

Кулененок В.В.

**МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ ТЕХНИКИ В
АРХИТЕКТУРЕ**
Хрестоматия

Репозиторий ВГУ

Витебск 2011

СОДЕРЖАНИЕ ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА 1. ФУНКЦИЯ ИНТЕРЬЕРА И МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Градостроительная основа проектирования интерьеров с использованием средств монументально-декоративного искусства

Назначение интерьера и монументально-декоративное искусство

ГЛАВА 2. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В ИНТЕРЬЕРЕ

Взаимодействие объективных факторов, определяющих характер эмоциональной напряженности.

Условия зрительного восприятия.

Предпосылки к возникновению оптимального взаимодействия средств монументально-декоративного искусства с другими компонентами интерьера

Сочетание фона и произведений монументально-декоративного искусства.

О связи произведений монументально-декоративного искусства с элементами оборудования и прикладного искусства в интерьере

ГЛАВА 3. ТЕМА ИНТЕРЬЕРА И МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Региональная организация тематики интерьеров

Композиционные методы решения темы интерьера

ГЛАВА 4. СИНТЕЗ ИСКУССТВ ОСНОВА ПОСТРОЕНИЯ ЦЕЛОСТНО-СТРУКТУРИРОВАННОЙ СРЕДЫ

Введение

Синтез искусств и дизайн среды

ГЛАВА 5. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ ТЕХНИКИ В АРХИТЕКТУРЕ

Монументальность

Задачи и принципы монументального искусства

Монументальная скульптура

Монументально-декоративная живопись

Сграффито

Фреска

Мозаика

Витраж

Гобелен

ЛИТЕРАТУРА

ВВЕДЕНИЕ

Современная архитектура все более активно влияет на организацию среды, окружающей человека, в соответствии с материальными и духовными потребностями общества. Понятие архитектурного творчества необыкновенно расширилось по содержанию. Оно охватывает не только поиски утилитарной функциональности и архитектурно-художественной выразительности, но и связи архитектуры с социальной структурой общества, идеологией, философией, различными видами искусств, сферой охраны здоровья и природы, научно-техническим прогрессом и другими явлениями жизни. В этих условиях необходимо глубокое понимание архитектуры, в том числе и ее синтезирующих свойств.

Все это имеет непосредственное отношение и к интерьерам зданий различного назначения. Совершенствование интерьера основывается, естественно, на новом представлении о пространстве и обуславливается, по существу, теми же основными направлениями, которые действительны для развития архитектуры в целом. Вместе с тем интерьер имеет и свою специфику. Как наиболее близкая человеку часть искусственной материальной среды, интерьер должен особенно полно соответствовать комплексу функционально-утилитарных и эмоционально-эстетических потребностей.

Но все ли интерьеры отвечают таким требованиям?

Именно этим и определяется задача постоянной оптимизации архитектуры современных интерьеров для дальнейшего улучшения условий труда и быта советских людей и повышения их интеллектуально-культурного уровня.

Архитектуре современного интерьера кроме утилитарных задач принадлежит важная социально-идеологическая функция — возбуждать определенные эмоции, настроения, переживания, ощущения. Естественно, необходимо знать те условия, при которых интерьер будет наиболее эффективно служить людям, положительно влиять на их жизнь, труд, быт. В этом отношении к числу проблематичных относятся вопросы синтеза архитектуры современных интерьеров и монументально-декоративного искусства.

Синтез искусств — постоянная тема для архитекторов и художников, поскольку быстро изменяются технические и экономические возможности общества, расширяется научная информация, выдвигаются новые.

ГЛАВА I ФУНКЦИЯ ИНТЕРЬЕРА И МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Идея интерьера, который должен соответствовать не только современным, но в значительной степени и будущим социальным и культурным условиям жизни, не может быть правильно реализована без учета всего комплекса объективных градостроительных, функциональных, материально-технических, экономических и эмоционально-эстетических факторов.

Эти факторы в процессе возникновения идеи интерьера как составной части более широкой композиционной системы, а также на дальнейших стадиях работы — при проектировании и строительстве — теснейшим образом переплетаются между собой, в едином комплексе обуславливая конкретизацию архитектурных и пространственных форм. Но, кроме этого, существуют и субъективные факторы, отражающие личные качества создателей интерьера: талант, уровень культуры, творческие взгляды, мастерство, темперамент. Эти качества обуславливают способность не только влиять на архитектуру вообще и интерьер в частности как на материальную ценность, но и осознать роль архитектуры в формировании духовного мира людей. Они определяют также уровень творческих возможностей, которые позволяют преодолевать трудности, возни-

кающие при учете множества требований, и формировать архитектурную среду так, чтобы она превратилась в единство прекрасного и полезного.

Градостроительная основа проектирования интерьеров с использованием средств монументально-декоративного искусства

В современной советской архитектуре градостроительные проблемы стали главными. Постепенная реконструкция старых городских районов и тем более застройка новых выполняются по проектам, которые учитывают соответствующие требования не только настоящего времени, но и более отдаленной перспективы. Градостроительная основа стала обязательной в архитектуре, в том числе и при создании интерьеров общественных зданий. Однако до сих пор вопрос о значении градостроительной основы для проектирования интерьеров общественных зданий не изучен. Хотя и опубликованы отдельные работы по организации сети предприятий общественного питания и некоторых других учреждений, все они ограничиваются рассмотрением утилитарно-функциональных вопросов исходя из условий строительства новых городов, микрорайонов и пр. Действующие правила и нормы проектирования также касаются лишь чисто функциональных вопросов. Но, как показывает практический опыт, игнорирование градостроительной основы при разработке интерьеров общественных зданий приводит и к функциональным ошибкам, и к случайным архитектурно-планировочным и художественным решениям, в том числе к неправильному использованию или снижению эффективности использования средств монументально-декоративного искусства. Этот вопрос приобретает также актуальность при проектировании интерьеров для существующих зданий общественного назначения и при реконструкции отдельных объектов и районов города.

В Литве, например, по данным 1966 г. новые интерьеры зданий общественного назначения, в которых использованы средства монументально-декоративного искусства, были сосредоточены в основном в больших городах республики, в первую очередь в Вильнюсе и Каунасе (57%); 47% интерьеров принадлежало предприятиям общественного питания; 33 % — культурно-просветительным учреждениям, промышленным зданиям и гостиницам; 20%—торговым предприятиям.

В 1969 г. 45% составляли интерьеры предприятий общественного питания, 39 %— интерьеры культурно-просветительных учреждений, промышленных зданий, институтов и больниц, 16% — интерьеры торговых предприятий.

Большинство новых интерьеров, в которых использованы произведения монументально-декоративного искусства, находятся в центральных частях городов, на главных улицах.

Нагляднее всего это проявилось при постепенной реконструкции центральной улицы города Каунаса — Лайсвес аллеи. Эта прямая, длиной 1 км улица, сформировавшаяся во второй половине XIX в., до сих пор в значительной степени сохранила старый архитектурный облик: разнообразные по назначению, величине и архитектурному решению здания, большая плотность застройки, значительное количество сравнительно небольших, рядом стоящих различных магазинов, ателье и предприятий общественного питания. Начиная с 1960 г. на Лайсвес аллее было особенно много реконструировано зданий общественного назначения и интерьеров. Они приобрели современный вид, стали красивее и удобнее. Однако со временем все более очевидным становится отсутствие продуманного и комплексного подхода к решению интерьеров. Многие интерьеры, особенно в торговых учреждениях, и после реконструкции остались небольшими по размерам, не обеспечивают хороших условий для организации торговли современными методами и хранения товаров, недостаточно удобны для самих работников и для покупателей. К тому же в малом пространстве (разного назначения) очень трудно, а иногда просто невозможно применить произведения декоративного искусства.

ва, несмотря на то что в ряде случаев их использование бывает весьма желательным.

Почти все новые интерьеры центрального района Каунаса, в которых использованы произведения монументально-декоративного искусства, сосредоточены на Лайсвес аллее. Организующим, доминирующим элементом на Лайсвес аллее является Галерея витража и скульптуры Литовской ССР (бывший Гарнизонный собор), расположенная на пересечении с улицей Гедиминаса в центре площади И. Билюнаса. Галерея — большой центр монументального искусства республики, соседство с которым должно учитываться при проектировании интерьеров для зданий центральной части города. Однако галерея была открыта в 1965 г., а многие интерьеры зданий общественного назначения на Лайсвес аллее созданы раньше и, безусловно, без учета влияния будущей галереи. Здесь частично сказались недостатки в размещении и решении интерьеров, обусловленные недооценкой градостроительной основы.

Как предусмотрено генеральным планом города, здания, расположенные на Лайсвес аллее, сохраняют свои функции (административные, культурные и торговые) и в будущем. Реконструкция интерьеров была проведена не комплексным, а выборочным методом в первую очередь в тех общественных зданиях, которые оказались в худшем состоянии. При проектировании одного интерьера не было известно, какой интерьер будет в соседнем здании, а также не учитывались уже существующие рядом интерьеры, их назначение и архитектурно-композиционные особенности.

Это нельзя признать положительным явлением, так как бессистемное распределение таких сильных средств архитектурно-художественной выразительности, как монументально-декоративное искусство, вряд ли оправдано и по существу ошибочно. Подтверждается это и примером Лайсвес аллеи, где нет дифференциации интерьеров по выразительности с учетом места, назначения, объема, темы и характера соседних интерьеров, снижается эффект использования произведения монументально-декоративного искусства, тем более что в некоторых интерьерах они размещены, как показывают исследования, неудачно. Следовательно, в полной мере не достигается цель, ради которой, собственно, и были использованы средства монументально-декоративного искусства в интерьерах.

Подобные недостатки в равной степени, вероятно, имеют место и в других городах. В одном из пособий по проектированию сказано, что «в целях планомерной организации сетей обслуживания населения следует разрабатывать специальные схемы размещения предприятий для каждого вида обслуживания, в том числе предприятий общественного питания. Такие схемы должны быть составной частью проекта детальной планировки жилых районов, а генеральный план города должен иметь общую схему дислокации предприятий общественного питания. При размещении строительства отдельных объектов надлежит придерживаться указанных схем». Эти указания, как уже было отмечено, касаются лишь функционального распределения предприятий и никак не влияют на архитектурно-художественную выразительность их интерьеров. Тем не менее, учитывая недостатки, выявленные практикой, необходимо, вероятно, разрабатывать специальные комплексные схемы, в которых наряду с обоснованным и равномерным распределением интерьеров зданий обслуживающего назначения следует предусматривать принципиальное (не детальное) решение архитектурно-художественных вопросов, определять стилевую характеристику и степень использования произведений монументально-декоративного искусства в зависимости от назначения каждого интерьера, его места, объема (вместимости), тематической направленности и с учетом композиционных особенностей соседних интерьеров.

Такое мероприятие, будучи достаточно гибким, способствовало бы более целесообразному использованию средств монументально-декоративного искусства в интерьерах зданий общественного назначения, исключало бы возможность стихийных, необдуманных решений.

Необходимость сознательного руководства синтезом искусств, начиная с прогнозирования и кончая выполнением работ, вполне очевидна.

Назначение интерьера и монументально-декоративное искусство

Стремление к синтезу архитектуры и монументально-декоративного искусства — один из естественных путей связи художественного творчества с повседневной жизнью людей. Однако специфика различных творческих задач, функциональные, эстетические и идеологические требования к архитектуре, особенности формирования архитектурного объекта обуславливают возможность использования тех или иных видов монументального и декоративного искусства, которые не могут существовать вне архитектурно организованной среды. В интерьерах общественного назначения за редким исключением произведения монументально-декоративного искусства применять целесообразно, поскольку они призваны выражать основные идеи времени, требуют внимания широкой общественности.)

В отечественной и зарубежной архитектурной практике можно найти немало примеров использования произведений монументально-декоративного искусства в интерьерах различного назначения. Однако часто возникают принципиальные разногласия (как у архитекторов, так и у художников) по вопросам о целесообразности использования тех или иных видов монументально-декоративного искусства в отдельных интерьерах или в функциональных группах интерьеров различного назначения, о дифференциации интерьеров по назначению применительно к использованию в них средств монументально-декоративного искусства. Эти вопросы действительно актуальны, но решаются не всегда достаточно логично, иногда ошибочно.

