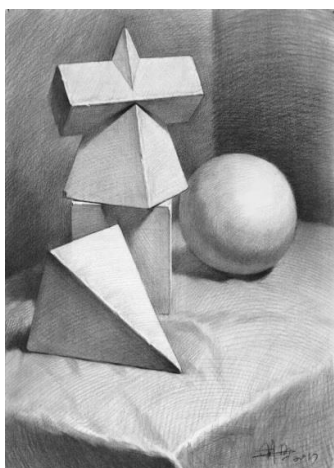
1) Грамотное распределение на плоскости предметов и подчинение их единой линейной перспективе.

2) Выявление и соподчинение главному предмету или группе предметов (например, ваза с фруктами) остальных атрибутов натюрморта.

3) Выстраивание всех составляющих натюрморта в единый линейно-пятновой ритм, включая такие, на первый взгляд, второстепенные детали, как складки драпировок и паузы между предметами.

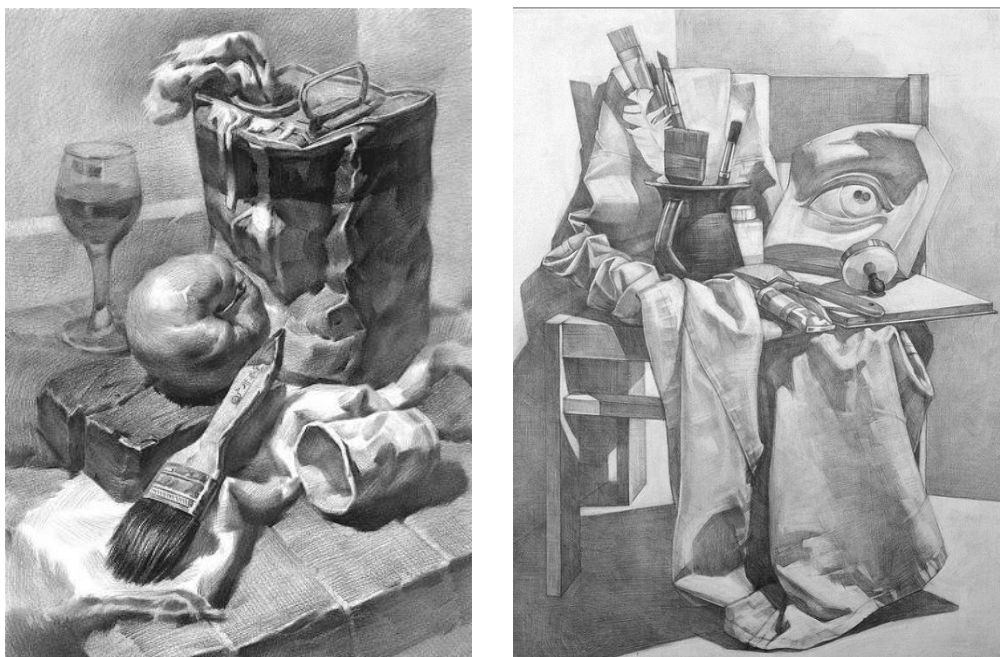
4) Распределение тональных градаций и акцентов от первого плана на глубину (2-й, 3-й планы) в зависимости от сложности постановки.

Третий пункт особенно важен, так как обычно остается вне поля зрения учащихся. Вот что, к примеру, мы читаем об этом у английского педагога и художника Б. Баррингтона: «Зачастую отношению предметов и пустого пространства между ними не уделяют внимания, а зря. Комбинируя предметы, обращайтесь внимание на пустые пространства между ними. Со временем вы поймете: когда дело касается группы объектов, все детали одинаково важны. Пространство между предметами называют негативным, и оно также важно, как и пространство, занимаемое предметами. При этом не важно, над каким натюрмортом Вы работаете – над классическим или над экспериментальным» [2]. От себя заметим, что и при построении пропорций человеческой фигуры или иного объекта сложной конфигурации учащемуся приходится внимательно относиться к так называемому «негативному» пространству, проверяя точность намеченных объемов. Продолжая тему разговора, отметим, что система отечественного образования предлагает ученику сначала решить названные задачи в работе с постановками, где предметы – разные по форме и масштабу, но одинаковые по тону геометрические фигуры (от 3 штук), нередко объединенные складками монохромных драпировок (ил. 1, 2).



Ил. 1, 2. Примеры натюрмортов из простых геометрических тел

Это помогает более плавно перейти к решению многопредметной тональной композиции в рамках натюрморта (ил. 3, 4).



Ил. 1, 2. Примеры многопредметной тональной композиции натюрморта

В конечном итоге ученик, проходя этап работы с учебным натюрмортом, преследует приобретение следующих профессиональных умений:

- 1) грамотно расположить и поставить на плоскость различные по сложности формы и фактуре предметы;
- 2) грамотно выстраивать композицию, подчеркивающую главные составляющие постановки и подчиняя им второстепенные;
- 3) поместить изображаемые предметы и аксессуары в единую световоздушную среду, подчеркнув тоном главные композиционные «узлы» постановки.

Иными словами, курс натюрморта, кроме более сложных в техническом плане изобразительных задач, неизбежно формирует композиционное видение и является своеобразным этапом подготовки ученика в дальнейшей работе над творческой композицией в последующие годы учебы. Как известно, почти любая композиция включает в себя многочисленные детали, которые ученик обязан отобразить, сохраняя цельность общего пространства изображения. «... Компонировать – значит строить изображение, т.е. располагать его основные части и элементы по определенной системе, подчинять отдельные разрозненные детали целому», – пишут авторы известного учебного пособия В. И. Жабинский и А. В. Винтова [3]. Именно через работу с натюрмортом приобретает мастерство владения тональными акцентами при подчеркивании смысловых «узлов» и опорных точек. Это касается не только работы с данным заданием, но и последующей работы с композиционными эскизами как на заданные, так и на свободные темы. Возвращаясь к рисованию натюрморта, заметим, что умение работать

над «частным» не в ущерб «общему» – это та принципиально новая задача, которую ученик впервые решает, переходя от рисования отдельных предметов к учебному натюрморту. То есть, помимо совершенствования профессиональных навыков моделировки разнообразной фактуры (дерево, металл, стекло, шелк и т.д.), в работе над натюрмортом начинающий художник знакомится с теми фундаментальными композиционными принципами, которые, являясь универсальными, напрямую относятся и к построению академической картины. А картина по сей день является вершиной среди жанров реалистического изобразительного искусства и показателем масштаба профессионализма художника.

В завершение отметим, что все вышесказанное, на наш взгляд, убедительно характеризует работу над натюрмортом как ключевое звено в перечне заданий при обучении будущего профессионала изобразительного мастерства. И что не менее важно, работу над натюрмортом можно с уверенностью считать неотъемлемым вкладом в формирование композиционного видения ученика, если иметь в виду воспитание художника-профессионала и художника-академиста, в частности.

Литература

1. Шаров, В. С. Академическое обучение изобразительному искусству / В. С. Шаров. – 3-е изд., обновлен. и доп. М: Эксмо, 2019. – 648 с.
2. Барбер, Б. Рисуем натюрморт / перевод с англ. Е. Левиной. М.: Эксмо, 2019. – 160 с.: ил.
3. Жабинский, В. И. Рисунок: учеб. пособие / В. И. Жабинский, А. В. Винтова. М.: ИНФРА-М, 2021. – 272 с.

УДК 730:378.147(470.23-25)
А. В. Прозорова
Санкт-Петербург, Россия
Государственный Русский музей

Встреча с Петербургом

В свете сложных условий организации городских экскурсий для современных подростков и молодежи предложены наработки программы созерцания мегаполиса с точки зрения исторических и культурных связей. Автор статьи делится практическими наработками «эмоциональное проживание пространства».

Ключевые слова: пространство города, архитектура, скульптура, монументальное искусство, экскурсионные маршруты

Anna V. Prozorova
Saint Petersburg, Russia
State Russian Museum

Meeting with St. Petersburg

In the light of the complex conditions of organizing city excursions for modern teenagers and young people, we propose the development of a program of contemplation of the metropolis from the point of view of historical and cultural ties. The author of the article shares the practical experience of "emotional living of space".

Keywords: city space, architecture, sculpture, monumental art, sightseeing routes

«Горожане совершенно незнакомы со своими городами».

Н. Анциферов

«Город – один из сильнейших и полнейших воплощений культуры, один из самых богатых видов ее гнезд».

Н. Анциферов [1, с. 212]

В настоящее время путешествие в большие города стало обычным явлением. Огромное количество молодых людей путешествуют самостоятельно – индивидуально или с группой своих друзей, отказавшись от услуг турбюро. От Дворцовой площади по Невскому проспекту идет поток людей. Прогулка по городу заканчивается у площади Восстания и включает фотоснимки на фоне известных памятников. Нередко фото делают, оседлав грифона на Банковском мостике. Петербург не предназначен для такого потока – он страдает. Самое странное: эти туристы, посетив город, уезжают так и не увидев Петербурга. Что неудивительно – за 2–3 дня трудно осуществить такую задачу.

Но часто люди, прожив в городе 5–6 лет, проучившись в институте на дневном отделении, говорят, что не помнят город, не полюбили его, не узнали. Не потому, что слепы, – не было нужды. Не приходило в голову – и это печально. Работая со студенческой аудиторией, общаясь со студентами, можно выявить определенные закономерности настоящего времени. Студенты творческих вузов рано начинают работать, стараясь еще в годы учебы утвердиться в профессии. Не получив минимальную нагрузку, человек начинает выдавать профессиональное решение. Намечается общая тенденция сокращения общеобразовательных дисциплин в учебных планах вузов. Проблема усугубляется тем, что студенты стали мало читать художественной литературы. Они мало успели прочитать потому, что им мало лет и потому что им некогда. Исправить эту ситуацию невозможно, но можно на нее повлиять. Заставить учиться – задача учителя. Как это сделать?

Изучение города Петербурга, самого красивого города мира, в архитектурных ансамблях которого органично соединились время, пространство, судьбы людей, может повлиять на личность, живущего в нем. Зрительное восприятие архитектуры, скульптуры, может быть самым быстрым и эффективным воспитанием вкуса.

Прогулки по Петербургу могут стать познанием города. Это не краеведение, не запоминание конкретных сведений, а скорее эмоциональное восприятие увиденного. Научить ходить пешком по городу не кратчайшим путем от

точки «А» к точке «В» – важная задача. Все студенты отмечают острую нехватку времени. Но досуг есть у всех, даже у самых занятых людей.