Попытаемся установить, насколько принципиально оправдано использование произведений монументально-декоративного искусства" (при стремлении к синтезу их с архитектурой) в интерьерах различного назначения, а также выяснить критерий, функциональной дифференциации интерьеров зданий общественного назначения с точки зрения применения в них средств монументально-декоративного искусства.

Целесообразность применения произведений монументально-декоративного искусства в интерьерах нельзя определять без установления критерия целесообразности. Основным критерием целесообразности следует принять назначение интерьера с учетом всех других факторов, условий и обстоятельств в каждом конкретном случае. Назначение — наиболее важный фактор, определяющий внутреннее содержание интерьера, его идейно-художественное и эмоциональное значение. Специфика требований, предъявляемых к каждому типу интерьера, обуславливает степень возможности и целесообразности применения в нем тех или иных средств монументально-декоративного, а также прикладного искусства. Нередко возникает вопрос: поможет ли использование произведений монументально-декоративного искусства достижению основной цели — раскрытию внутреннего содержания интерьера, усилению эмоционального воздействия на людей организуемой им внутренней пространственной среды.

Поэтому до начала проектирования необходимо определить главные, желаемые качества интерьера.

Значительную часть интерьеров с использованием средств монументально-декоративного искусства составляют интерьеры культурно-просветительных и научных учреждений (Дома культуры, библиотеки, школы, высшие учебные заведения, театры, кинотеатры, научно-исследовательские и проектные институты), а также административных зданий. Оправдано ли это?

Многие из указанных типов зданий (соответственно и их основные помещения) имеют общую основную функцию — служат целям образования, накопления или создания научной информации.

Помещения, в которых люди учатся, создают научные ценности — рабочие по-

мещения. В них, по существу, не должно быть ничего, что мешало бы сосредоточению внимания, наоборот, организация их интерьера должна способствовать лучшему выполнению основной функции. Следовательно, назначение рабочих помещений в зданиях культурно-просветительного профиля не требует применения в них произведений монументально-декоративного искусства, как и других предметов, отвлекающих внимание от основной работы. Но это касается лишь рабочих помещений: классов, аудиторий, читален, лабораторий и т. п. Человек, как известно, не может работать без отдыха, без перерыва, во время которых с целью восстановления физических и духовных сил он должен находиться в отведенных для этого помещениях или на открытом воздухе. Поэтому интерьеры универсальных залов, рекреационных помещений—холлов, фойе и пр.— должны способствовать хорошему отдыху, возбуждению положительных эмоций. В таких помещениях представляется возможным использовать средства монументально-декоративного искусства, поскольку они облегчают выполнение функции по организации отдыха, повышению работоспособности, улучшению настроения, эстетическому и идеологическому воспитанию. Примеров использования средств монументально-декоративного искусства в зданиях культурно-просветительного, научного и административного профиля много (Дом кино, Дом пионеров, Институт электронной техники, Главный вычислительный центр Госплана в Москве, Дом знаний в Ташкенте, Дом профсоюзов и Государственной центральной библиотеки Литовской ССР в Вильнюсе, Рижский концертный зал и др.) и за рубежом (Высшая техническая школа в Братиславе, театр в Ингольштате, школа в Мангейме, Королевский колледж в Лондоне, библиотека университета в Пуэрто-Рико, театр «Иорге-Негрете» в Мехико, здание ООН в Нью-Йорке, здание ЮНЭСКО в Париже, административное здание в Дакаре, ратуша в Торонто и др.). Однако иногда использование произведений монументального искусства противоречит функциональной логике.

Например, в вестибюлях и фойе кинотеатров нередко можно видеть то керамические панно, то сграффито, металлопластику или даже витраж. Сначала это кажется приемлемым: в помещениях, где люди отдыхают, ожидая начала киносеанса или других мероприятий, они имеют время и возможность осмотреть и оценить произведения искусства, получить эмоциональное наслаждение. Тем не менее возникает вопрос: может ли быть оправдано соседство двух совершенно различных видов искусства (динамичного — кино и статичного, неподвижного — монументально-декоративного), не противоречат ли они друг другу, особенно если иметь в виду постоянно меняющееся тематическое содержание демонстрирующихся кинолент. В данном случае, когда речь идет о кинотеатрах, не трудно заметить явное противоречие между постоянно присутствующим интерьеру, не меняющимся, произведением монументального искусства и постоянно меняющейся тематикой кинематографа. В интерьерах кинотеатров решающее значение имеют необходимая для киноискусства реклама, наглядная информация, а она должна меняться в соответствии со сменой демонстрируемых фильмов. Таким образом в вестибюлях и фойе кинотеатров целесообразно размещать экспозиции, рекламные плакаты и другие информационные и вместе с тем художественные элементы, которые, естественно, не требуют соседства произведений монументально-декоративного искусства и при умелом, использовании позволяют создать высокохудожественные, интересные и, главное, полностью соответствующие специфике кинотеатров композиции. Другую и самую значительную часть всех новых интерьеров, в которых использованы произведения монументально-декоративного искусства, составляют интерьеры предприятий торгово-бытового обслуживания, включая и предприятия общественного питания.

Характерно, что и среди новых, значительных интерьеров, в которых использованы монументально-декоративные произведения, были интерьеры предприятий общественного питания (например, кафе «Неринга» в Вильнюсе, построенное в реконструи-

рованном здании на проспекте Ленина в 1959 г.).

Поскольку в Литве никаких общереспубликанских или общегородских органов, координирующих размещение и архитектурно-художественное решение интерьеров с учетом градостроительной основы не было, создались условия для одностороннего и непланомерного роста количества интерьеров предприятий общественного питания с применением средств монументально-декоративного искусства. Средства, затрачиваемые на создание таких интерьеров, выгодных по эстетическим и коммерческим соображениям, быстро окупаются. Возможности создания высокохудожественных интерьеров для зданий других функциональных групп были (и в значительной степени остались) гораздо скромнее, поскольку помимо иных причин такие здания строили, как правило, по типовым, не допускающим отклонений, проектам. Финансирование осуществлялось в основном за счет средств, выделяемых на капитальное строительство в республике; Их обычно не хватало на использование в интерьерах произведений монументально-декоративного искусства.

Опытom строительства подтверждается, что проектные и финансовые вопросы решаются легче при проектировании интерьеров предприятий общественного питания, где требуется создать уют, удобство и красоту с помощью всех возможных композиционных средств, включая произведения монументально-декоративного искусства (рис. 1). К тому же необходимо учитывать особенности каждого типа предприятий общест-



Рисунок 1

венного питания. Например, в интерьерах буфетов и закусовых, обычно небольших по габаритам, нет смысла использовать средства монументально-декоративного искусства: посетители не имеют достаточно времени, чтобы их осматривать и оценивать.

Столовые общепит, диетические, детские и пр. имеют свою специфику. Они повседневно обслуживают массы посетителей и рассчитаны на более длительное пребывание в них людей. Это обстоятельство уже позволяет создавать в столовых большой

комфорт. Следует иметь в виду и то, что столовые иногда в вечернее время или в праздничные дни выполняют функции кафе.

Рестораны и кафе помимо удовлетворения потребностей населения в питании предоставляют условия для культурного отдыха посетителей (беседы, музыкальные и эстрадные выступления и др.), что обуславливает особо высокие требования к обслуживанию и интерьеру. Естественно, что для использования средств монументально-декоративного искусства в интерьерах ресторанов и кафе достаточно оснований. Но вместе с тем имеет значение соответствие содержания и характера использования произведений искусства месту их расположения. Кафе могут быть специализированы как по ассортименту блюд, так и по контингенту посетителей (кондитерское, молочное, мороженое, детское и др.), что, безусловно, нельзя не учитывать при выборе композиционных средств для интерьера. Интерьеры зданий торговли (прежде всего торговые залы) в сочетании с фасадами, витринами, рекламой нужно решать, учитывая комплекс требований по экономике, психологии, эстетике, физиологии и гигиене, и выполнять при этом одну основную задачу — создавать наиболее благоприятные условия для осмотра, выбора и покупки товаров и для труда обслуживающего персонала. Покупатель приходит в магазин с единственной целью — выбрать и купить нужную вещь. Он обращает внимание на товары, ищет то, что ему нужно. Следовательно, архитектурно-пространственная организация интерьера и распределение в нем товаров должны служить именно этой цели — помочь покупателю быстро сориентироваться, получить информацию, найти нужный товар. Поэтому главное место в магазине должен занимать товар. Кроме товара, соответствующей информации и хорошо подобранной рекламы ничто не должно отвлекать внимания посетителя. Если в интерьер магазина удачно вкомпоновать произведение монументально-декоративного искусства, соответствующее по сюжету или иным показателям торговой теме, оно все же будет отвлекать внимание посетителей на себя и затруднять осуществление главной функции интерьера. Фактор времени, особенно если покупатель спешит, также имеет большое значение. Если посетитель магазина не имеет возможности обращать внимание на произведения искусства, то вообще теряет смысл использование их в интерьере торговых помещений. Из этого следует, что применение средств монументально-декоративного искусства в интерьерах торговых залов нецелесообразно, так как противоречит их основной функции и фактору времени посетителя. Не исключается, что при некоторых обстоятельствах эмоционально-эстетические факторы могут способствовать лучшему восприятию самобытности, специфики или художественной ценности выставленных для продажи изделий (сувениров, товаров, драгоценностей и т. п.). В таких случаях допускается наряду с чисто архитектурными средствами уметь использовать и соответствующие произведения монументально-декоративного искусства (рис. 2).

За рубежом в многофункциональных торговых центрах, шопинг-центрах, супермаркетах (например, в Брюсселе, Токио, Нью-Йорке, Гамбурге), обслуживающих по несколько десятков тысяч посетителей в день и образующих интерьеры — кварталы с различными по назначению магазинами, банками, ресторанами, зонами отдыха, прогулочными аллеями и выставками товаров, используются многие средства, в том числе и монументально-декоративные, рассчитанные на создание обстановки, позволяющей посетителю немного отвлечься от напряженного ритма городской жизни.

Вопрос о целесообразности использования произведений монументально-декоративного искусства в интерьерах промышленных зданий почти не изучен. Научно-технический прогресс выдвигает ряд проблем взаимодействия человека с машиной и рабочей средой. Одна из них — степень соответствия архитектурно-пространственной среды и технологического оборудования промышленных зданий и сооружений психологическим особенностям работников. Интерьеры и оборудование должны отвечать эстетическим требованиям, положительно влияя на психику