Достаточно трудно организовать пешеходную экскурсию по городу для группы. Это малоэффективно потому, что слушатели в ней участвуют пассивно. Более верным представляется иной путь – индивидуальные пешеходные маршруты для самостоятельных городских путешествий. Санкт-Петербург – идеальное место для таких прогулок. Он предоставляет уникальную возможность видеть синтез искусств не в аудитории, не по книге или фильму, а в реальном пространстве. Промерив медленными шагами, внимательно разглядывая, остановиться на набережной, увидеть панораму города с мостов над Невой и запомнить впечатление, выразив его кратко словами. Важно, чтобы эти слова в общем устном опросе услышали соученики группы. Не письменный, а устный сжатый ответ каждого, фото на телефоне. Так можно быстро проверить факт исполнения задания. Это дает возможность развитию образного мышления, ясности выражения мысли. Раньше это называлось – воспитание культурного зрителя, человека, любящего и понимающего искусство. После краткого опроса дать задание. План задания может быть строго систематическим или свободным, включающим личные интересы, привязанности к определенным темам преподавателя и студентов. Главное, чтобы этот процесс был творческим. Для такого курса не требуется дополнительного учебного времени. Это общение педагога с учениками. Цель такого общения – увидеть город своими глазами. У каждого живущего свой роман с Петербургом. От глубины этого очень личного чувства будет зависеть судьба города.

Как пример такого эмоционального проживания пространства можно привести стихотворение Елены Рывиной «Улица Зодчего Росси»¹ [7].

Кроме пространственных искусств в задания должны включаться литературные произведения [4, с. 203]. Архитектура определяет облик города, а душу Петербурга определяет литература. Поэма «Медный всадник» А. С. Пушкина, «Невский проспект» Н. В. Гоголя, доходный Петербург Ф. М. Достоевского, зимний холодный город А. Блока, мистический Петербург Андрея Белого... Фантазмагоричные городские маршруты героев романа А. Белого «Петербург» – лучшее литературное описание Летнего сада. Город оживает, соединяя искусство, архитектуру, скульптуры, слово.

Давая задания, нужно проговаривать самое простое и очевидное – архитектуре свойственны долговечность и привязанность к месту, скульптуры нужно смотреть со всех сторон. Посмотреть развод мостов, встав на Дворцовой набережной между Дворцовым мостом и Троицким. Когда раскроются крылья Дворцового, быстро пойти к Троицкому и увидеть эффектный момент: прямо

¹ *Огонек твоей папиросы
То погаснет, то снова горит
Мы идем по улице Росси,
Где напрасно горят фонари*

*Наша редкая встреча короче
Шага, мига, дыханья, глотка,
Ах, зачем, уважаемый зодчий
Ваша улица так коротка?*

на зрителя поднимается гигантское полотно моста. Прогулка по Крюкову каналу – сколько мостов можно увидеть с одной точки на пересечении Крюкова и Екатерининского каналов. Темы заданий могут быть самыми разными:

1. Ансамбль Дворцовой площади.
2. Адмиралтейство – здание, формирующее центр Петербурга. Программа скульптурного убранства Петербурга.
3. Конные памятники Петербурга.
4. Летний сад.
5. Путешествия по Фонтанке, Мойке, Екатерининскому каналу.
6. Новая Голландия.
7. Коломна.
8. Атланты Эрмитажа.
9. Триумфальные арки Петербурга.
10. Архитектор Василий Косяков. Морской собор в Кронштадте.
11. Ансамбли Карло Росси.
12. Зодчий Карло Росси. Маршрут. Мост Ломоносова, площадь Ломоносова, улица Зодчего Росси, Александринский театр, площадь Островского, Малая Садовая улица, Садовая улица, Марсово поле, площадь Суворова.

Следует, как пример, представить конспект одного из занятий. Пройти путь чиновника Голяткина от Измайловского моста по Фонтанке через Аничков мост, где происходит встреча с двойником (ранняя повесть Ф. М. Достоевского «Двойник», Петербургская поэма). Чиновник Голяткин в ноябрьскую полночь идет по берегу Фонтанки, глядит в черную воду, сильный ветер, снег, дождь, не доходя до Аничкова моста, он дважды встречает своего двойника, который идет ему навстречу. В ужасе поворотил Голяткин на Невский проспект, перебежал Аничков мост и, повернув на Литейную улицу, смог видеть двойника, который идет впереди него. Лучшего места и более подходящей погоды для такой встречи не найти [5, с. 26].



Ил. 1. Берлин. Кони Клодта



Ил. 2. Неаполь. Кони Клодта у входа в Королевский парк

История создания укротителей (1833). Выставка в Академии художеств. П. К. Клодт представляет проект 2-х статуй для украшения Адмиралтейской набережной. Строится новый мост через Фонтанку, П. К. Клодт предлагает украсить

устои моста парными скульптурными группами, где человек изображен стоящим в рост. 20 ноября 1841 г. были установлены бронзовые западные и повторяющие их алебастровые восточные. Но гипс разрушался, представляя опасность для невинных прохожих, как докладывал обер-полицмейстер Академии художеств. В 1842 г. были отлиты восточные группы, их подарили прусскому королю, отправив в Берлин. В апреле 1846 г. вновь отлитые бронзовые группы, повторяющие западные, были отправлены в подарок неаполитанскому королю. Эти группы украшают в настоящее время вход в Королевский парк в Неаполе. Клодт становится почетным членом Берлинской и Римской Академий художеств. В 1850 г. на Аничковом мосту в восточной части наконец были установлены бронзовые оригинальные скульптурные композиции П. К. Клодта [3; 6, с. 288].

«Четыре группы можно рассматривать как один поединок юноши и коня. Первая группа, когда юноша пытается схватить поводья, движения человека и коня разнонаправленны. Вторая группы – самый напряженный момент поединка, юноша повержен. Третья группа – укротитель почти у цели, он натягивает поводья. Конь, выгнув шею, подчиняется. Четвертая группа – поединок закончен. Юноша уверенно ведет коня. Удивительное единство, превосходные образцы монументальной скульптуры, органично включенные в городской ансамбль» [3, с. 48]. Сюжет. Диоскуры – сыновья Зевса кастор и Поллукс – укротители коней, покровители воинов, мореходов, изображались прекрасными юношами, ведущими коней. В Петербурге около Конногвардейского манежа стоят уменьшенные копии мраморных статуй, украшающих Рим. В 1806 г. Джакомо Кваренги заказал в Италии в мастерской П. Трискорни копии из каррарского мрамора. В Петербурге они были установлены в 1817 г. [2, с. 24].



Ил. 3. Анималистический класс Академии художеств



Ил. 4. Здания Литейного двора. Академия художеств

Рекомендовать посещение Литейного двора в квартале зданий Академии художеств – место, где П. К. Клодт отливал свои скульптуры. Каждая отливка была событием, на которое приходили посмотреть горожане.

Развитие города, его судьбы и продолжение жизни напрямую зависят от уровня образования, широты кругозора и масштаба людей, живущих в нем. Каждые 5–7 лет во взрослую жизнь входят новые молодые люди, выпускники школ, которые должны самостоятельно освоить культурное пространство города.

Стремление к изучению города давно превратилось в стойкую традицию. В городе всегда были и есть люди, трепетно любящие его. Знающий Петербург, его любит, бережнее к нему относится. Сегодня это Петербургу нужно как никогда.

Литература

1. *Анциферов, Н. П.* «Непостижимый город...»: сб. / Н. П. Анциферов; вступ. ст. и примеч. А. М. Конечного, К. А. Кумпан. СПб.: Лениздат, 1991. – 333 с.
2. *Аркин, Д. Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры / Д. Е. Аркин. М.: Искусство, 1990. – 54 с.
3. *Библиотека для чтения.* Т. XXXII. СПб.: Тип. Праца, 1839. – 148 с.
4. *Зодчие Санкт-Петербурга XIX – начала XX века: 300 лет Санкт-Петербургу, 1703–2003* / сост. В. Г. Исаченко. СПб.: Лениздат, 1998. – 1 068 с.
5. *Книга о Владимире Фаворском* / вступ. ст. М. Алпатова. М.: Прогресс, 1967. – 315 с.
6. *Лурье, С. А.* «Очень странное место» / С. А. Лурье // Искусство Ленинграда. – 1990. – № 5. – С. 22–28.
7. *Овсянников, Ю. М.* Великие зодчие Санкт-Петербурга: Д. Трезини. Ф. Расстрелли. К. Росси / Ю. М. Овсянников. СПб.: Искусство-СПБ: С.-Запад, 1996. – 558 с.
8. *Рывина, Е. И.* Восьмистишья / Е. И. Рывина // *Дневник Gania*: [сайт]. URL: liveinternet.ru/users/gania/post313147212/ (дата обращения: 30.11.2020).

УДК 741.021.2:378.147 SPGNPA

П. М. Якимчук

Санкт-Петербург, Россия,

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

М. В. Евдокимов

Санкт-Петербург, Россия,

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

А. Е. Хромых

Санкт-Петербург, Россия,

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

Учебный рисунок и лепка рельефа в процессе подготовки скульптора-монументалиста в СПГХПА им. А. Л. Штиглица

В статье показаны связь рисунка и лепки, их роль и значимость в учебном процессе подготовки скульптора-монументалиста. Описаны процессы рисования и лепки рельефа студентами отделения скульптуры.

Ключевые слова: рисунок, лепка, рельеф, Пергамский алтарь, объем и пространство, закономерности и приемы изображения

Pavel M. Yakymchuk

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Mikhail V. Evdokimov

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Alexander E. Hkromyh

Saint Petersburg, Russia

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Educational drawing and modeling of relief in the process of training a monumental sculptor at the SPGHPA of A. L. Stieglitz

The purpose of article is an attempt to show the connection between drawing and modeling, their role and significance in the educational process of training a monumental sculptor. This article describes the process of drawing and sculpting relief by students of the sculpture department.

Keywords: drawing, modeling, relief, Pergamon altar, volume and space, patterns and methods of image

В подготовке художника-скульптора предусмотрено рисование и лепка античных слепков головы, фигуры, рельефов, начиная с простых орнаментальных мотивов и архитектурных деталей: акротерий, кронштейн и др. Безусловно, различные задачи обуславливают выбор разных по сложности сюжетов и тем рельефов и круглых скульптур.

В этой связи рисование и лепка рельефа представляет собой единый учебный процесс, с разницей только в том, что лепка (в данном случае рельефа) представляет собой создание реального объема на архитектурной плоскости, отражающая конкретный пространственный сюжет. В рельефе, как правило, пространство в глубину сильно ограничено и имеет условный характер из-за закономерностей пропорционально сокращаемых объемов. Рисунок же есть способ передачи иллюзии объема в условном пространстве листа.

Вместе с тем, рельеф по своему характеру тесно связан с рисунком, и даже с живописью, что является его характерной чертой. Леонардо да Винчи считал барельеф одним из видов искусства живописи [6]. В тех случаях, когда архитектурное основание не участвует в формировании объема, рельеф практически неотличим от рисунка.

Существуют несколько видов рельефов: низкий (барельеф), где объемы сильно сокращены, плотно соприкасаются с фоном и выступают на плоскости изображения не более чем на половину своего сокращенного объема. Высокий (горельеф) – в котором допускается, отрыв объемов или их частей от фона, а сами

объемы почти не сокращены или совсем не сокращены. Здесь горельеф приближается к фронтальной круглой скульптуре, которая в своем объеме совсем не сокращается, но композиционно связана с фоном в единое целое и предназначена для рассматривания в фас. Между этими видами рельефов существует масса промежуточных градаций. Можно упомянуть так называемый египетский рельеф.

Египетский рельеф (углубленный или близок к нему контррельеф) – это характерный вид египетской пластики, представляющий собой силуэт, плоскость которого находится ниже плоскости фона. Края силуэта могут быть перпендикулярны плоскости фона или наклонны к ней. Рельефные формы изображения не выступают над плоскостью фона, словно находясь в нише.

Иногда при лепке используется метод ступенчатых слоев, что усиливает ощущение пространственности. Главные роли здесь играют свет и тень, которые отбрасываются различными подрезами, желобками, наклонным контуром или живой глубокой линией. Важность света подчеркивается острыми резкими границами контура и контрастом с плоскостью фона. Кроме ступенчатых рельефов существуют однослойные или одноплановые рельефы, где глубина показывается вырезанными углублениями в выступающей плоскости, а также – койланграф с перпендикулярным вырезом (контррельеф), и койланграф с наклонным вырезом.

Подробное описание этих видов рельефов в статье вызвано тем, что они имеют близкое отношение к рисунку с присущими ему категориями, такими как: линия, штрих, пятно, которые предполагают работу света и тени и др.

Наиболее активная связь рисунка и лепки характерна именно для низкого рельефа, и первые линии, и черты, проводимые стеклом на набитом глиной щите, несут главную роль в организации архитектурной плоскости и объемного изображения. В процессе лепки такое же вмешательство подчеркивающих линий применяется и после прокладки и моделировки объемов. Как правило, целью таких линейных вмешательств в объем является уточнение движений форм и их пропорций, их пространственного положения, границы формируемых планов объема. Как правило, линейное подчеркивание носит сугубо временный характер и на завершающей стадии исчезает, но в современной практике оно (особенно в творческой работе) «прижилось» как прием, используемый довольно часто.

Рабочий план кафедры МДС построен на чередовании занятий по лепке рельефа с лепкой круглой скульптуры. Задание по лепке рельефа реализуется на 1-м курсе выполнением копии гипсового слепка с изображением чертополоха. Композиционно он занимает всю прямоугольную площадь рельефа, а его мощный ствол, разветвляющийся в изогнутых и сложных движениях, несет на себе основные массы листьев.

В этом задании студенты получают первый опыт работы в рельефе, куда включены все составляющие этого процесса. После проведения технических работ по подготовке щита с набивкой его глиной делается контурный рисунок всей композиции. Рисунок точно очерчивает общие массы, их пропорции и главное движение. Здесь основную роль играет именно рисунок.

В этой связи скажем о линии. Линии как таковой в природе не существует, это абстракция, искусственно созданное и обособленное понятие. Линия 2-мерна, в отличие от рельефа, который является 3-мерным. Неподвижная

линия безапелляционна, она разделяет и ограничивает, чем отличается от моделированной линии, которая осторожно «нащупывает» форму, оживляет ее движение, создавая впечатление глубины. Рисунок стремится передать на плоскости все виды движения и создает эмоциональную окраску произведению. Роль линии важна на всех стадиях создания рельефа: в начале работы, в процессе и на стадии завершения.

Часто применяются схематичные начертания, с целью показать пропорциональность уплощенного объема (вид сверху), а также «прозрачное» рисование, когда изображается не видимая, а подразумеваемая часть предмета или целый предмет – горизонтальное проецирование, связывающее воедино боковую и фронтальную проекции.

Студент должен решить главные задачи: вопросы композиции, размещение силуэта в плоскости посредством начертания изображаемого, определить моделируемые планы (условно 3 плана), которые формируют 3-мерное пространство. Рельеф должен быть нарисован, построен, иметь общее движение, ее ритмические повторы в ряде других ее составляющих элементов, увидеть и решить плановость рельефа, уметь завершить композицию уместной детализацией [5].

По мере наполнения глиной объема основных масс и отрыва их от плоскости на определенную высоту, рисунок утрачивает свою самостоятельность, и доминирующая роль переходит к пластическому моделированию.

Главным объектом обучения для скульптора-монументалиста является человек – его пластика, архитектоника, конструкция, пропорции, анатомия и т.п. Это и цель, и средство – человеческой фигурой художник-скульптор выражает все свои художественные идеи. Все состояния, настроения, сюжеты заключаются именно в человеке, поэтому во всех последующих практических занятиях по лепке рельефов во всех его видах главным мотивом выступает человек – обнаженный и одетый. Занятия проводятся в последовательности, предполагающей усложнение поставленных задач: портрет, портрет с руками, фигура обнаженная стоящая, фигура сидящая, двойная постановка.

Кроме академической лепки, исполняемой в рельефе для изучения человеческой пластики, его структуры, конструкции, уплощения объемов и планов, студенты занимаются рельефом в композициях. Это многочисленные варианты внедрения рельефа в конкретную архитектурную среду с учетом ее масштаба, стилевых особенностей, пропорций, будь то экстерьер или интерьер. Безусловно, это влияет и на характер предлагаемой композиции в рельефе: выбор вида рельефа (низкий, высокий, прорезной и т.п.), степень обобщения, освещение и т.п.

Разумеется, в этом случае проектируемая работа начинается с архитектурного рисунка, воплощающего в себе знания законов перспективы, выбора горизонта, чувства масштаба.

Лепкой рельефа, мотивом которой является Пергамский алтарь, студенты занимаются в процессе выполнения курсовых заданий по скульптуре – лепке этюдов с живой модели. Как правило, пластическое изучение алтаря проводится в виде коротких небольших этюдов и его фрагментов, предусматривающих изучение его рельефности и меры сокращаемых объемов. Это предполагает рассматривание и изучение рельефа во всех ракурсах и поворотах, как

круглую скульптуру. Рисунок же алтаря ставит задачи изображения строго в фас, дабы избежать пропорциональных искажений.

Рисование Пергамского алтаря началось сравнительно недавно – с момента его экспонирования в СПГХПА им. А. Л. Штиглица после передачи слепков из Государственного Эрмитажа в 2004 г. [1, 4].

В основе сюжета горельефа – битва богов и гигантов [2, 3]. Горельеф поражает своей мощью в передаче экспрессии, сильных эмоций, накала страстей, пограничных состояний, где героический пафос выражен в динамично чередующихся сценах борющихся персонажей. Динамика горельефа подчеркнута удивительным водоворотом сменяющих друг друга фрагментов масс гигантов и богов с развевающимися складками одежды в порывах сильных движений. В этом качестве Пергамский алтарь является не только источником восхищения, но и серьезнейшей школой рисунка, наглядной иллюстрацией для изучения пластики, формообразования объемов горельефа в движении с тесной привязкой к архитектурной плоскости.

Рисование Пергамского алтаря предусмотрено на всех курсах с постепенным усложнением задач, что позволяет подкреплять знания в изучении главного объекта рисования – человека обнаженного, в драпировках, находящегося в различных состояниях и движениях.

Начиная со 2-го курса, студенты рисуют, как правило, одну фигуру (фрагмент) с упором на изучение анатомических особенностей человека. Впоследствии предметом интереса становятся объемно-пластические характеристики, их различное моделирование и многофигурные композиции. Многофигурные композиции являются завершающим заданием для 5 курса, где студенты постигают закономерности ее построения и ритмическую орнаментально-декоративную составляющую, являющуюся схемой, лежащую в ее основе.

Тонировка алтаря имеет сложный серый с зелено-охристыми включениями оттенок, оптимально способствующий визуальной передаче ясного прочтения объемов. Выбор материала и техники рисунка тесным образом связаны с этим обстоятельством. В этой связи выбор материала для рисунка (сангина, сепия, соус и т.д.), а также тонирование листа или рисование на белой бумаге (фоне) строится на естественной привязке к этой ситуации и в зависимости от поставленных задач. Рисунок выполняется, как правило, мягкими материалами с плотным тоном, максимально приближенным к передаче форм и объемов алтаря. На более старших курсах реализуются и другие задачи, такие как декоративно-графические, линейные, с обобщением и утрированием форм. Без преувеличения можно сказать, что рисунок алтаря является настоящей серьезной школой скульптора-монументалиста, включающей в себя изучение как рисунка, так и лепки. Сильная экспрессия, волнующая пластика и мощь объемов действуют на обучающегося сильнейшим образом, и выполняемые им рисунок либо рельеф, как реакция на увиденное, воплощает эти качества, приобретая особую выразительность.

Рисунок и лепка рельефа, обучению которых отводится большое место в подготовке скульпторов-монументалистов, позволяет им в дальнейшем применять накопленные опыт и знания в своей профессиональной деятельности.

Литература

1. Башков, Л. Т. Школа Пергама / Л. Т. Башков. СПб.: Чудо-дерево, 2009.
2. Белов, Г. Д. Алтарь Зевса в Пергаме: альбом / Г. Д. Белов. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959. – 94 с.: ил.
3. Климов, О. Ю. Пергамское царство: проблемы политической истории и государственного устройства / О. Ю. Климов. СПб.: СПбГУ: Нестор-История, 2010. – 400 с.
4. Традиции школы рисования художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица: альбом / ред. В. В. Пугин. СПб.: Проект 2003: Лики России, 2007. – 256 с.
5. Якимчук, П. М. Вопросы композиции в преподавании рисунка на отделении скульптуры / П. М. Якимчук // Месмахеровские чтения – 2017: матер. междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2017 г.: сб. науч. ст. СПб.: СПГХПА, 2017.
6. Stech, V.V. Rozprava o relief / V. V. Stech. Praha, 1958.