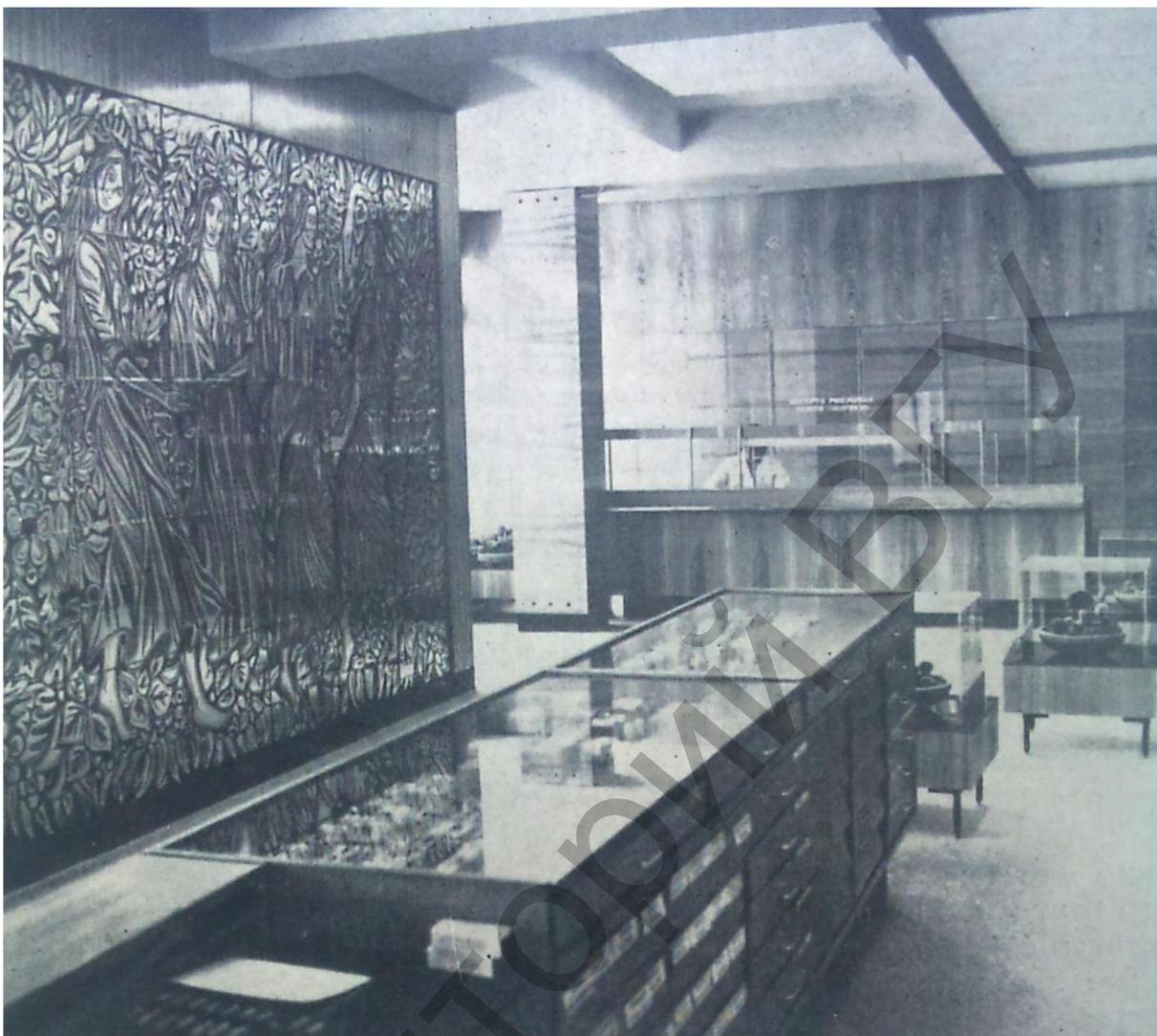


Рисунок 2

человека, способствовать повышению производительности труда, воспитанию чувства красоты.

Эстетические требования, предъявляемые к помещениям промышленных предприятий, не предусматривают обязательное применение произведений монументального и декоративного искусства. В настоящее время на промышленных предприятиях существуют четыре основные группы помещений: производственные, административные, культурно-бытового назначения, подсобные.

Цех промышленного предприятия — основное звено производства, требующее комплекса условий для культурно-бытового обслуживания рабочих. Блок цехового обслуживания — первая, но не самостоятельная ступень культурно-бытовых помещений (умывальники, курительные, санузлы, помещения для обогрева, внутрицеховые буфеты-автоматы, санпосты, красные уголки). Блок цехового обслуживания используется три раза в день и в течение короткого времени: перед началом работы, после ее окончания и в обеденный перерыв. Помещения небольшие. Поэтому в таких помещениях нет условий для использования средств монументально-декоративного искусства.

Время пребывания рабочих в производственных помещениях продолжительное. В этом отношении положение рабочих имеет некоторую аналогию с положением учеников или учащихся. Для тех и других нужны помещения, в которых не должно быть ничего, что мешало бы работе, отвлекало бы от нее. Вопрос о возможности использования

произведений монументально-декоративного искусства в цехах следует решать отдельно в каждом конкретном случае.

Могут быть аргументы в пользу целесообразности применения в производственных помещениях произведений монументально-декоративного искусства (возможность усиления эмоционально-художественной выразительности интерьера, положительное влияние на настроение, идейно-художественное, воспитательное значение) и против их применения (ввиду возможных противоречий с требованиями технологии производства, безопасности труда, гигиены).

Сравнение аргументов, учитывая основное функциональное назначение производственных помещений—создание оптимальной среды для труда людей и соблюдение технологии производства, указывает на нежелательность использования в цехах средств монументально-декоративного искусства. Для организации производственных интерьеров достаточно архитектурных средств, что подтверждается и опытом зарубежных стран, где редко применяют в производственных помещениях произведения монументально-декоративного искусства, и, как правило, не тематико-сюжетные, а чисто декоративные, абстрактные, основанные на геометрическом рисунке.

На предприятиях произведения искусства могут быть применены в залах, столовых, вестибюлях, бытовых помещениях.

В интерьерах транспортных зданий наиболее часто произведения монументально-декоративного искусства применяют в вестибюлях, залах ожидания и некоторых других помещениях железнодорожных, речных и автовокзалов, аэропортов и морских портов (например, железнодорожный вокзал в Риге, автовокзал в Бендерах, речной вокзал и станции метро в Киеве, станции метро в Москве, Ленинграде, Тбилиси, аэропорты Рузини в ЧССР и Орли в Париже и др.). Во многих аналогичных случаях применение произведений монументально-декоративного искусства оправдывается, поскольку не противоречит идее создания хороших условий для ожидания и отдыха пассажиров, способствует хорошему настроению, подчеркивает свойственную зданиям такого назначения их внутреннюю динамичность. Для этого в залах ожидания, ресторанах и других помещениях транспортных зданий существуют необходимые объективные условия: интерьеры общественного назначения, достаточно большие объемы помещений, мобильность посетителей, особенно проезжих, которые обычно интересуются всеми проявлениями местных особенностей.

Однако стремление к синтезу архитектуры и монументально-декоративных произведений в помещениях, обслуживающих транспорт, может затруднить использование средств визуальной информации (знаков, указателей, рекламы и др.), необходимость которых определена утилитарно-функциональными требованиями.

Визуальная информация, обладая качествами изобразительности, конкретности и активности, становится одним из компонентов интерьеров транспортных учреждений и потенциальным конкурентом произведений монументально-декоративного искусства. Кроме того, в отдельных типах транспортных зданий и сооружений, для которых характерны большие потоки пассажиров, их интенсивное движение и отсутствие возможности сосредоточить необходимое внимание (например, метро), использование произведений монументального искусства не оправдывается.

Целесообразность использования средств монументально-декоративного искусства в интерьерах больниц, лечебно-оздоровительных и санаторно-курортных учреждений зависит прежде всего от их конкретных функций и времени пребывания в них людей.

Чем продолжительнее находятся больные и пациенты в помещениях лечебных или курортных учреждений, тем больше они испытывают потребность в уютном и красивом интерьере. Однако это должно быть согласовано с гигиеническими и функциональными требованиями, предъявляемыми к помещению. Решающим фактором являет-

ся необходимость - создания соответствующих условий для лечения и отдыха людей.

Следует также иметь в виду, что постепенно формируется новый подход к проектированию больниц. Например многие зарубежные архитекторы поднимают вопрос о необходимости преодоления психологического барьера между состоянием человека в условиях обычной жизни и в больничной обстановке, о том, что образ жизни больного в стационаре должен быть «человечным» и в больницах с помощью композиционных средств должна быть создана обстановка, по возможности близкая к привычным домашним условиям. В таких помещениях специфического назначения, как палаты, естественно, не могут быть применены средства монументально-декоративного искусства, но в коридорах, холлах и т. п. допустимо использовать картины относительно небольшого формата, которые периодически можно заменять другими. Средства монументально-декоративного искусства целесообразно использовать в помещениях для ожидания, главных вестибюлях и залах для собраний, где люди имеют возможность рассматривать произведения искусства; тематика их может быть такая, (которая акцентирует внимание посетителей на благородной функции лечебных учреждений). По такому принципу оформлены интерьеры Клинической больницы в Вильнюсе, детского санатория в Валькининкае, клиники в Брно, холл больницы им. Тудора Владимиреску в Будапеште и др.

В поликлиниках, диспансерах и в других медицинских учреждениях, где посетители пребывают недолго, целесообразность применения средств монументально-декоративного искусства значительно уменьшается. Интерьеры зданий такого назначения должны быть просты, гигиеничны и соответствовать медицинско-утилитарным требованиям.

Кроме функциональной специфики зданий и их помещений большое значение имеет необходимый эмоциональный фактор, являющийся одной из исходных позиций при проектировании интерьеров. К сожалению, этот фактор пока в большинстве случаев не учитывается в должной мере.

Произведения монументально-декоративного искусства являются лишь звеньями в сложной цепи взаимосвязей разных компонентов интерьера. Если эти взаимосвязи гармоничны, они определяют гамму положительных переживаний и, наоборот, если гармония не достигается,— отрицательных.

Диапазон характера положительных эмоций может быть большим и разным—от спокойствия и интимности до веселья, динамичности и даже эксцентричности (рис. 3). Следовательно, создать в каждом конкретном случае по возможности контролируемую внутреннюю архитектурную среду, определить и запрограммировать характер ее эмоционального воздействия на человека, наиболее полно соответствующий типу, местоположению, назначению и другим свойствам интерьера— это компетенция и обязанность проектировщиков, в первую очередь архитекторов, скульпторов, художников.

ГЛАВА II

МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В ИНТЕРЬЕРЕ

Взаимодействие объективных факторов, определяющих характер эмоциональной напряженности

Синтез архитектуры и монументально-декоративного искусства в интерьере связан со многими факторами, зависящими от конкретно поставленных задач. Однако, несмотря на то что возможно различное трактование методологического подхода к синтезу, в основном действуют объективные требования, определяемые прежде всего главной архитектурной функцией интерьера как оптимальной материально организованной средой для деятельности человека. Следовательно, произведения монумент-

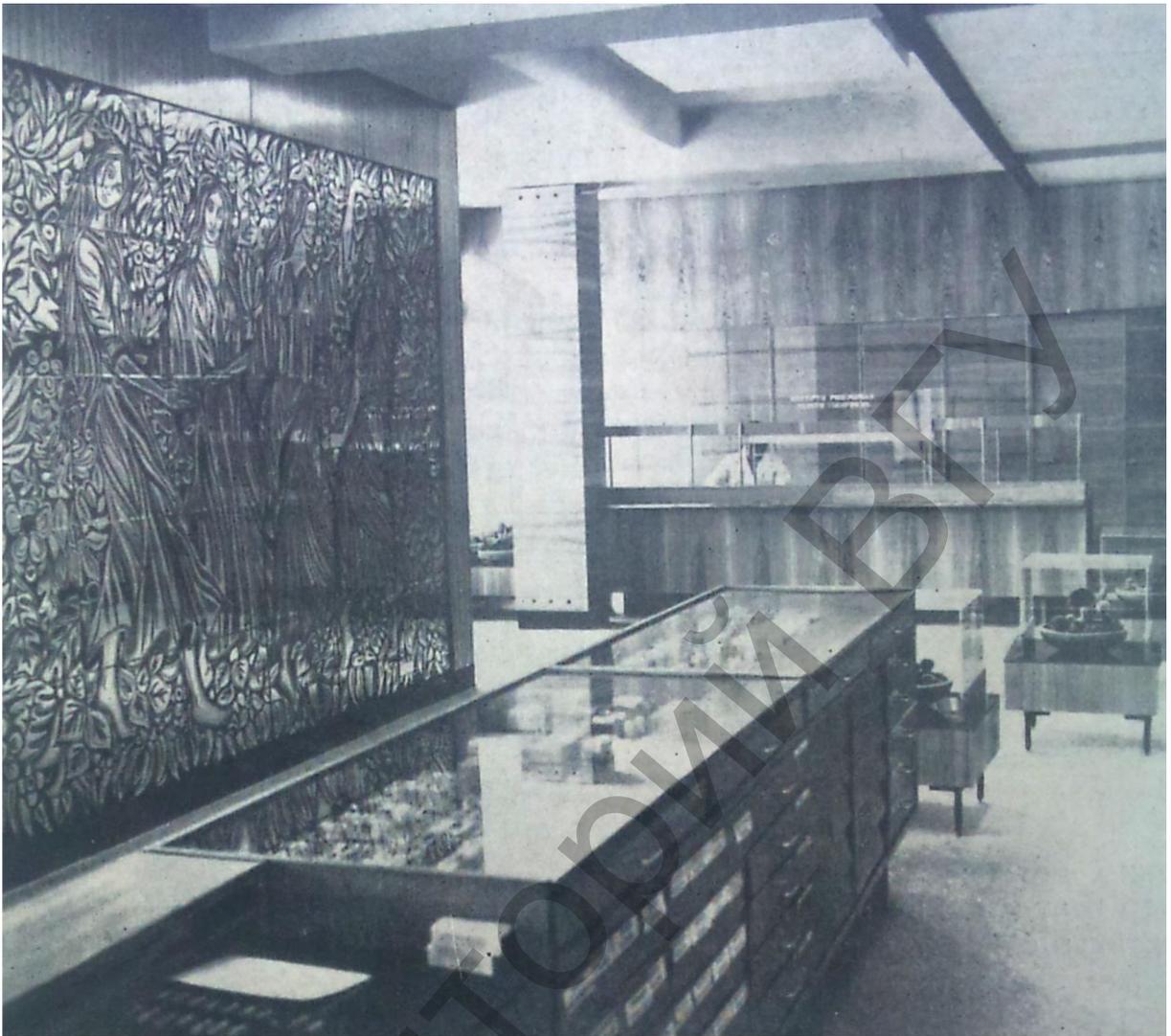


Рисунок 3

тально-декоративного искусства не могут (вернее не должны) существовать в интерьере в отрыве от его основных утилитарно-функциональных и эмоционально-художественных функций. Они призваны способствовать синтезу пространственных форм, увеличению выразительности интерьера, обеспечению необходимого эмоционального воздействия его на людей с тем, чтобы архитектура могла выполнять свою функцию, ибо «совершенно ясно, что эмоциональные потребности столь же важны, как и потребности практические». Не может быть полноценным произведение монументально-декоративного искусства, если оно не имеет органических функциональных и визуальных связей с другими компонентами или тем более с идеей интерьера. В подобном случае художественная ценность любого, даже гениального произведения монументально-декоративного искусства неизбежно была бы снижена. Впечатление от интерьера в целом должно быть более сильным, чем от отдельных составляющих его частей.