УДК 75:378.147

Н. А. Косенко

Орел, Россия

Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева

Особенности профильной подготовки по живописи для студентов-дизайнеров высших учебных заведений

Материал статьи посвящен выявлению проблем преподавания живописи с учетом направления и профиля подготовки дизайнера на современном этапе, приводятся примеры из практического опыта работы художественно-графического факультета Орловского университета.

Ключевые слова: живопись, процесс обучения, профильная подготовка по живописи, профессиональная подготовка студента-дизайнера

Nadezda A. Kosenko

Orel, Russia

Orel State University named after I.S. Turgenev

Features of specialized training in painting for design students of higher educational institutions

The material of the article is devoted to identifying the problems of teaching painting, taking into account the direction and profile of the designer's training at the present stage, examples from the practical experience of the Art and graphic Faculty of the Orel University are given.

Keywords: painting, learning process, specialized training in painting, professional training of a design student

Споры о приоритетных дисциплинах в обучении дизайнера, о технической и художественно-творческой составляющих его образования имеют многолетнюю историю. Чтобы выяснить, в чем состоит профессионализм современного дизайнера, необходимо понять сущность новой промышленной культуры, в которой ведущая роль принадлежит дизайну. От дизайнера-профессионала напрямую зависит производство удобных, простых, привлекательных изделий, в которых идеально сочетается форма, конструкция, материалы, а в современных рыночных условиях от него требуется скорость и неординарность мышления, умение работать в условиях конкуренции и др. [1].

Для выявления проблем сегодняшней профессиональной подготовки дизайнера в вузе обратимся к истокам дизайн-образования.

Одним из первых, самых известных учебных заведений, готовящих дизайнеров-художников для работы в промышленности, был основанный в 1919 г. в Германии «Баухауз». По мнению учредителей, эта высшая художественная школа была предназначена для всестороннего развития специалистов, которые сочетали бы в себе лучшие духовные, творческие и конструкторские качества. Обучение в обязательном порядке включало техническую и художественную профессиональную подготовку. В истории профессионального образования дизайнеров высшая школа Баухауза имела огромное значение, так как стала не только научной лабораторией в области художественного конструирования, но и методическим центром обучения дизайнеров: теоретические разработки по композиции, цветоведению, формообразованию до настоящего времени не потеряли своей научной ценности.

В 1920 г. в нашей стране начинают работать Московские государственные высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), позже преобразованные в институт (ВХУТЕИИ). В этом учебном заведении обучали созданию произведений изобразительного искусства, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Была разработана такая система обучения, при которой в течение первых 2 лет студенты относились к основному отделению, получая общехудожественное образование, а на последующих курсах они распределялись по отраслям и специализациям.

В СССР в качестве ведущих художественных вузов страны, выпускающих дизайнеров, выступили Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой. Эти вузы продолжили укреплять главные принципы в национальном дизайн-образовании: гармоничное сочетание прочной базовой общеобразовательной подготовки и академического художественного образования.

За несколько последних десятилетий профессиональная подготовка художника-дизайнера в высших учебных заведениях претерпела значительные изменения. Педагоги и методисты продолжают вести споры об учебных программах, формах и методах обучения, необходимых для профессиональной подготовки будущих дизайнеров. В первую очередь, это связано с новыми социальными условиями жизни страны и переменами в сфере образования.

Сегодня, как и в послереволюционные годы, учебные планы и методики преподавания спецдисциплин студентам-дизайнерам становятся полем битвы преподавателей старой школы и амбициозных начинающих педагогов. Явный перекос в сторону полного сохранения традиций или в сторону полного отказа от завоеваний академической отечественной художественной школы исторически уже показал свою несостоятельность.

Система стандартов высшего образования 3-го поколения определила поиск современных, более гибких подходов в обучении студентов. Появление большей доли самостоятельной работы, введение интерактивных, индивидуальных, практико-ориентированных форм работы стали отличительными чертами в преподавании различных учебных дисциплин. Это, в свою очередь, нацеливает будущих дизайнеров на проявление собственной активности, творческого подхода при изучении дисциплин учебного плана.

Живопись не является исключением.

Целью данной статьи является доказательство необходимости сохранения учебной дисциплины «Живопись» в общепрофессиональной подготовке студентов и разработки ее обновленного содержания в соответствии с направлением и профилем подготовки будущего дизайнера.

Живопись – одна из необходимых дисциплин в общепрофессиональной подготовке дизайнера. В процессе обучения живописи формируются многие составляющие творческого развития личности, в первую очередь, целостность и гармоничность мировосприятия [4]. Кроме того, на занятиях по живописи у студента-дизайнера должен сформироваться ряд качеств и психолого-педагогических способностей, которые являются определяющими в их будущей профессиональной деятельности. Осваивая данную дисциплину, студент должен получить знания теоретических основ изобразительного искусства, цветоведения, основных законов живописной грамоты в контексте истории искусства, особенностей техники и технологии различных живописных материалов; умения изображать объекты предметного мира, пространство и человеческую фигуру, применяя разные живописные средства, создавать творческие композиции различной степени сложности конкретными живописными материалами; владеть методикой выполнения длительных и краткосрочных заданий с натуры, по представлению, по воображению, по памяти, с применением в последующем методов творческого процесса в дизайнерской практике.

Профильная подготовка по живописи для студентов-дизайнеров готовит студентов к проектной работе, основанной на живописной грамотности.

В последнее время часто сталкиваемся с образовательными программами профессиональной подготовки дизайнеров различных профилей, где дисциплина «Живопись» отсутствует, считаясь неактуальной и устаревшей.

Если же «Живопись» как учебная дисциплина остается в учебном плане, то вызывает вопросы содержание рабочей программы этой дисциплины.

Создавая авторские программы и методики, многие педагоги полагают, что преподавание живописи не нужно связывать с базовыми академическими знаниями и будущему дизайнеру достаточно освоить специфичный для профессии художественно-образный язык [2]. В этом случае, в процессе обучения

живописи студенты-дизайнеры часто выполняют задания, связанные со стилизованным изображением натюрмортов в различной манере, специфическим умениям «перевосплощать реальные формы и предметы объективной действительности в условные плоскостные изображения, сопровождающиеся порой активной трансформацией и деформацией объекта, с его гиперболизацией или полным отказом от отдельных свойств натуры» [5].

Получение бессистемных знаний, обрывочных умений, которые искусственно привязываются к профессии, могут привести к значительным потерям в профессиональной подготовке будущего дизайнера.

Практика обучения живописи и изучение методических материалов позволили обозначить ряд противоречий и определить задачи исследования в области разработки методической модели профильной подготовки по живописи студентов-дизайнеров:

- выявление взаимосвязи живописи с рядом профильных дисциплин в подготовке студентов-дизайнеров, таких как: рисунок, цветоведение, пропедевтика, художественное проектирование и др.;

- изучение особенностей формирования художественного восприятия студентов в процессе обучения живописи,

- выявление единства в поиске и применении различных средств выразительности в работе над художественным образом в живописи и в проектной деятельности дизайнера;

- разработка методической модели профильной подготовки по живописи, способствующей эстетическому воспитанию, формированию художественного вкуса, развитию творческих способностей личности и выработке базовых академических и специальных знаний в области живописи, отвечающих современным требованиям.

На художественно-графическом факультете ОГУ уже апробирована такая модель профильной подготовки студентов-дизайнеров по живописи. Черты модели – мобильность и гибкость системы заданий, форм и методов проведения занятий, творческая направленность программы в целом.

Необходимо отметить некоторые особенности обучения живописи студентов-дизайнеров на художественно-графическом факультете ОГУ.

На аудиторных и самостоятельных занятиях по живописи студенты осваивают возможности творческого применения технологических живописных приемов и различных средств выразительности. При этом воспитывается гибкость в творческом композиционном мышлении, оригинальность в поиске художественного образа. Таким образом, занятия по живописи помогают сформировать основы художественно-образного мышления и творческого воображения, являющихся определяющими в профессии дизайнера.

Художественное мышление является главным и решающим средством познания объектов изображения с помощью изобразительного искусства. Известный художник-педагог П. П. Чистяков очень точно подмечает: «Овладение знаниями – вечное занятие... рисование с натуры на плоскости одними глазами, чувствами, талантом, безо всякого рассуждения, конечно, есть не более как набивка руки, как говорится, и пользы образовательной от него мало. Потому

что рисующий не думает, а смотрит, видит и переносит, что и как ему кажется. Здесь в преподавании опущена одна половина искусства, а именно – передать предмет следует не только как он вам кажется, а как он есть, как существует в природе. Вот тут человек и не свободен. Тут-то ему и мало одного чувства, таланта, тут требуется и соображение, и мозгами шевельнуть» [6, с. 343].

Специфика художественного мышления будущего дизайнера, человека, имеющего тесную связь с творчеством, имеет конкретные особенности. Преобразование реальных образов в образы художественные определяет наглядно-образный характер мышления. Активное включение в мыслительный процесс конкретных образов памяти и представления способствует ассоциативности мышления. Личностный, своеобразный характер мыслительной деятельности дизайнера, приводит к проявлению сугубо индивидуальных особенностей творческого мышления и созданию оригинального художественного образа. Творческое мышление, тем не менее, не может выступать, как только лишь наглядно-образное мышление. Оно представляет собой особый сплав наглядно-образного и абстрактно-логического мышления. Кроме того, его необходимой чертой является практическое проявление – создание задуманного образа в определенном материале.

Формирование творческих способностей личности будущего дизайнера на занятиях по живописи, в конечном счете, проявляется в умении создавать художественный образ, в свободном владении всеми средствами выразительности и передачи конкретных качеств данного образа, в быстроте, гибкости, оригинальности и самостоятельности мышления.

Эта стратегия продиктовала необходимость разделения процесса профильной подготовки по живописи на ряд необходимых стадий или этапов.

На 1-м этапе обучения студент изучает начальные сведения в области живописи (основы цветоведения, живописного построения формы и объема, правил и приемов передачи перспективы и материальности в живописи). На данном этапе обучения живописи в качестве основных творческих материалов чаще используется самые распространенные в учебном процессе акварель и гуашь. Постигая азы живописной грамоты, студент в большей мере занимается приобретением знаний в области теории искусства и законов изобразительной грамоты, а также в области практики живописного изображения, изучения художественных возможностей живописных техник. Именно на младших курсах педагог серьезно регулирует процесс формирования художественного восприятия, воображения, фантазии будущих дизайнеров. К самостоятельности и творческой индивидуальности студентов на этом этапе обучения художник-педагог должен относиться бережно и тактично. Поэтому задания и упражнения на занятиях по живописи для студентов с различными уровнями профессиональной довузовской подготовки должны быть посильными, системными и способствующими проявлению творческого мышления каждого студента. Именно с этой целью на художественно-графическом факультете Орловского госуниверситета применяются гибкие экспериментальные методики и программы практических аудиторных и самостоятельных заданий для студентов, которые чаще всего реализуются в индивидуальной и дифференцированной

форме обучения. То есть 1-й этап обучения живописи (примерно первый год обучения) – это освоение базового курса академической живописи с элементами индивидуального обучения.