Именно поэтому нужно заранее, до проектирования интерьера, наметить, запрограммировать то общее впечатление и основное эмоциональное воздействие, которые он должен производить, и учитывать их при разработке проекта. Необходимо предусмотреть, чтобы произведения монументально-декоративного искусства и их размещение отвечали основной функции интерьера, были органически связаны с планом пространственной организацией, графиком движения людей, акцентировали внимание на

главном в содержании и в композиции интерьера. В зависимости от размеров, композиционной идеи и других специфических свойств помещения могут быть или произведения монументального искусства подчинены пространственной организации интерьера или (в исключительных случаях) наоборот.

Признано, что составное пространство в сложном пространстве воспринимает оттенки большего по величине пространства. Сложное (общее) пространство приобретает в значительной степени качества составляющих его пространств и должно объединять их.

Эти положения имеют отношение и к размещению произведений монументально-декоративного искусства в интерьере. Следовательно, произведение монументального искусства, как правило, связано не только с тем пространством, в котором оно находится, но и с другими, функционально к нему примыкающими.

Еще большую значимость произведения монументально-декоративного искусства приобретают, если, находясь в каком-то внутреннем пространстве, они имеют визуальную связь с другим пространством, влияя в какой-то степени на организацию интерьера другой функциональной зоны. Однако успешное использование произведения монументального искусства требует ясного представления о комплексе условий, связанных с организацией пространства и психикой человека. Как справедливо сказано, «человек так капризен, что не обязательно радуется, когда ему предлагают самый широкий взгляд на человеческую природу. Он может шарахнуться от великолепия «Войны и мира» и с удовольствием взяться за вольтерова «Кандида». Трудно было бы всегда иметь перед глазами фрески Микеланджело с плафона Сикстинской капеллы, но никто не откажется повесить у себя в комнате «Солсбертский собор» Констебля.

Первоначальными компонентами разрабатываемого архитектором плана здания являются зоны график движения. Синтез архитектуры интерьера и монументально-декоративного искусства практически начинается именно на этой стадии проектных работ путем выявления взаимосвязей между основными компонентами плана с точки зрения эффективности использования средств монументально-декоративного искусства.

По существу, вопрос сводится к оптимальному размещению произведений монументально-декоративного искусства в зонах интерьера с целью получить эмоциональный эффект, называемый условно эмоциональной напряженностью.

Понятие «движение» в современной архитектуре приобрело большое значение и новый смысл в связи с общим динамизмом науки, отказом от старого представления о трехмерном статическом мире. Теперь недостаточно характеризовать архитектуру лишь как пространство и форму. Архитектура приобретает так называемое четвертое измерение — время, движение в пространстве.

График движения является связывающей, организующей отдельные элементы плана и пространства мнимой линией, которая может быть прямой или кривой.

График движения подчиняет человека установленной линии подхода к отдельным местам и предметам. Эта главная его функция имеет большое значение для синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства в интерьере. Кроме этого, график движения связывает свойства отдельных зон интерьера и особенно тех, где использованы или быть использованы средства монументально-декоративного искусства. Обе эти функции графика движения должны быть взаимно согласованы. Это одно из обязательных условий синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства.

Если график движения — прямая линия, то она становится доминирующей осью, связывающей отдельные зоны интерьера. Какое значение имеет график движения для зон с произведениями монументально-декоративного искусства и для эмоциональной напряженности в интерьере, можно видеть на примерах.

Планировочная структура вестибюля и фойе Центральной библиотеки Литов-

ской республики в Вильнюсе основана на строгой симметрии (рис. 4). Главная лестница является осью, к которой привязаны нижняя зона — вестибюль и верхняя — фойе. Прямая линия движения на этом кончается. Дальше направо и налево расположены читальные залы.

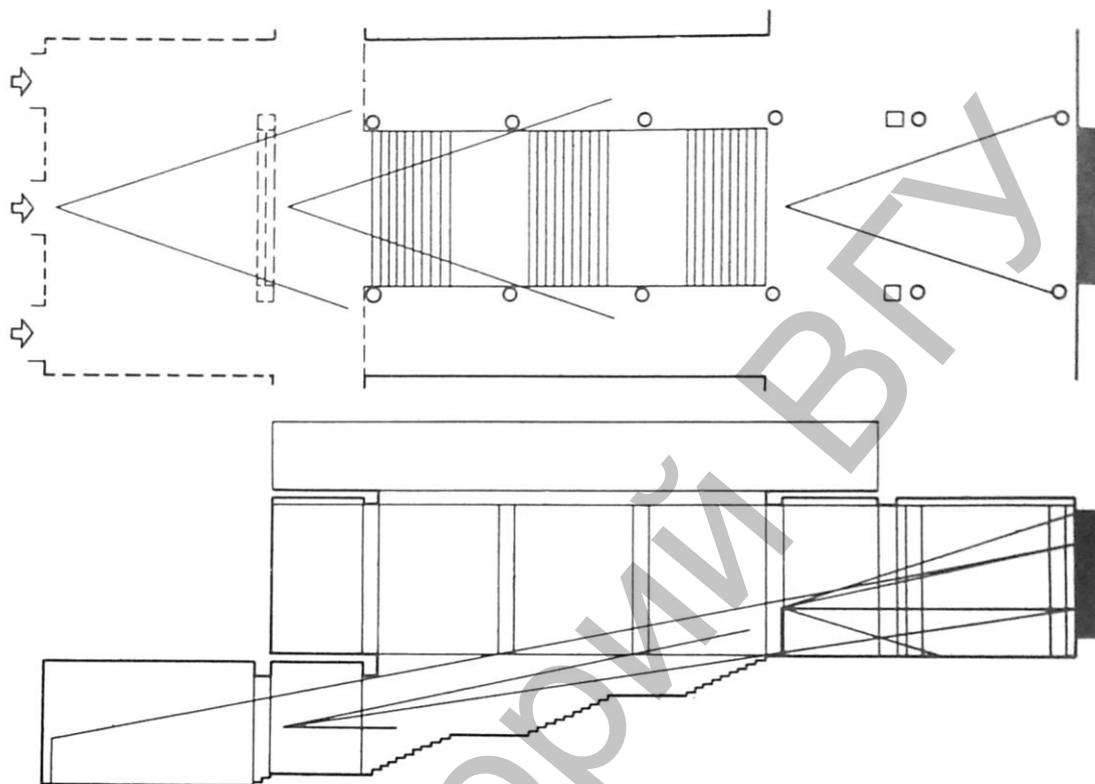


Рисунок 4

На стене, напротив главной лестницы, помещен большой цветной витраж «Навстречу солнцу» (рис. 5), который, находясь в распределительной зоне и на главной оси движения, не просто привлекает, а принуждает обратить на себя внимание и этим оказывает определенное эмоциональное воздействие на посетителей библиотеки.

Главное свойство такого построения зон плана и графика движения сводится к тому, что произведение монументального искусства возникает фронтально по отношению к движущемуся посетителю уже при входе в библиотеку и открывается его взору почти внезапно. Этим достигаются два результата. Один — большое впечатление от самого витража как высокохудожественного произведения искусства, второй — сильное эмоциональное напряжение, возникающее не в каком-нибудь другом месте, а именно на пути к рабочей зоне. Это эмоциональное напряжение и способно возбудить у человека оптимизм, приподнятое, бодрое, рабочее настроение. Поскольку в читальных залах художественных акцентов — возбудителей эмоций — нет (они и не требуются), достигнутый эмоциональный эффект постепенно заменяется рабочим состоянием (рис. б). Такая же схема, в принципе, характерна и для некоторых других зданий. Например, в фойе Дома кино в Москве установлен впечатляющий цветной витраж Ф. Леже «Девушки с голубями», к которому зритель приходит также по прямой линии графика движения из вестибюля. То же самое можно, сказать и об интерьере Концертного зала в Ганновере (ГДР), где главным художественным акцентом служит обработанная специальным методом металлическая дверь (худ. Ф. Кюн). В кафе «Паланга» в Вильнюсе (архитекторы Р. Шилинскас и А. Завиша), закрывая главную ось движения по лестнице и проходу, помещена большая настенная металлопластика «Корабль» (худ. К. Валай

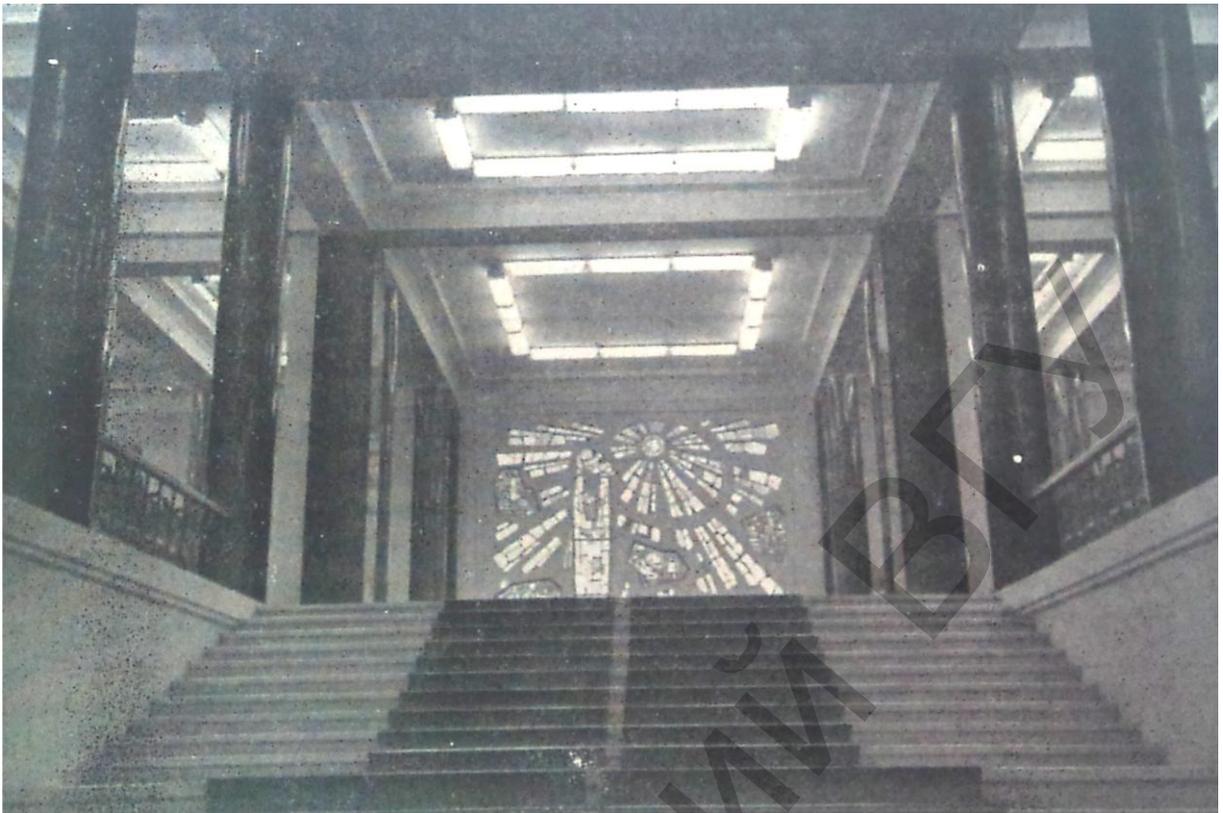


Рисунок 5

тис). В большой мере это характерно и для интерьера ресторана гостиницы «Гинтарас» в Вильнюсе (арх. С. Барей-кис) с главным декоративным акцентом на оси движения — металлопластикой (рис. 12) (худ. К. Валайтис), гостиницы «Иберия» в Тбилиси (архитекторы О. Каландари-швили и И. Цхомелидзе, художник декоративной перегородки А. Горгадзе), дегустационного павильона в Новочеркасске (арх. А. Правее, худ. О. Филатчев) и практика подтверждает, что когда график движения — ось, она связывает зоны интерьера и сильно влияет на общую композицию, где основным возбудителем эмоциональной напряженности является произведение монументально-декоративного искусства. Это влияние в каждом конкретном случае зависит от функции всего интерьера, однако в наиболее общей форме оно должно быть результатом сознательного программирования и определения функционально-композиционной значимости произведений монументально-декоративного искусства для усиления эффекта их концентрированного воздействия или, наоборот, для распределения (раздробления, уравнивания) эмоциональной напряженности. Посредством соответствующего зонального деления (от вспомогательных зон до главных) и движения по оси к произведению монументально-декоративного искусства можно достигнуть желаемого эмоционального эффекта, особенно в тех случаях, когда нужно выражать идеи дисциплины, сосредоточенности, торжественности, силы и монументальности. Однако это лишь один из возможных путей как наиболее легкий, при котором возможны, к сожалению, схематизм и штамп в решении интерьера. При использовании осевой схемы могут быть и другие композиционные недостатки. Например, в круглом зале кафе «Дайнава» в Друскининкае симметрию кроме формы зала подчеркивает поставленный в его центре фонтан. Ось проходит через дверь, фонтан упирается в декоративную стенку с монументальным барельефом. Однако стенка поставлена не совсем симметрично по отношению к оси дверь — фонтан, и это нарушает целостность композиции, вызывает чувство неудовлетворенности. Несимметричное размещение произведения монументально-декоративного искусства

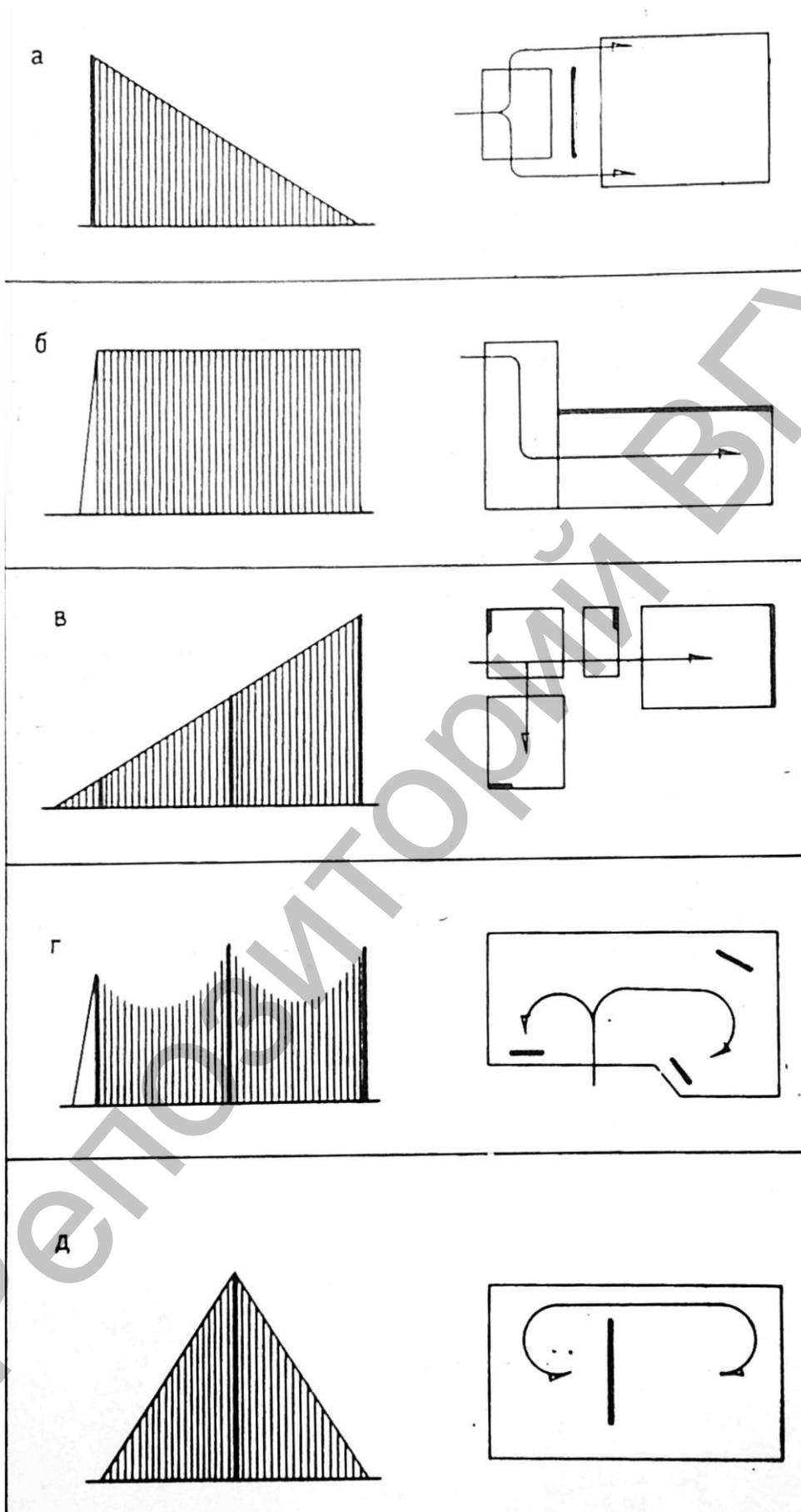


Рисунок 6

при симметричной пространственной структуре интерьера иногда приводит к композиционному противоречию между ними и таким образом уменьшает эмоциональный эффект.

Чаще всего в современном проектировании используется асимметрия, позволяющая более свободно компоновать зоны интерьера и определять графики движения. При этом график движения может быть прямым, но асимметричным по отношению к зонам интерьера. Это, естественно, должно отразиться на взаимосвязи между зонами, графиком движения и размещением монументально-декоративного искусства в интерьере, что в свою очередь непосредственно влияет на эмоциональную напряженность.

Характерной асимметричностью при сохранении в основном прямолинейного графика движения отличается интерьер многих частей здания ЮНЭСКО в Париже (арх. итекторы Л.Л. Бройер, П. Л. Нерви, Б. Зерфюсс). Так, фойе зала совещаний имеет вытянутую форму. Движение людей со стороны наклонного пандуса по направлению к двери зала происходит вдоль глухой стены по прямой, которая как бы разделяет фойе на две неравные части, большую из которых занимает зона внешней остекленной стены. В конце глухой стены, недалеко от двери ала, асимметрично по отношению к графику движения размещены крупные бронзовые рельефы (худ. Ж. Арп), которые поэтому видны сильной перспективе, за исключением тех случаев, когда посетители, находясь в вестибюле, могут увидеть их в более фронтальном положении. При такой асимметрии в плане фойе, графике движения и размещении барельефов эмоциональное впечатление от произведения монументально-декоративного искусства (независимо от его вертикальных размеров) остается, по существу, неизменным все время, пока посетитель проходит из вестибюля через фойе в зал (рис. 6).

Аналогичная схема применена для зала Дворца Верховного суда в Чандигархе (арх. Ле Корбюзье), памятного мавзолея на Грюнвальдских полях (архитекторы Г. Бандура и В. Ценцкевич, художники Е. и П. Гусарские), холла гостиницы «Унтер ден Линден» в Берлине (худ. М. Кандт), главного вестибюля здания Телевизионного центра в Москве (архитекторы Л. Баталов, В. Жаров, Я. Закарьян), банкетного зала гостиницы «Ленинград» в Ленинграде (художники Н. Моисеева, Э. Морозова, Н. Куренкова), столовой «Бочю светайне» в Вильнюсе.

Во всех таких интерьерах однородное произведение монументально-декоративного искусства размещается в одной зоне параллельно графику движения и характер эмоциональной напряженности, по существу, остается одинаковым. Это иногда получается произвольно, заранее не предусматривается и является причиной заметных недостатков, уменьшающих эффективность использования произведений монументально-декоративного искусства.

Гораздо сложнее обстоит дело, когда планировка зон интерьера и график движения выражены недостаточно ясно, а произведения монументально-декоративного искусства размещены в разных зонах и не подчинены одной идее. В подобных случаях нередко трудно добиться полноценного композиционного решения и создать большой эмоциональный эффект потому, естественно, что при проектировании не уделяется должного внимания взаимосвязи между зонами интерьера, графиком движения и средствами монументально-декоративного искусства. Примером может служить вестибюль столовой «Дайнава» в Друскининкае, где установлен цветной витраж (худ. А. Мацкелайте). Интерьер этой части здания состоит из двух основных зон — вестибюля с лестницей и зала столовой с буфетом. Когда посетители входят в вестибюль, витраж остается высоко сзади, его не видно, кроме частичного изображения на зеркале. Эмоционального эффекта не чувствуется также и при движении по открытой лестнице. Витраж можно увидеть из зала или при движении в направлении вестибюля и то лишь в большой перспективе, сильно искаженным. Из вестибюля (нижней зоны) витраж смотреть трудно, потому что он высоко расположен.

Таким образом, ощущается отсутствие органической связи между зонами интерьера, графиком движения и размещением произведения искусства. Более того, возникают противоречия между этими компонентами, что сильно уменьшает художественно-эмоциональный эффект от всего интерьера в целом и цветного витража в частности.

Взаимосвязи между зонами, графиком движения и произведениями искусства в интерьере кафе «Васара» в Паланге оказываются еще более сложными. План здания имеет пять зон: вестибюль, уголок отдыха, буфет и два круглых зала на первом и втором этажах. Почти во всех зонах (кроме вестибюля) размещены разные произведения монументально-декоративного искусства: в фойе уголка отдыха — витраж, металлопластика; в буфете и фойе — декоративная керамика, витражные вставки, пластически обработанная стена; в зале первого этажа — объемная скульптура, металлопластика; в зале второго этажа — витраж. Главными функциональными зонами интерьера являются залы кафе. Однако произведения монументально-декоративного искусства распределены так, что все зоны в этом отношении как бы уравниваются, что важнее — не акцентируется. Отсутствие четкости в акцентировке зон дезориентирует посетителя относительно графика движения — в организации интерьера чувствуются элементы случайности, стихийности. Художественно-эмоциональный эффект получается неопределенным. Интерьер ресторана «Гинтарас» в Вильнюсе разделен на три последовательные зоны: первый зал и перпендикулярно примыкающие к нему буфет и второй зал. Таким образом, график движения, связывающий зоны, имеет главную ось и два второстепенных боковых направления (буфет и второй зал).

Главную ось и первый зал акцентирует большое декоративное металлическое панно, занимающее всю торцовую стену зала, а направление в буфет — цветной витраж в верхней части стены. Другая второстепенная ось через второй зал ресторана декоративного завершения не имеет. Для второго зала декоративным акцентом отчасти служит металлическое панно первого зала, хотя оно и видно в сильной перспективе и поэтому не может оказать большого эмоционально-художественного воздействия. Следовательно, применительно ко второму залу принцип взаимосвязи зон, графика движения и монументального искусства не доведен до логического конца. Однако благодаря зонированию с учетом функциональной значимости и выявлению основных и второстепенных направлений движения интерьер имеет достаточно ярко выраженную характеристику эмоциональной напряженности с постепенно увеличивающимся эмоциональным эффектом (рис. 6).