Последующий, 2-й этап обучения живописи характеризуется усложнением характера натуральных постановок, увеличением доли самостоятельных занятий и включения элементов интерактивной формы работы. Одновременно с этим, вводятся задания с определенной долей профессиональной направленности. На 2-м этапе повышается интенсивность применения заданий, направленных на процесс формирования художественного мышления будущих дизайнеров. Выполнение учебных заданий, кроме чисто учебных целей, начинает включать творческие цели, связанные с преобразованием образов действительности не только в грамотное изображение с натуры, но и в художественно интерпретированное изображение, в соответствии с поставленными педагогом задачами. На 2-м этапе заметно наблюдается проявление индивидуального творческого почерка, авторской манеры работы живописными материалами, что является особенно важным для профессионала данного направления подготовки.

На 3-м, заключительном, этапе подготовки студента-дизайнера на занятиях по живописи применяется система заданий в большей степени самостоятельного творческого характера, основанных на безоговорочном знании теории живописи, владении практическими навыками, нацеленных на создание художественного образа. На 3-м этапе обучения живописи художественное мышление будущих дизайнеров проходит «творческая шлифовка». Это означает произвольное включение в процесс работы над заданием имеющихся знаний, умений и навыков в области живописи и интегрированных с ней дисциплин (рисунок, композиция, история искусства, цветоведение и др.), а также видение и решение поставленной задачи через призму профессиональных навыков будущего дизайнера. Это означает проявление умений абстрагирования, умений мыслить образами, проявление навыков подключать творческое воображение и фантазию, гибкость и беглость мышления.

Таким образом, особенности профильной подготовки по живописи студентов-дизайнеров (на примере обучения на художественно-графическом факультете ОГУ) кратко сводятся к следующему:

- в обучении живописи будущих дизайнеров используются традиционные и инновационные формы и методы обучения, включая индивидуальные и дифференцированные формы обучения; сохраняются традиции академического отечественного художественного образования, учитываются современные требования к дизайн-образованию;

- специфика системы заданий по живописи учитывает направление, профиль подготовки;

- последовательно выстраивается процесс обучения специалиста от базовой академической подготовки в области живописи до формирования творческих способностей личности будущего дизайнера; дисциплина нацелена на подготовку творца, а не простого ремесленника или механического копииста.

Литература

1. *Васильев, Г. А.* Основы рекламной деятельности: учеб. пособие для вузов / Г. А. Васильев, В. А. Поляков. М.: ЮНИТИ–ДАНА, 2004. – 348 с.
2. *Дербисова, М. А.* Совершенствование профессиональной подготовки студентов-дизайнеров в процессе обучения акварельной живописи: автореф. дис. ... канд. пед. наук / М. А. Дербисова. Омск, 2009. – 23 с.
3. *Кузин, В. С.* Психология живописи: учебное пособие для вузов / В. С. Кузин. – 4-е изд., испр. М.: ОНИКС XXI век, 2005. – 304 с.
4. *Медведев, Л. Г.* Специфика подготовки дизайнеров на занятиях по живописи / Л. Г. Медведев, В. П. Краснобородкин // Омский научный вестник. – 2012. – № 2 (106). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-podgotovki-dizaynerov-na-zanyatiyah-po-zhivopisi> (дата обращения: 22.12.2020).
5. *Сухарев, А. И.* Специфика обучения живописи бакалавров по направлению «Дизайн» и «Декоративно-прикладное искусство» / А. И. Сухарев, Н. К. Пронина // Современные проблемы науки и образования. – 2017. – № 4. URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=26545> (дата: 22.12.2020).
6. *Чистяков, П. П.* Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 / П. П. Чистяков. М.: Искусство, 1953. – 592 с.

УДК 74.01/.09:378.147:7.05

Е. А. Рубец

Пятигорск, Россия

Пятигорский государственный университет

К вопросу о методике преподавания теории и истории дизайна

В процессе преподавания истории и теории дизайна педагог высшей школы сталкивается с рядом проблем. Так, при работе с большим объемом информации возникает риск того, что студенты будут прибегать лишь к кратковременной памяти, минуя осмысленное запоминание, поэтому необходимо включать в учебный процесс разнообразные формы занятий, направленных на формирование критического и креативного мышления.

Ключевые слова: теория и история дизайна, методика преподавания в высшей школе, дизайн-образование

Elena A. Rubets

Pyatigorsk, Russia

Pyatigorsk State University

The issue of the design theory and history teaching methodology

In the process of teaching design theory and history, a high school teacher faces a number of problems. In particular, when working with a large amount of

information, there is a risk that students will resort only to short-term memory, without turning to meaningful memorization. In order to avoid this problem, the teacher needs to include in the educational process many different forms of classes aimed at the critical and creative thinking formation.

Keywords: theory and history of design, methods of teaching in higher education, design education

Дизайн сегодня – одна из самых молодых и перспективных областей. При этом данная сфера знаний быстро растет, и ее терминология постоянно развивается, дополняется. Пополняется новыми страницами и непосредственно история дизайна: с каждым днем все больше открытий, персоналий. Это обуславливает специфику преподавания теории и истории дизайна, которое должно сегодня использовать самые прогрессивные методы, способные помочь осознать большое количество терминов, а также исторических событий в дизайне за относительно короткий промежуток времени.

Однако если термины, понятия или принципы существуют в вакууме, неудивительно, что мы склонны забывать о них. Когда слова представлены без контекста, нашему уму трудно их зафиксировать. Например, педагог может попросить студентов выучить некоторые определения терминов, факты или понятия из учебников. Большинство учеников сделают это, не обращаясь к более широкому воображению. В такой ситуации они используют свою кратковременную память. Такая особенность свойственна многим из нас. Но проблема в том, что нам нужно знать много терминов не только за короткий промежуток времени. Многие особые слова мы должны помнить всю жизнь.

Согласно исследованиям Дэвида Перкинса, «любая часть знания... имеет значение, любой объект или термин должны рассматриваться как дизайн» [1, с. 381]. То есть необходимо развивать критическое мышление.

Современная система образования ставит своей целью формирование у студентов критического, самостоятельного мышления. Критическое мышление базируется в известном смысле на оценке самого мыслительного процесса, включая ход рассуждений, ведущих к выводам, или тех факторов, которыми было обусловлено принятие решения. Синонимом критического мышления выступает понятие направленного мышления, т.е. мышления, которое направлено на получение желаемого результата. Формирование критического мышления предполагает использование педагогических технологий, стимулирующих интеллектуальное развитие подрастающего поколения.

С критическим мышлением тесно связано понятие креативного мышления. Под креативностью понимают творческие возможности (способности) человека, которые «могут проявляться в мышлении, чувствах, общении, отдельных видах деятельности, характеризовать личность в целом или ее отдельные стороны, продукты деятельности, процесс их создания» [6, с. 658].

Креативное мышление является по сути революционным и созидательным мышлением, обладает конструктивным характером. Роль творческого мышления чрезвычайно высока в век «искушения изобилием» [5, с. 180].

Развитие творческого мышления предполагает формирование и совершенствование таких «мыслительных операций, как: анализ, синтез, сравнение, обобщение, конкретизация, классификация, планирование, абстрагирование, и обладать такими характеристиками мышления, как критичность, глубина, гибкость, широта, беглость, восприимчивость, вариативность, оригинальность мышления, метафоричность, воображение, удовлетворенность» [6, с. 658].

Креативные способности необходимы для того, чтобы созидать новые интересные идеи с целью улучшения жизни. Кроме того, они являются ключевыми в процессе личностного самосовершенствования. Важно подчеркнуть, что формирование творческого начала в известной мере опирается на принцип культуросообразности [3, с. 92]. Творческая деятельность подразумевает большую работу, упорство и любознательность.

Формирование креативного мышления на занятиях невозможно без использования когнитивных техник и стратегий, направленных на достижение определенного результата. Рассмотрим методы, которые наиболее эффективно при обучении истории и теории дизайна.

Так, одним из действенных методов обучения в настоящее время выступает метод кластеризации. Уточним его определение. Понятие «кластер» пришло к нам из английского языка и означает дословно «пучок», «группа», «концентрация». Ранее этот термин использовался в статистике, физике и информатике. Постепенно термин проник и в другие сферы, в том числе педагогику. Значительный вклад в понимание кластерного метода внес профессор Майкл Э. Портер. Проблема кластеризации в образовании изучалась также Т. Шамовай, В. Воловым, Т. Давиденко и др. Отметим, что в преподавании истории дизайна данный метод еще не занял свое заслуженное место.

Кластерный метод – это графическая форма организации информации, когда мы выделяем смысловые единицы и фиксируем их в схемах с маркировкой всех связей. Это образ, способствующий систематизации и закреплению учебного материала. Как известно, в критическом мышлении есть 3 фазы: вызов; понимание; размышление.