По существу, такая же схема характерна и для интерьера ресторана «Жирмунай» в Вильнюсе. Здесь чувствуется значительная непоследовательность в акцентировке зон относительно графика движения. Это особенно заметно в зоне фойе и обеденного зала, где отсутствует должная логическая связь между расположением произведений искусства, графиком движения и условиями зрительного восприятия. В тех случаях, когда ставится задача создать в интерьере равномерный художественно-эмоциональный эффект, произведения искусства не должны быть сильными акцентами. При этом в размещении произведений искусства возможны равномерные и неравномерные интервалы, нарушения строгой последовательности, прерывистость, но главное условие, чтобы характер эмоциональной напряженности оставался приблизительно в одном диапазоне, должно быть выдержано.

В практике проектирования интерьеров таких примеров немного. Один из них — интерьер кафе «Трис мергялес» в Каунасе, где отчасти источниками эмоционального эффекта, а также и ориентирами служат произведения искусства. Зоны залов, график движения и скульптуры (архитекторы А. и В. Якучунасы, худ. Л. Стрега) взаимосвязаны. Благодаря равномерно-умеренному размещению скульптур по зонам, их небольшой величине и равному художественному значению, эмоциональное напряжение в интерь-

ере зала без больших кульминационных скачков держится приблизительно на одном уровне (рис. 6). Среди новых зарубежных интерьеров, в этом отношении представляют интерес директорский этаж здания Сквер Билдинг в Сиднее (арх. Г. Зейдлер) с настенными коврами, выполненными по эскизам Ле Корбюзье, Миро, Калдера и Олсена, католический кафедральный собор св. Марии в Токио (арх. К. Танге) с удачно использованным витражом и оригинальным скульптурным баптистерием, фойе здания компании «Дентсю» в Токио (арх. К. Танге).

Рассмотренные четыре схемы, характеризующие эмоциональную напряженность в интерьере, создаваемую использованием средств монументально-декоративного искусства в сочетании с графиком движения и пространственной организацией зон, имеют одну общую черту: они основаны на том, что произведения искусства обращены в интерьер лишь одной своей стороной, одной плоскостью и смотрятся в принципе как картины на стене независимо от графика движения и угла зрения. Однако произведения монументально-декоративного искусства могут находиться не на стене, а в пространстве, например в центре помещения, и быть обозреваемы с двух или нескольких сторон в зависимости от графика движения и формы произведения искусства. Какой характер приобретает эмоциональное напряжение в таких случаях? Это можно проследить на примере второго этажа ресторана «Дайнава» в Вильнюсе (рис. 16). Ресторан состоит из аванзала и главного зала, разделенных своеобразной перегородкой с большим декоративным деревянным фризом) на обеих сторонах которого прикреплены металлические маски на тему «Люди края Дайнавы». Фриз рассчитан на обозрение с двух сторон и является главным декоративно-тематическим элементом интерьера. При подходе к нему со стороны лестницы и аванзала эмоциональное напряжение возрастает, а затем (когда посетитель (проходит зал и не видит фриза)—постепенно уменьшается. Аналогичный процесс происходит и при обратном движении.

Следовательно, в данном случае эмоциональное напряжение возрастает по направлению к доминирующему произведению искусства не с одной стороны, а с двух, и к тому же противоположных (см. рис. 6), если бы вместо фриза была трехмерная скульптура, обозреваемая со всех сторон, то схема изменения эмоциональной напряженности сохранилась бы. Аналогичное решение характерно для зала птицеводческой станции в совхозе «Куртна» (Эстонская ССР), каунасской столовой «Шатрия», где применена металлопластика, обозреваемая с двух противоположных сторон, интерьера Центра искусств Южного Берега в Лондоне и др.

Таким образом, установлены пять основных схем, характеризующих типы и изменение эмоциональной напряженности:

1. Произведение монументально-декоративного искусства находится в передней, подготовительной зоне интерьера здания, перпендикулярно направлению движения посетителей. Эмоциональное напряжение (впечатление) возникает почти внезапно с максимальной силой, а потом, при движении в другие зоны интерьера, постепенно уменьшается. Такой характер эмоциональной напряженности является оптимальным для интерьеров зданий библиотек, научных и административных зданий, где соответствующий эмоциональный эффект посетитель должен ощутить до начала работы.

2. Произведения монументально-декоративного искусства размещаются в зонах интерьера так, чтобы эмоциональное напряжение увеличивалось постепенно и последовательно до кульминационного пункта, который совпадает с функциональным и архитектурно-художественным композиционным центром интерьера здания.

3. Произведения монументально-декоративного искусства распределяются в интерьере непрерывно, без ярких акцентов. Эмоциональная напряженность ровная, неизменяемая.

4. Произведения искусства, распределяются с равномерными или неравно-

мерными промежутками в разных функциональных зонах одного внутреннего пространства. Эмоциональная напряженность приобретает скачкообразный характер.

5. Произведения монументально-декоративного искусства находятся в главном или второстепенном композиционном центре интерьера и могут быть обозреваемы с двух или с нескольких сторон в зависимости от графика движения, формы произведений искусств и интерьера. Эмоциональное напряжение увеличивается по направлению к композиционному центру интерьера не с одной, а с нескольких сторон.

Эти пять схем в принципе охватывают все основные варианты развития и изменения эффективности эмоционального напряжения. Практически возможны их различные сочетания.

Таким образом, характер эмоционального напряжения в интерьере в основном является результатом взаимосвязи между графиком движения, распределением зон интерьера и размещением произведений монументально-декоративного искусства. Учитывая эту взаимосвязь, можно избежать случайных решений и добиться желаемого эффекта эмоциональной напряженности в интерьере, для чего необходимо:

заранее программировать принципиальный характер эмоционального напряжения и установить наиболее подходящую для него схему;

в соответствии с функциональным назначением помещений и требуемой эмоциональной напряженностью определять график движения, проектировать зоны интерьера, размещать произведения монументально-декоративного искусства.

Условия зрительного восприятия

Как известно, благодаря зрению человек получает 80—90% всей информации. Зрительная система человека достаточно хорошо изучена, известны основные ее оптические возможности; Однако люди отличаются и некоторыми индивидуальными свойствами зрения, что не позволяет делать абсолютно точные выводы относительно угла зрения, условий обозреваемости и тем более условий зрительного восприятия. А между тем это имеет большое значение в предопределении эмоционального состояния человека.

К сожалению, в литературе приводятся не совсем одинаковые сведения об углах зрения и о зрительном поле. Данные инженерной психологии и исследования многих специалистов подтверждают, что человек обладает большей свободой обозреваемости при движении его взгляда по горизонтали, чем по вертикали.

Чтобы лучше увидеть объект в целом (не обращая внимания на детали), наблюдатель должен быть отдален от него на расстояние, равное почти удвоенной его высоте. Это значит, что объект нужно видеть под углом 27° . В этом случае объект заполнит все поле зрения наблюдателя и движения головы по вертикали не потребуется. Если наблюдателю захочется увидеть больше, чем один объект, он должен видеть его под углом около 18° . По Э. Нейферту, «зрение способно различать детали только в пределах телесного угла $0,1^\circ$ (поле зрения), чем определяется предельное удаление для обзора отдельных подробностей». Советские авторы Ю. Кароев и М. Федоров считают, что «угол зрения при неподвижном глазе составляет более 120° , однако область четкого видения — только $1^\circ 30'$ и соответствует на сетчатке так называемому «желтому пятну». Для устранения искажения обычно рекомендуют ограничивать углы зрения до $25—30^\circ$. А. Барышников исходит из того, что у человека поле общей видимости в горизонтальном направлении охватывает угол 140° , а поле отчетливой видимости — $28—37^\circ$. В вертикальном направлении угол общей видимости составляет 110° , из которых 45° принадлежат сектору выше горизонта глаз, а 65° — ниже; поле отчетливой видимости составляет, примерно 30° , из которых 13° принадлежат сектору выше горизонта глаз, а 17° — ниже. Близкие к этим сведения приведены также в трудах С. Полиака и Ивеса ля Гранда.

Исходя из этих данных, можно установить такие размеры произведений искусств, при которых они будут находиться в пределах отчетливой видимости. Для этого устанавливают длину (по горизонтали), например, при принятом оптимальном угле зрения 38° и расстоянии от наблюдателя L (рис.7). Тогда $0,5a/L = \text{tg } 19^\circ$; $a = 2L \text{tg } 19^\circ = 2L \cdot 0,34$; $a = 0,68L$. Аналогично рассчитывается и высота v (по вертикали), которая делится на две части: v_1 (выше горизонта глаз) и v_2 (ниже горизонта глаз):

$$v_1/L = \text{tg } 13^\circ; v_1 = 0,23L; v_2/L = \text{tg } 17^\circ; v_2 = 0,31L; v_1 + v_2 = v; v = 0,54L$$

В зависимости от назначения интерьера и размещаемого в нем произведения монументально-декоративного искусства приподнятость его от уровня пола может быть различной: произведение искусства размещено на полу и занимает всю высоту помещения; произведение искусства приподнято над уровнем пола на высоту, рассчитываемую исходя из поля зрения стоящего зрителя!; произведение искусства приподнято над уровнем пола на высоту, рассчитываемую исходя из поля зрения сидящего зрителя.

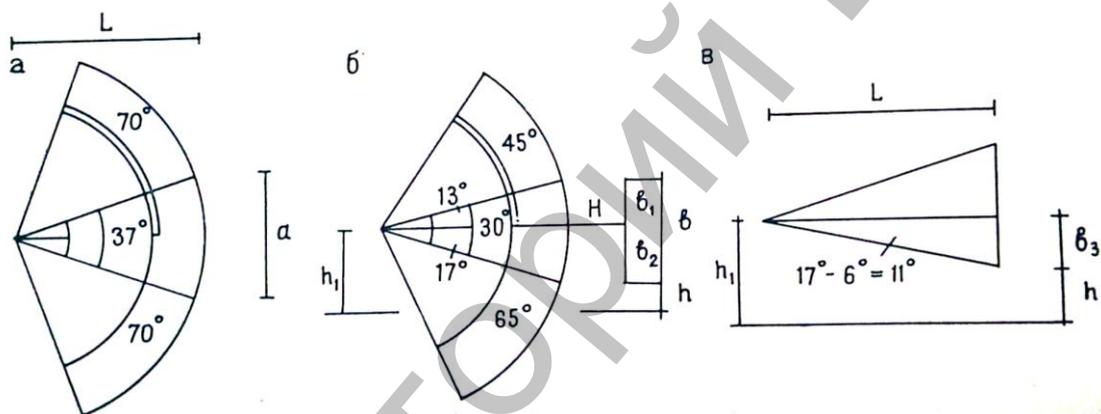


Рисунок 7

При первом варианте размещения произведение монументально-декоративного искусства занимает всю площадь стены или ее часть от пола до потолка и часто становится фоном для действий, происходящих в интерьере. Остальные два варианта применяют тогда, когда нежелательно, чтобы мебель и люди мешали обозреваемости произведений монументального искусства. Высоту горизонта глаз принимают: стоящего человека 1,7 м, сидящего—1,2 м. Высоту поднятия низа и верха произведения искусства устанавливают по оптимальным углам видимости. При этом, если нужно, учитывается то обстоятельство, что человек может легко и без напряжения поднять взгляд на 6° ($13^\circ + 6^\circ = 19^\circ$). Это особенно необходимо, когда в помещении много людей и объект не может быть хорошо виден в самом удобном для зрения горизонтальном направлении. В таком случае минимальная (она может быть и больше) высота от пола до низа произведения искусства устанавливается графическим путем или аналитически:

$$v_3 = L \text{tg } 11^\circ; v_3 = 0,2L; h = h_1 - v_3; h = h_1 - 0,2L,$$

где h_1 — высота горизонта глаз; h — высота от пола до низа произведения искусства; L — расстояние от зрителя до произведения искусства.