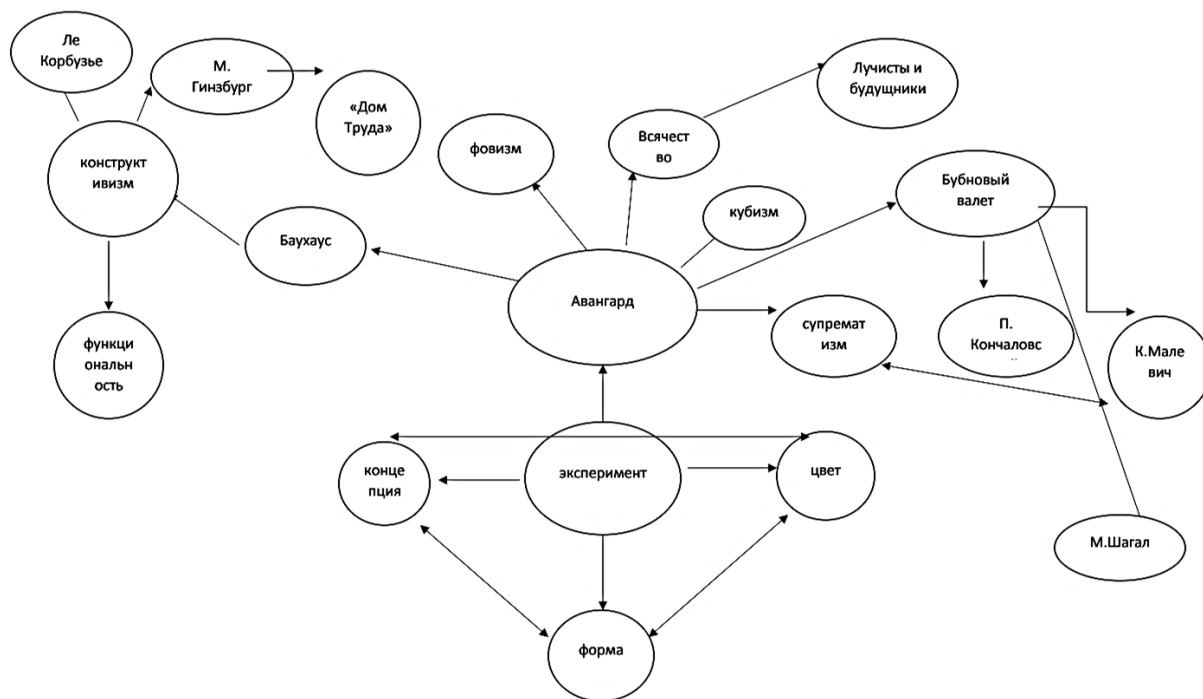
В 1-й фазе происходит вовлечение в процесс всех членов группы. Основная цель – воспроизведение фактов по теме, формирование ассоциативного ряда и постановка вопросов.

Во 2-й фазе организуется работа с информацией: чтение текстов, мышление и анализ фактов. В 3-й фазе, рефлексии, знания перерабатываются в процессе творческой деятельности и делаются выводы.

Основным преимуществом кластерного метода является возможность его использования на любом этапе обучения. Кластер способен вызвать у студентов свежие ассоциации. Они вовлекает в мыслительный процесс новые представления о предмете.

Использование метода кластеризации при изучении теории и истории дизайна позволяет привести в определенное рабочее единство все элементы того или иного учебного материала подобно тому, как винтики начинают работать в часовом механизме.

Рассмотрим данную методику на примере. При изучении такого масштабного явления, как авангардизм, кластер помогает систематизировать огромный пласт информации. Оптимальным вариантом будет совместная работа педагога со студентами в стиле мозгового штурма. Преподаватель рисует в центре доски овал с ключевым словом «авангард» и просит студентов подумать над теми ассоциациями, которые это слово вызывает. Можно начать с этимологии, вспомнить милитаристское предназначение данного понятия. Каждое записанное слово влечет за собой новые связи (ил. 1).



Ил. 1. Пример кластера на тему «Авангард»

Отметим, что, несмотря на общность темы, каждый кластер будет по-своему уникален.

В целом, кластерный метод является очень эффективным способом обучения студентов. При работе с кластерами следует придерживаться ряда правил. Прежде всего, используя этот метод, педагогу необходимо:

- позволить студентам говорить свободно о проблеме;
- задавать наводящие вопросы;
- давать время подумать и осознать вопрос.

Если это групповая работа, то студенты должны знать, что они являются членами группы: важны знания и мнение каждого. Проработав кластер совместно со студентами, можно в дальнейшем просить создать подобный в качестве домашнего задания.

Еще один нетривиальный метод предполагает использование пространства аудитории. Для этого педагогу необходим малярный скотч и маркер. Педагог использует малярный скотч, чтобы разметить пространство (например,

периоды), изобразив линию времени с обозначением дат. Так, студентам предлагается изучить биографию того или иного известного представителя изучаемого периода, а затем нанести основные даты и события на скотч. Такой метод позволяет визуализировать информацию, способствуя осознанию соразмерности временных отрезков. Усложнить задачу и сделать ее тем самым интереснее, можно, если преподаватель найдет копию архивных документов, возможно, дневников и т.д. Тогда, студенты, опираясь на эти документы, смогут восстановить цепочку событий и фактов из жизни того или иного дизайнера.

Повысить эффективность осознанного запоминания материала на занятиях по истории и теории дизайна можно при помощи включения в работу различных вариантов таблиц. Так, весьма действенным средством выступает прием «концептуальная таблица».

Данный вид работы рекомендуется использовать при сравнении 3 и более аспектов. Алгоритм построения таблицы таков: по горизонтали располагается то, что подлежит сравнению, а по вертикали – различные черты и свойства, которые лежат в основе этого сравнения.

Интерес представляет и другой вид таблицы – таблица синтез. Она была предложена экспертом Санкт-Петербургской региональной группы И. О. Загашевым для работы с художественным текстом [2]. Однако, на наш взгляд, этот прием подходит и для изучения истории и теории дизайна.

Данная таблица состоит из 3 столбцов:

- 1) Ключевые слова, сочетания.
- 2) Выписки из текста.
- 3) Почему эта цитата важна для меня.

Рассмотрим на примере, как использовать этот вид таблицы в контексте дизайна. Предположим, что занятие посвящено деятельности известного дизайнера Филлипа Старка. Педагог предлагает ознакомиться с его творчеством, а также найти наиболее яркие, на взгляд студента, высказывания. Тогда таблица будет выглядеть примерно, как на рисунке ниже (ил. 2).

Ключевые слова	Выписки из текста	Почему эта цитата важна для меня
Элегантность, честность, юмор	«Смысл дизайна – помогать людям и делать их жизнь лучше. Но без ноты юмора дизайн бесчеловечен. Элегантность и честность – вот два параметра, по которым я оцениваю любое творение рук человеческих».	Для меня эта цитата очень близка, так как она говорит о главной, на мой взгляд, функции дизайна – сделать жизнь человека лучше. При этом нужно быть честным, прежде всего с самим собой, и работать на каждом проекте искренне.

Ил. 2. Пример таблицы-синтеза на занятии, посвященном творчеству Ф. Старка

Существует множество разновидностей работы с терминами, в их числе задания, где нужно найти лишнее слово в ряду или к определению подобрать термин. Весьма эффективны классические терминологические тесты, поэтому необходимо регулярно включать их в учебный процесс.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в процессе изучения истории и теории дизайна необходимо использовать богатый арсенал методик, способствующих формированию критического, креативного и собственно дизайнерского мышления. Чем шире спектр заданий, тем больше возможности.

Литература

1. *Grasha, A. E. Teaching with Style: a Practical Guide to Enhancing Learning by Understanding Teaching and Learning Styles / A. E. Grasha. – 9-th Edition. Pittsburgh: Alliance Publishers, 2015. – 372 p.*

2. *Загашев, И. О. Критическое мышление: технология развития / И. О. Загашев, С. И. Заир-Бек. СПб.: Дельта, 2003. – 284 с.*

3. *Санников, М. А. Культуросообразность как принцип образования в современной России / М. А. Санников // Диалог отечественных светской и церковной образовательных традиций: социокультурная и духовно-нравственная миссия учителя в современной России: матер. Покровского форума 2010–2011 гг. / РГПУ им. А. И. Герцена; СПбДА. СПб., 2011. – С. 92–93.*

4. *Сироткин, Л. Ю. Творчество и креативность: возможности понятийного компромисса / Л. Ю. Сироткин // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. Казань: КГИК, 2015. – С. 82–87.*

5. *Сёмина, Н. Б. Искушение изобилием: Homo festivus на фоне потребительского рая / Н. Б. Сёмина // Эстетика и прагматика рекламы: III международный симпозиум, Пятигорск, 13–14 ноября 2018 г. Пятигорск: ПГУ, 2018. – С. 180–184.*

6. *Формирование креативного мышления у студентов высшего образования / Н. Ю. Шевченко, Ю. В. Лебедева, Н. Г. Неумоина, Т. В. Корбакова // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2014. – № 11. – С. 658–662.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Агафонов Юрий Николаевич – доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Агафонова Анастасия Юрьевна – кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова (Москва, Россия)

Айдарова Яна Евгеньевна – студент кафедры дизайна оборудования в средних объектах Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Андреева Вера Александровна – кандидат искусствоведения, доцент института бизнес-коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Антипина Дарья Олеговна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств, член Дома ученых РАН им. М. Горького (Санкт-Петербург, Россия)

Антонова Александра Петровна – специалист по учебно-методической работе Санкт-Петербургского государственного университета, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Арутюнян Юлия Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Баранова Ирина Игоревна – ассистент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Барсукова Наталия Ивановна – доктор искусствоведения, профессор Национального института дизайна (Москва), директор Музея керамики Юрия Новикова (Сочи), член Союза дизайнеров России, член Ассоциации искусствоведов (Сочи, Россия)

Баутина Анастасия Ильинична – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Белкова Кира Владимировна – специалист по учебно-методической работе Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Белова Юлия Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Творческого союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Беркович Леонид Григорьевич – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета им. С.М. Кирова, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

Боева Галина Николаевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Борисова Анастасия Андреевна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Борщ Елена Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства Уральского государственного архитектурно-художественного университета (Екатеринбург, Россия)

Бубенцова Елизавета Юрьевна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Букури Наталия Семеновна – старший преподаватель Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, член Творческого союза художников России (Москва, Россия)

Васильев Александр Вениаминович – доцент, профессор кафедры монументально-декоративной живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Вашенко Сергей Иванович – доцент кафедры реставрации Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Российского творческого союза работников культуры, Международного совета музеев (Санкт-Петербург, Россия)

Волкова Дарья Евгеньевна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Волкова Елизавета Андреевна – студент кафедры графического дизайна в арт-пространстве Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Володченко Антонина Александровна – ассистент кафедры рисунка и живописи Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Володченко Александр Николаевич – доцент, преподаватель кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России, Санкт-Петербургского общества акварелистов (Санкт-Петербург, Россия)

Воронина Светлана Павловна – старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Вяжевич Мария Валерьевна – кандидат искусствоведения, заместитель начальника Научно-организационного управления Российской академии художеств, член Ассоциация искусствоведов, член Творческого союза художников России, член Московского союза журналистов (Москва, Россия)

Гордин Алексей Николаевич – доцент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Гребенникова Лариса Александровна – доцент Международного института экономики и права, член Союза архитекторов России (Санкт-Петербург, Россия)

Грибов Юрий Михайлович – доцент кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Гуркина Наталия Семеновна – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Международной ассоциация искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Гурьева Юлиана Александровна – кандидат технических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Дай Сяофэн – аспирант института дизайна и искусств Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Дендерина Анна Ивановна – доцент кафедры рисунка Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Диковицкая Алена Эдуардовна – аспирант института истории Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Добрева Дарина Недкова – доктор наук, ассистент Технического университета (Варна, Болгария)

Долженкова Татьяна Ивановна – кандидат исторических наук, заведующий отделением по подготовке специалистов среднего звена Советского социально-аграрного техникума им. В.М. Клыкова, докторант Курского государственного университета (Курск, Россия)

Дорохов Евгений Дмитриевич – профессор кафедры дизайна, монументального и декоративного искусства Омского государственного педагогического университета, член Союза художников России (Омск, Россия)

Дружинкина Наталья Гавриловна – доктор исторических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов, член Петровской академии наук и искусств (Санкт-Петербург, Россия)

Дутов Лев Николаевич – доцент, профессор кафедры живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л.

Штиглица, член Союза художников Санкт-Петербурга и Творческого союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Евдокимов Михаил Валентинович – доцент, заведующий кафедрой монументально-декоративной скульптуры Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Егорова Александра Михайловна – специалист по учебно-методической работе кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

Жемчужнова Оксана Алексеевна – аспирант Национального института дизайна (Сочи, Россия)

Жилко Екатерина Олеговна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Иванова Александра Алексеевна – студент магистратуры Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия)

Иванова Варвара Николаевна – преподаватель Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия)

Изотова Маргарита Дмитриевна – Председатель секции искусствоведения и критики, член Правления и Творческого сектора Санкт-Петербургского Союза художников России, член Петровской академии наук и искусств, член Международной ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Ипполитова Елена Игоревна – искусствовед, член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Исаева Ольга Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения Санкт-Петербургского государственного института культуры (Санкт-Петербург, Россия)

Карпова Елена Анатольевна – старший преподаватель кафедры архитектуры Московского государственного строительного университета, член Союза художников Москвы, Творческого союза художников России (Москва, Россия)

Константинов Константин Константинович – профессор кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Корвацкая Елена Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественного образования и декоративного искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Ассоциации искусствоведов России (Санкт-Петербург, Россия)

Косарева Мария Владимировна – студент кафедры дизайна оборудования в средовых объектах Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Косенко Надежда Анатольевна – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой живописи Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева (Орёл, Россия)

Котломанов Александр Олегович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры общественных дисциплин и истории искусств Санкт-Петербургской

государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Кошкина Ольга Юрьевна – кандидат искусствоведения, руководитель научного направления галереи современного искусства «Матисс клуб», член Ассоциации искусствоведов, член Союза художников Санкт-Петербурга, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Кривонос Александр Сергеевич – старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Крылов Сергей Николаевич – старший преподаватель кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, старший преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Творческого союза художников России, член Союза дизайнеров России (Санкт-Петербург, Россия)

Кудреватый Михаил Георгиевич – кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств, профессор кафедры рисунка Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Кулененок Дарья Викторовна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Ло Хунхуэй – аспирант кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Китай)

Лобанов Евгений Юрьевич – доцент кафедры дизайна оборудования в средовых объектах Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза дизайнеров Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Маполис Анна Дмитриевна – научный сотрудник, член Ассоциации искусствоведов, Ассоциации исследователей иберо-американского мира (Москва, Россия)

Маркина Вера Юрьевна – старший преподаватель Школы архитектурного развития (Москва, Россия)

Матько Евгений Евгеньевич – кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова (Москва, Россия)

Мешков Михаил Марксович – доцент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Митрофанова Наталья Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России, член Международной ассоциации искусствоведов (Санкт-Петербург, Россия)

Молчанова Анастасия Андреевна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Нехорошева Дарья Романовна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Никольская Евгения Дмитриевна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Нуенг Тхи Фьонг Лиен – преподаватель Вьетнамского национального университета лесного хозяйства (Ханой, Вьетнам)

Парамонова Анна Романовна – студент кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Перхун Владимир Владимирович – доцент кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Пименов Виктор Игоревич – доктор технических наук, доцент, профессор и заведующий кафедрой информационных технологий Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Плужник Олег Викторович – старший преподаватель кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Праздникова Татьяна Владимировна – заведующий сектором Государственного Эрмитажа, член Союза художников России, член Союза реставраторов России (Санкт-Петербург, Россия)

Прозорова Анна Владимировна – ведущий методист по научно-просветительской деятельности Методического отдела Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

Пугин Владислав Владимирович – профессор, заведующий кафедрой рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Рабуш Таисия Владимировна – кандидат исторических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Редникова Анастасия Сергеевна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Репкина Вероника Юрьевна – живописец-монументалист, член Санкт-Петербургского союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Рокачук Виктория Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент, старший научный исследователь Института культурного наследия, член Союза художников Республики Молдова, член Ассоциации искусствоведов (Кишинев, Молдова)

Рубец Елена Александровна – кандидат педагогических наук, доцент Пятигорского государственного университета, член Союза художников России (Пятигорск, Россия)

Руденко Наталья Сергеевна – студент кафедры дизайна оборудования в средних объектах Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Савин Станислав Васильевич – профессор кафедры дизайна интерьера Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, заслуженный архитектор России (Санкт-Петербург, Россия)

Самойленко Мария Николаевна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Секирин Сергей Анатольевич – ассистент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Семёнов Виктор Юрьевич – профессор кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Семёнова Василиса Викторовна – студент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Сёмина Наталия Борисовна – кандидат исторических наук, доцент кафедры дизайна, архитектуры и декоративно-прикладного искусства Пятигорского государственного университета (Пятигорск, Россия)

Сергеева Елена Валерьевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Сим Надежда Михайловна – кандидат искусствоведения, директор школы живописи «Мир искусств», член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Соколова Ольга Юрьевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры специальной педагогики и комплексной реабилитации Института специального образования и психологии (Москва, Россия)

Соловьева Анастасия Александровна – искусствовед, член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Спиридонова Василина Андреевна – студент Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (Санкт-Петербург, Россия)

Судакова Ольга Николаевна – кандидат культурологии, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Санкт-Петербургского Российского творческого союза работников культуры, член Международного совета музеев (Санкт-Петербург, Россия)

Тачев Момчил Тодоров – доктор наук, доцент Технического университета (Варна, Болгария)

Телепня Маргарита Григорьевна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Тер-Саркисян Мартин Назарович – профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников Санкт-Петербурга (Всеволожск, Россия)

Тибилова Эльвира Борисовна – доцент кафедры живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Тимофеева Римма Александровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Тихонова Юлия Сергеевна – ассистент кафедры графического дизайна в арт-пространстве Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, кандидат Евразийского союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Туголукова Екатерина Николаевна – доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза дизайнеров России, член Союза журналистов Санкт-Петербурга и Ленинградской области (Санкт-Петербург, Россия)

Туминская Ольга Анатольевна – доктор искусствоведения, заведующий сектором эстетического воспитания Методического отдела Государственного Русского музея (Санкт-Петербург, Россия)

У Бинсянь – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Китай)

Фан Тхи Фыонг Тао – преподаватель Вьетнамского национального университета лесного хозяйства (Ханой, Вьетнам)

Федюнин Федор Викторович – доцент Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, член Союза художников Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Филиппова Ольга Николаевна – заведующий научным архивом Политехнического музея (Москва), член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия)

Хвалов Сергей Александрович – преподаватель Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, доцент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Хромых Александр Евгеньевич – старший преподаватель кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Чернякевич Богдан Иванович – старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Чжан Минцзы – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Китай)

Чикова Татьяна Валентиновна – старший преподаватель кафедры рисунка Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, член Союза художников России (Санкт-Петербург, Россия)

Чистякова Мария Александровна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Шаюнова Ольга Васильевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры графики и скульптуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Союза художников Санкт-Петербурга, член Творческого союза художников России (Санкт-Петербург, 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)

Шулешко Дженнет Нурмухамедовна – преподаватель факультета скульптуры Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, член Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

Эккерман Элана Юрьевна – студент кафедры монументального искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Юдин Павел Владимирович – старший преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова (Москва, Россия)

Юрлова Виктория Сергеевна – студент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Юрьева Алла Васильевна – кандидат философских наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Юрьева Ольга Юрьевна – доцент института прикладного искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия)

Якимчук Павел Миленьевич – профессор кафедры рисунка Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, член Союза художников (Санкт-Петербург, Россия)

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора.....	3
ТВОРЧЕСТВО В.А. ФАВОРСКОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА.....	4
Туминская О. А. Пространство В. А. Фаворского в понимании современников.....	4
Андреева В. А. Деятельность художника книги и педагога В. А. Фаворского.....	11
Арутюнян Ю. И. Книга как комплекс: проблема движения в теоретическом наследии В.А. Фаворского.....	16
Корвацкая Е. С. В. А. Фаворский и детская книга.....	23
Кошкина О. Ю. Изучение проблемы интерпретации в творческом наследии В. А. Фаворского: создание художественных копий и обоснование научного анализа.....	31
Филиппова О. Н. Москва в творчестве В. А. Фаворского.....	39
Антонова А. П. Эльконин В.Б.: Материалы к монографии (некоторые аспекты формирования пластического языка художника)...	45
Филиппова О. Н. Отправные точки творческой биографии А. Д. Гончарова – ученика В. А. Фаворского.....	52
Шаюнова О. В. Теоретическое наследие В. А. Фаворского и учебный рисунок в вузе.....	58
Шестак В. Н. Фаворский В. А. – Мастер пространства.....	63
Эккерман Э. Ю. Мозаика в творчестве В.А. Фаворского.....	68
Володченко А. Н., Володченко А. А. Роль В. А. Фаворского в формировании искусства книжной графики.....	71
Эккерман Э. Ю. Место монументально-декоративных росписей в творчестве В.А. Фаворского.....	76
ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.....	80
Белова Ю. Н. Влияние творчества Дионисия на современные росписи православных храмов.....	80
Самойленко М. Н., Тимофеева Р. А. Развитие восточнохристианской иконографии на примере образа «Троицы».....	83
Сергеева Е. В. Значение тиражируемого образца в церковной монументальной живописи середины XIX – начала XX вв.....	98
Долженкова Т. И. Вера, обращенная в металл: православная тематика в творчестве народного художника России В. М. Клыкова (1939–2006).	105
Дорохов Е. Д. Социальный заказ – возможность реализации творческого проекта.....	113