Разумеется, при установлении размеров произведений монументально-декоративного искусства, высоты размещения их над уровнем пола и расстояния до зрителя задача сводится к комплексному учету всех факторов (движение зрителя, смысловая значимость пространства и произведения монументально-декоративного искусства), которые в каждом конкретном случае могут влиять на композиционные решения.

Здесь возможны и некоторые методологические обобщения. Один из характерных примеров — детское кафе «Никштукас» («Гном») в Вильнюсе. Зал кафе длинный (13,6 м) и узкий (4-3,5 м). Высота 3,1 м. Расположенная напротив входа в кафе продольная стенд покрыта живописью (рис.8), тематический сюжет которой распределен по сегментальным секторам в двух рядах. Взгляд посетителя не в состоянии при входе в кафе охва

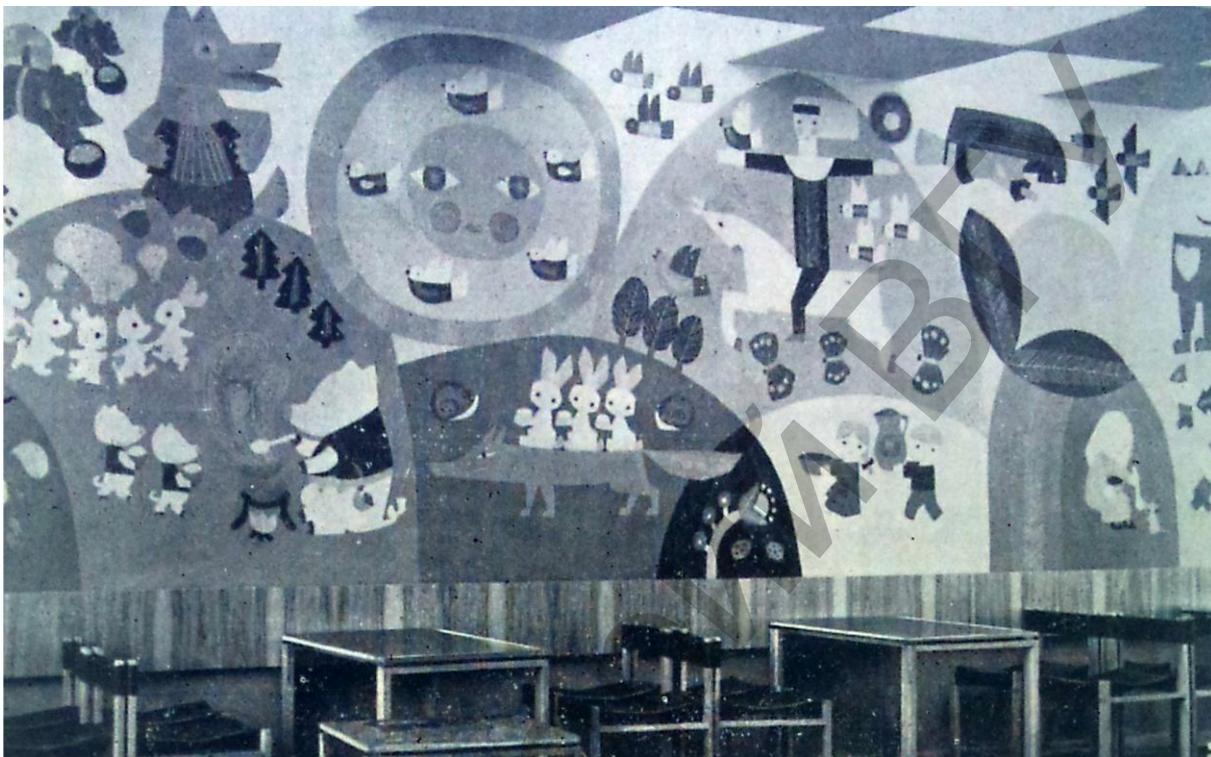


Рисунок 8

тывать всю панораму стены. Поле отчетливой видимости составляет 37° — 38° , и поэтому приходится обозревать роспись стены постепенно, передвигаясь по проходу параллельно стене (рис. 9). Площадь отдельных секторов, как показывает схема, приблизительно соответствует площади отчетливой видимости для зрителя, передвигающегося вдоль зала и в этом отношении принцип распределения росписи на секторы следует считать оправданным. Но, с другой стороны, посетители (особенно дети) всю высоту стены могут удобно видеть лишь при входе в зал (13° — 6°), так как роспись по горизонтали сужается в перспективе. Детям при движении по проходу на высоте нормального горизонтального взгляда и даже выше его на 6° видна лишь нижняя часть росписи стены, т. е. ряд нижних секторов. Чтобы осмотреть верхний ряд секторов, необходимо остановиться и поднять взгляд еще не менее чем на 15° , что уже не так легко. Посетители, сидящие за столиками, расположенными близко к стене, могут увидеть лишь фрагмент росписи (ближайшую ее часть). Форма зала и расположение столиков не соответствуют оптимальным условиям видимости большого по размерам произведения искусства, эмоциональное воздействие которого на посетителей при этом в значительной степени снижается. Учитывая, что зал узкий и сильно вытянут, произведение искусства должно было бы создать иллюзию большого пространства, зрительно «расширить» помещение, по возможности «исправить» пропорции, определившиеся ввиду реконструкции здания. Однако роспись (сама по себе высокохудожественная) имеет четко выделяемые контуры и яркие цветные пятна, что оптически приближает ее к зрителю и вместо того, чтобы зрительно отдалить стену и расширить зал, еще больше сужает его и ухудшает пропорции.

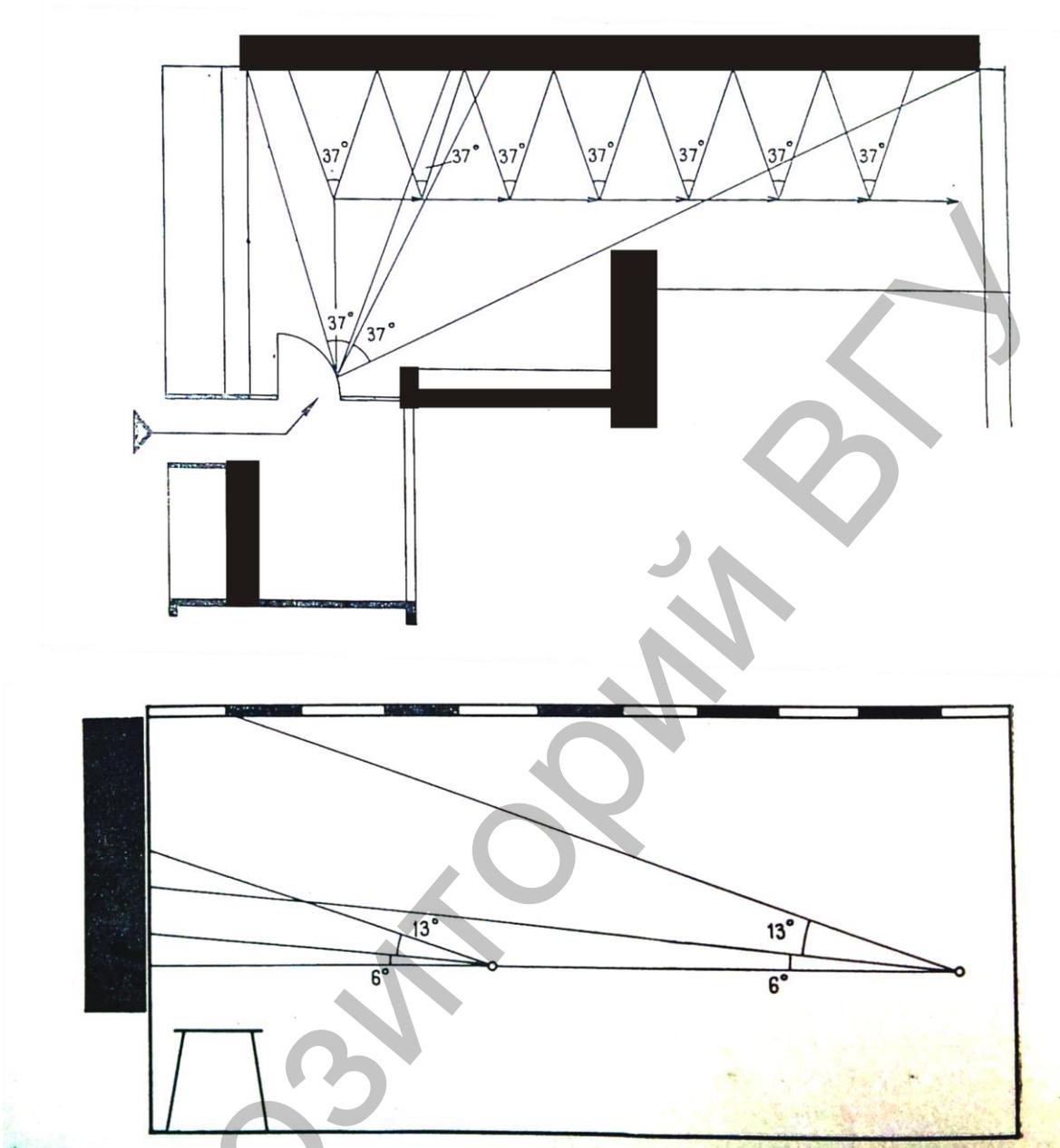


Рисунок 9

В кафе «Таурас» в Вильнюсе продольные боковые стены соответственно назначению зала декорированы очень умеренно способом сграффито. Проход организован по середине зала.

При входе в первый зал открывается его перспектива, а боковые стены сначала не особенно просматриваются. Однако, благодаря не яркому, но художественному оформлению, левая стена начинает привлекать к себе внимание посетителей. В пределы поля оптимальной видимости, если смотреть от входа в зал, вся плоскость стены не помещается, и поэтому ее приходится рассматривать по частям как с середины зала, так и со стороны внешней стены. Разумеется, посетители, сидящие у внутренней стены, не могут полноценно рассматривать изображения на ней. Таким образом, примерно половина зала (по площади) не соответствует условиям оптимальной горизонтальной обзорности произведения монументально-декоративного искусства.

Во втором зале левая продольная стена также оформлена способом сграффито.

Однако этот зал немного уже первого, и поэтому в нем меньше мест, откуда можно удобно и эффективно рассматривать роспись. В вертикальной плоскости в поле отчетливой видимости стоящего человека изображение может быть лишь при наблюдении от противоположной стены. Если же с меньшего расстояния смотреть на роспись стены, то она выйдет за пределы отчетливой горизонтальной видимости (даже при угле 19° вверх от горизонта). Однако это обстоятельство еще не дает полного основания утверждать, что общая видимость изображений плохая. В кафе и столовой «Тарту» в Каунасе применены различные по размерам и расположению произведения искусства. В вестибюле над входом помещен длинный витражный фриз. Его можно увидеть лишь уходя из здания. Под оптимальным углом зрения он виден только от лестничной площадки (т. е. с неудобного для обозрения места) при выходе из зала в вестибюль, откуда его можно рассмотреть лишь постепенно, по частям. По замыслу фриз должен был бы хорошо просматриваться из вестибюля и служить его украшением. Но это не достигнуто по двум причинам: во-первых, фриз поднят к потолку вестибюля на неудобную для обозрения высоту (выходящую за пределы поля оптимальной видимости— 26° вверх от горизонта) и, во-вторых, значительно мешает тамбур.

В столовой (на первом этаже) лишь в конце зала на торцевой стене прикреплена небольшая (60X15 см) керамическая декоративная скульптура— фигура девушки в эстонском национальном костюме. Поскольку зал сильно вытянут, то скульптура со стороны входа (от противоположной стены) занимает всего лишь 1° угла поля зрения, т. е. может стать незаметной и, следовательно, потерять значение в интерьере. Кроме того, хорошо видеть скульптуру как декоративный акцент мешают колонны, расположенные в середине зала. Таким образом, размеры скульптуры и ее расположение в интерьере не соответствуют оптимальным требованиям видимости. Этот недостаток компенсируется отчасти контрастом: светлая скульптура размещена на фоне красной стены.

Практически невозможно достигнуть оптимальной видимости из всех точек помещения. Для тех, кто находится близко от произведений искусства, размеры которых рассчитаны на обозрение с более отдаленных мест, контуры этих произведений, естественно, выйдут за пределы угла отчетливой видимости, и, наоборот, произведения искусства, размеры которых рассчитаны на обозрение с близкого расстояния, будут плохо просматриваться с более отдаленных мест.