Воронина С. П. Улыбка авгура. Роль идеологии в монументальном искусстве.....	117
Исаева О. А. Технические и стилистические особенности монументальной живописи Мезоамерики.....	123
Котломанов А. О., Чикова Т. В. Историческая память и духовная пустота: монументальное искусство в эпоху метамодернизма.....	131
Маполис А. Д. «Золотая река» из Милана в Тарусу. К истории создания скульптурной композиции.....	137
Рокачук В. В. Монументальные черты живописных произведений молдавской художницы Валентины Русу Чобану.....	141
Борщ Е. В. Плафон в проектной гравюре французских декораторов XVII–XVIII вв.: стили, формы, образы.....	147
Дутов Л. Н. Красный цвет в изобразительном искусстве и монументальной живописи.....	155
Сим Н. М. Диего де Силоэ. Истоки формирования художественного языка архитектуры испанского Возрождения.....	160
Судакова О. Н. Скульптурные образы российского купечества в городской среде: монументальная пластика или арт-объект?.....	171
Праздникова Т. В. Принципы сохранения монументальной скульптуры от века XIX к веку XXI.....	179
Тибилова Э. Б. Основные тенденции развития монументальной скульптуры Петербурга 2010-х годов в творчестве молодых выпускников института имени И. Е. Репина.....	187
Соловьёва А. А. Традиции и новации болгарского скульптора Любомира Далчева.....	193
У Бинсянь, М. Чжан. Влияние творчества М. К. Аникушина на развитие академической пластической традиции в Китае и России... ..	199
Кудреватый М. Г. Композиция монументальных произведений А. А. Мыльникова.....	205
Юдин П. В. Ранние монументальные произведения академика Академии художеств СССР Олега Павловича Филатчева.....	211
Шулешко Д. Н. Опыт сюрреалиста в монументальном искусстве. Работа Эдуардо Паолоцци для лондонского метро.....	217
Секирин С. А. Монументальная живопись как средство организации пространственной среды.....	222
Редникова А. С. Мозаичное оформление интерьера здания Российской национальной библиотеки на Московском проспекте.....	225
Иванова А. А. Национально-романтические тенденции в монументальном творчестве шведского художника Карла Ларссона.....	230
Тихонова Ю. С. Методы построения визуального нарратива в иконе и витраже.....	237
Тимофеева Р. А. Мастера военно-художественного отряда: предварительные замечания.....	245

Туголукова Е. Н. Исторические аспекты становления пастельной живописи XVIII в. – предмета воспроизведения в монументальной росписи и репринта в современном интерьере..... 249

МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ..... 255

Гуркина Н. С. Традиционные и современные материалы в американском монументальном искусстве XXI века..... 255

Ло Хунхуэй. Современные и традиционные художественные материалы в китайском монументальном искусстве..... 261

Изотова М. Д. Аркадий Натаревиц. Витражи. Картины из стекла..... 269

Антипина Д. О. К вопросу о стилистике витражей А. Л. Королёва в СПбГУПТД..... 280

Хвалов С. А. История развития живописи на стекле. Технологии, материалы и инструменты..... 285

Карпова Е. А. Стилистические черты искусства Возрождения в западноевропейских шпалерах XVI века..... 292

Митрофанова Н. Ю. Монументальные текстильные сетчатые среды. Попытка осмысления нового опыта..... 297

Нуенг Тхи Фыонг Лиен, Фан Тхи Фыонг Тао. Применение керамики в общественном художественном оформлении в Ханое..... 306

Репкина В. Ю. Анализ современных и традиционных художественных материалов в наиболее востребованных на начало XXI в. видах монументального искусства и перспективы развития..... 310

Баранова И. И. Римский и венецианский способы набора в русской мозаичной традиции..... 320

Никольская Е. Д. Возрождение мозаичного искусства в России XVIII века..... 326

Борисова. А. А. Русская эмаль как явление культуры..... 335

Жилко Е. О. История возникновения и развития усольской эмали..... 341

Бубенцова Е. Ю. Эмаль тогда и сейчас. Связь времен на примере рассмотрения грузинской минанкари..... 345

Баутина А. И. Становление и развитие эмали в Японии XVII–XX вв... 349

Волкова Д. Е. Грузинское эмальерное искусство: минанкари вчера и сегодня..... 354

Молчанова А. А. Античные образы в лиможской эмали эпохи французского Возрождения..... 359

Никольская Е. Д. Отражение византийского наследия в русском эмальерном искусстве..... 362

Чистякова М. А. Развитие эмали западной Европы средневекового периода (VII–XIV вв.)..... 369

Нехорошева Д. Р. Становление самобытного русского центра расписной эмали XVII века в Сольвычегодске..... 372

Телепня М. Г. Современные технологии при создании флорентийской мозаики.....	377
---	-----

**СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОРГАНИЗАЦИИ
ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ..... 384**

Барсукова Н. И., Жемчужнова О. А. Жилой интерьер как произведение искусства.....	384
Беркович Л. Г., Пименов В. И. Монументальное и декоративно-прикладное искусство в дизайне архитектурной среды.....	389
Ипполитова Е. А. Синтез традиций в современной монументальной религиозной живописи на примере храма Живоначальной Троицы в Вешняках.....	397
Боева Г. Н. О чем говорят новые памятники: идеологические акценты в ландшафте города.....	403
Букури Н. С. Монументальная живопись в архитектуре Москвы 1930-х–50-х годов в свете изменения идеологических установок.....	409
Вильчинская-Бутенко М. Э., Белкова К. В. Классическая живопись и ее интерпретация в урбанистическом искусстве.....	416
Вяжевич М. В. Основные тенденции современного монументального искусства в проектах московских художников 2000–2010 гг.....	422
Маркина В. Ю., Соколова О. Ю. Подземное пространство: вчера, сегодня, завтра.....	429
Чернякевич Б. И. Современное монументальное искусство в городском культурном пространстве Санкт-Петербурга.....	433
Гребенникова Л. А. Синтез искусств в творчестве архитектора С. Б. Сперанского.....	440
Васильев А. В. Мир образов Тонино Гуэрра.....	446
Вильчинская-Бутенко М. Э. Как стереть пирамиду Лувра: анаморфозы JR в пространстве города.....	453
Волкова Е. А. Пластический язык художника-монументалиста: эволюция.....	458
Гурьева Ю. А., Иванова В. Н. Фрески как средство организации пространственной среды православных храмов.....	464
Руденко Н. С., Лобанов Е. Ю. Синтез искусств и проблемы взаимодействия художника, архитектора и заказчика.....	467
Дай Сяофэн. Новые тенденции монументального искусства в китайской современной буддийской архитектуре.....	473
Диковицкая А. Э. Формула монумента жертвам Второй мировой войны и немецкие конкурсы рубежа XX–XXI вв.: вопросы коммеморации.....	478
Добрева Д. Н., Тачев М. Т., Добрева А. Н. Монументальная амнезия в контексте глобализации и культурной интеграции.....	483
Дружинкина Н. Г. Современные интерпретации синтеза пространственных искусств в постмодернистской городской среде.....	488

Айдарова Я. Е., Лобанов Е. Ю. Digital-реклама, как форма монументального искусства и как инновационный метод интеграции рекламных сообщений в среде «умных городов».....	495
Косарева М. В., Лобанов Е. Ю. Современная органическая архитектура, интегрированная в ландшафт: традиции и инновации.....	502
Рабуш Т. В. Монументальные памятники мемориального комплекса «Брестская крепость-герой»: единство архитектуры и ландшафта.....	508
Сёмина Н. Б. Особенности развития скульптуры в городском пространстве Кавказских Минеральных Вод с 2000 г. по настоящее время	513
Парамонова А. Р. Проблемы восприятия скульптуры в городской среде	519
Тачев М. Т., Добрева Д. Н. Требования к современным объектам дизайна городской среды в музейных районах и культурных памятниках в контексте стиля и пандемическая ситуация.....	524
Юрьева А. В. Рекреационные пространства современного города.....	530
Спиридонова В. А. Советские автобусные остановки: уникальная архитектура малых форм.....	536
Юрьева О. Ю. Эkleктика в мировых памятниках архитектуры и скульптуры конца XIX начала XX века, ее влияние на организацию пространственной среды Санкт-Петербурга на примере реставрации особняка купца Варгунина.....	540
Кривонос А. С. Эkleктика и концепция историзма в интерьерах Кремля.....	547
Юрлова В. С. Компьютерные технологии в развитии изобразительного искусства.....	551
Кулененок Д. В. Эффективность использования 3D- и 2D-программ для художника-монументалиста.....	554

**ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ И МЕТОДИКИ
ПРЕПОДАВАНИЯ В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.....** 558

Пугин, В. В., Егорова А. М. Дистанционный способ преподавания рисунка в творческом вузе. Проблемы актуальности и целесообразности	558
Семёнов В. Ю., Константинов К. К. Семёнова В.С. Дистанционные вступительные экзамены по дисциплине «Рисунок».....	563
Агафонова А. Ю., Матько Е. Е. Творческие методы преподавания искусства эмали студентам художественных специальностей на практических занятиях.....	269
Савин С. В. Особенности макетирования как средства в проектировании видов монументального искусства.....	275
Гордин А. Н. Музейная практика как введение в специальность художника монументального искусства.....	580
Крылов С. Н. Историко-культурологические предпосылки формирования кафедры монументально-декоративной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой (1917–1945).....	583

Грибов Ю.М. Специфика выполнения задания «Портрет с руками» в СПГХПА им. А.Л. Штиглица.....	590
Дендерина А. И. Гризайль в процессе подготовки художников-монументалистов.....	596
Плужник О. В. Анатомическое рисование головы.....	603
Мешков М. М. Тематическая постановка по рисунку на старших курсах кафедры монументального искусства	607
Тер-Саркисян М. Н. Графические зарисовки и наброски в академии им. А. Л. Штиглица.....	611
Агафонов Ю. Н. Натюрморт в процессе обучения рисунку.....	617
Перхун В. В., Ващенко С. И. Некоторые особенности рисования композиционного натюрморта.....	624
Федюнин Ф. В. Натюрморт в академической системе обучения рисунку.....	629
Прозорова А. В. Встреча с Петербургом.....	633
Якимчук П. М., Евдокимов М. В., Хромых А. Е. Учебный рисунок и лепка рельефа в процессе подготовки скульптора-монументалиста в СПГХПА им. А.Л. Штиглица.....	638
Косенко Н. А. Особенности профильной подготовки по живописи для студентов-дизайнеров высших учебных заведений.....	643
Рубец Е. А. К вопросу о методике преподавания теории и истории дизайна в художественных вузах. Допустимость и рациональность.....	649
Сведения об авторах.....	655

Научное издание

Актуальные проблемы монументального искусства

Сборник научных трудов

Технический редактор О. В. Мурашова
Оригинал-макет подготовлен Д. О. Антипиной
Верстка О. С. Мурашовой

Подписано в печать 04.03.21. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 39,1 Тираж 145 экз. Заказ 73

Отпечатано в типографии ФГБОУВО «СПбГУПТД»
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, д. 26