Задача проектировщиков сводится к тому, чтобы найти решение, которое наиболее полно соответствовало бы условиям оптимальной видимости на возможно большей площади интерьера или отдельной его зоны.

Следует принять во внимание и другие факторы, влияющие на условия видимости произведений искусства: назначение интерьера; время, имеющееся в распоряжении наблюдателя; комфортабельность интерьера.

Эти факторы отчасти взаимосвязаны друг с другом. Так, если есть время, то можно не спеша, без значительных усилий осмотреть даже те произведения искусства, которые по каким-то причинам оказались вне поля оптимальной видимости. Но при этом имеет значение и фактор комфортабельности, т. е. наличие удобных для наблюдения мест, освещение и т. п. С другой стороны, каждый вправе иметь возможность, если пожелает, не видеть произведение искусства в своем поле зрения. Например, для интерьера «Таурас» было использовано очень немного композиционных средств и элементов (что способствует созданию оптимальных условий зрительного восприятия). Основные из них — мебель и светильники, которые наряду с другими элементами хорошо подчеркивают простоту интерьера, удачно соответствующего заданной теме. И произведения монументально-декоративного искусства (сграффито на боковых стенах) и мебель (столики и мягкие табуреты), естественно, подчинены общему композиционному решению интерьера, его геометрии. Автор интерьера не случайно выбрал очень строгую и прямоугольную форму для мебели, которая также отличается

своеобразной монументальностью: толщина верха столов и табуретов приобретает выразительность, контрастируя с их тонкими черными металлическими ножками. Однако фактор комфортабельности в «Таурасе» недостаточно учтен: нет стульев со спинками, что затрудняет обзор произведений искусства, особенно если они находятся вне поля отчетливой видимости, столики строго распределены в одном направлении и т. п. Кроме того, имеет недостаток и композиция росписи сграффито: на стене первого зала изображены одни охотники и лишь во втором зале, на стене которого изображена полная сцена охоты, можно понять сюжет росписи. Отмеченные недостатки одного из наиболее удачных интерьеров в Литве показывают, насколько важно учитывать условия обозреваемости произведений искусства в интерьерах при их проектировании и строительстве.

Могут быть и другие недостатки. Например, в Друскининкае сооружен небольшой по площади и объему павильон минеральной воды, богато украшенный цветными витражами на тему «Ель — королева ужей». На всех стенах размещено пятнадцать витражей. План павильона крестообразный. Несмотря на достаточно высокий художественный уровень витражей, общее впечатление от оформления павильона остается неудовлетворительным, так как в каждом поле оптимальной видимости оказывается по несколько витражей, ввиду чего наблюдателю трудно сосредоточить взгляд и сориентироваться, его внимание рассеивается. Это усугубляется тем, что витражи размещены неритмично, расстояния между ними различны. Довольно сложная изломанная форма внутреннего пространства не позволяет видеть витражи в едином комплексе. Анализ показал, что расстояния от наблюдателя до витражей (в пределах интерьера) вполне достаточны для нормального их обзора, композиционное решение витражей соответствует небольшим расстояниям. Углы оптимальной горизонтальной видимости (в вертикальной плоскости) также соответствуют расположению витражей. Таким образом, причина неудовлетворительного впечатления от интерьера не в расстояниях, а в неудачном рассредоточении витражей по интерьеру и в сложных формах пространства, ухудшающих условия видимости. Количество витражей в данном случае не играет большой роли. Витражи (если они подчинены единой теме и выполнены в одном стиле) могут быть сгруппированы даже в одну непрерывную, декоративно-сюжетную панораму, но для этого необходимо гармоничное сочетание всех компонентов интерьера.

Сплошную панораму, расположенную на трех стенах, образует фреска большого зала кафе «Неринга» в Вильнюсе (рис. 10). Главный композиционный акцент фрески находится у сцены на линии основного прохода и соответствует условиям оптимальной видимости. Остальная часть фрески расположена в виде фриза на боковой и торцевой стенах зала и оказывается вне пределов оптимальной горизонтальной видимости (даже если допустить повышенный горизонт наблюдения) почти со всей площади зала, за исключением крайней полосы у внешней стены (рис. 11) и небольшой части зала у сцены.

Лучшие условия оптимальной видимости созданы в малом зале кафе «Неринга», на стене которого помещен большой барельеф белого цвета, чрезмерно резко выделяющийся в интерьере. Контур барельефа и его площадь почти полностью совпадают с полем оптимальной горизонтальной видимости из дальней (от барельефа) части зала. В зоне 5,5 м барельеф выходит за пределы оптимального угла видимости.

В принципе возможен и способ размещения произведений искусства в разных уровнях, по ломаной линии, однако в зависимости от конкретных условий результаты могут быть различны. Иногда взор не охватывает сразу всех барельефов, картин, фресок и пр., а при последовательном обзоре, поскольку их контуры не совпадают, бывает трудно сосредоточить взгляд, ибо он перемещается по волнообразной линии, не увязанной с прямыми линиями интерьера. В условиях небольшого пространства это ощущается довольно сильно и может ухудшить общее впечатление от композиции интерьера.



Рисунок 10

Тем не менее в некоторых достаточно больших интерьерах во избежание возможной монотонности такой композиционный прием может оказаться приемлемым. Например, в актовом зале средней школы санаторного типа в Кулаутува Литовской ССР, (арх. А. Сприндис, худ. В. Банис) размещены небольшие витражи и не на одном уровне, а в двух, волнообразно. Каждый витраж вставлен в широкое окно, занимая лишь незначительную часть его площади. Однако ввиду достаточно больших расстояний между витражными вставками в целом эта композиция воспринимается как гармоничная и не вступает в противоречие с остальными компонентами интерьера, не ухудшает условия оптимальной видимости. Витражи можно рассматривать отдельно, они соответствуют архитектурному масштабу и общей композиции помещения.

Могут быть случаи, когда в одном поле отчетливой видимости окажется несколько отдельных элементов, и это не влияет на качество композиции. Например, в зале собраний Института землеустройства в Вильнюсе это объясняется специфическими композиционными средствами, приглушенным нейтральным цветом, сдержанным рисунком и т. п. Все эти элементы объединяются в одну цельную композицию главным образом общей идеей и подчинены требованиям оптического равновесия.

Одной из наиболее частых причин возникновения неблагоприятных условий обозреваемости произведений монументально-декоративного искусства является отсутствие увязки их размещения с системой несущих конструкций и других элементов интерьера. Опоры, перегородки, барьеры и т. п., располагаемые между произведениями искусства и основными направлениями движения людей, естественно, ухудшают условия обозреваемости. Иногда и оконные проемы нарушают цельность интерьера, дробят композицию произведений монументально-декоративного искусства (например, фойе кинотеатра «Волга» в Москве). Однако возможны и положительные результаты, если при размещении произведений искусства заранее учтено композиционное значение ос-

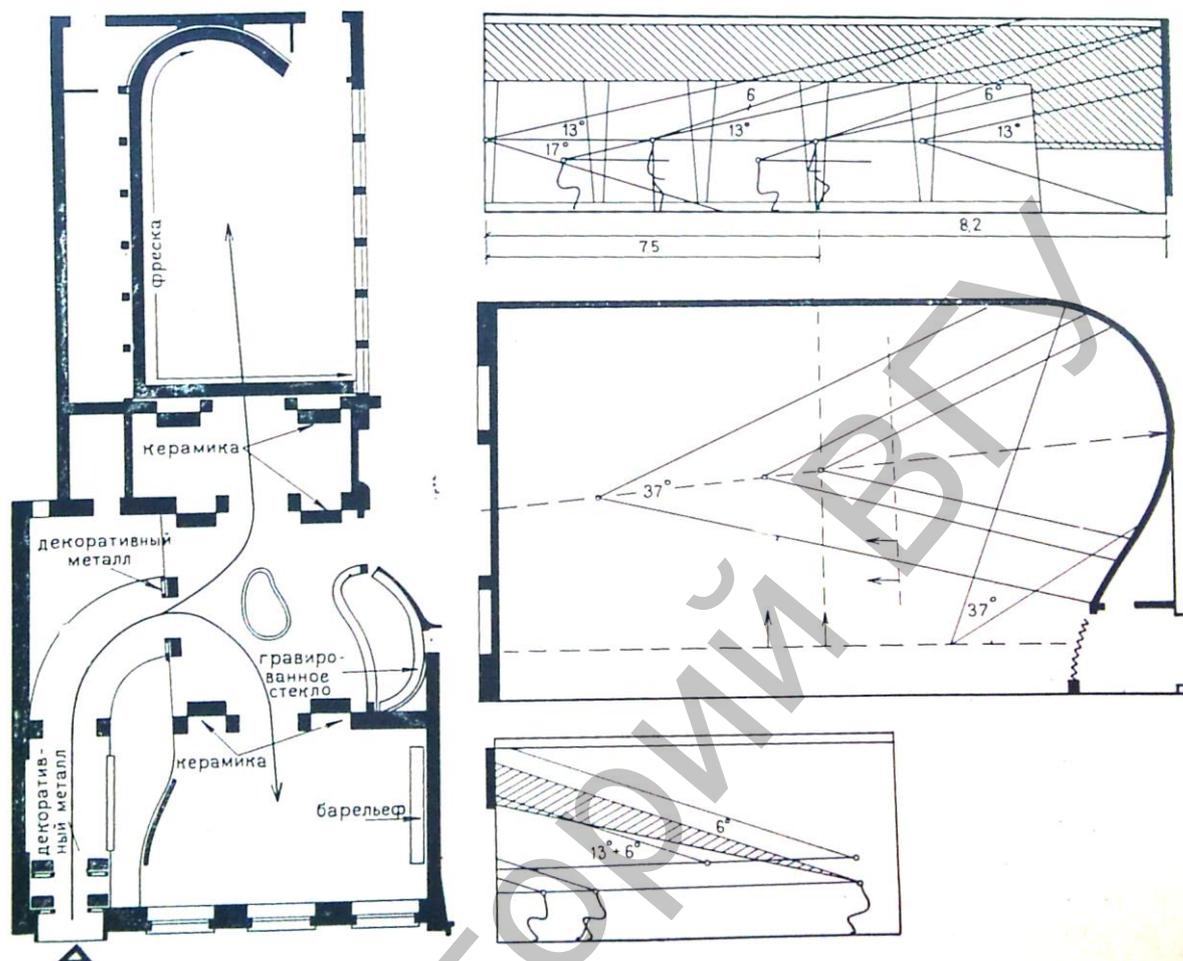


Рисунок 11

тальных элементов интерьера.

На лестничных площадках произведения монументально-декоративного искусства чаще всего размещают на фронтальной стене. Однако обозревать их обычно мешают лестницы, перила, площадки.

В столовой города Утена в Литве выполненное на стене лестничной клетки произведение искусства (тематическое сграффито) при движении посетителей вверх по лестнице вообще оказывается вне пределов оптимального угла видимости, не оказывает на людей эмоционального воздействия, не соответствует своему функциональному назначению, идея которого должна состоять в том, чтобы заинтересовать, приветствовать, приглашать посетителя. При обратном пути условия видимости улучшаются главным образом потому, что не мешают конструктивные элементы.

Этот вопрос решается легче и проще, когда для оформления лестничной клетки используется бессюжетное, декоративное произведение искусства, как, например, в интерьере нового здания столовой и ресторана в городе Укмерге.

Исходя из опыта, можно сделать вывод, что чем шире марши в двух-маршевых лестницах, тем относительно лучше условия видимости произведения монументально-декоративного искусства, расположенного на фронтальной лестничной площадке, если контур его не поднят от уровня промежуточной площадки. Однако даже при широких маршах оптимальные условия видимости со стороны главного направления — подлестнице на уровне первого этажа — не могут быть достигнуты, так как этому всегда мешают марши, перила и перекрытия, что особенно неблагоприятно отражается на сю-

жетных композициях. В этом отношении лучше одномаршевые и трехмаршевые лестницы.

Как показывают результаты исследований, варианты формата и размещения произведений монументально-декоративного искусства можно свести к десяти принципиальным схемам (рис. 12):

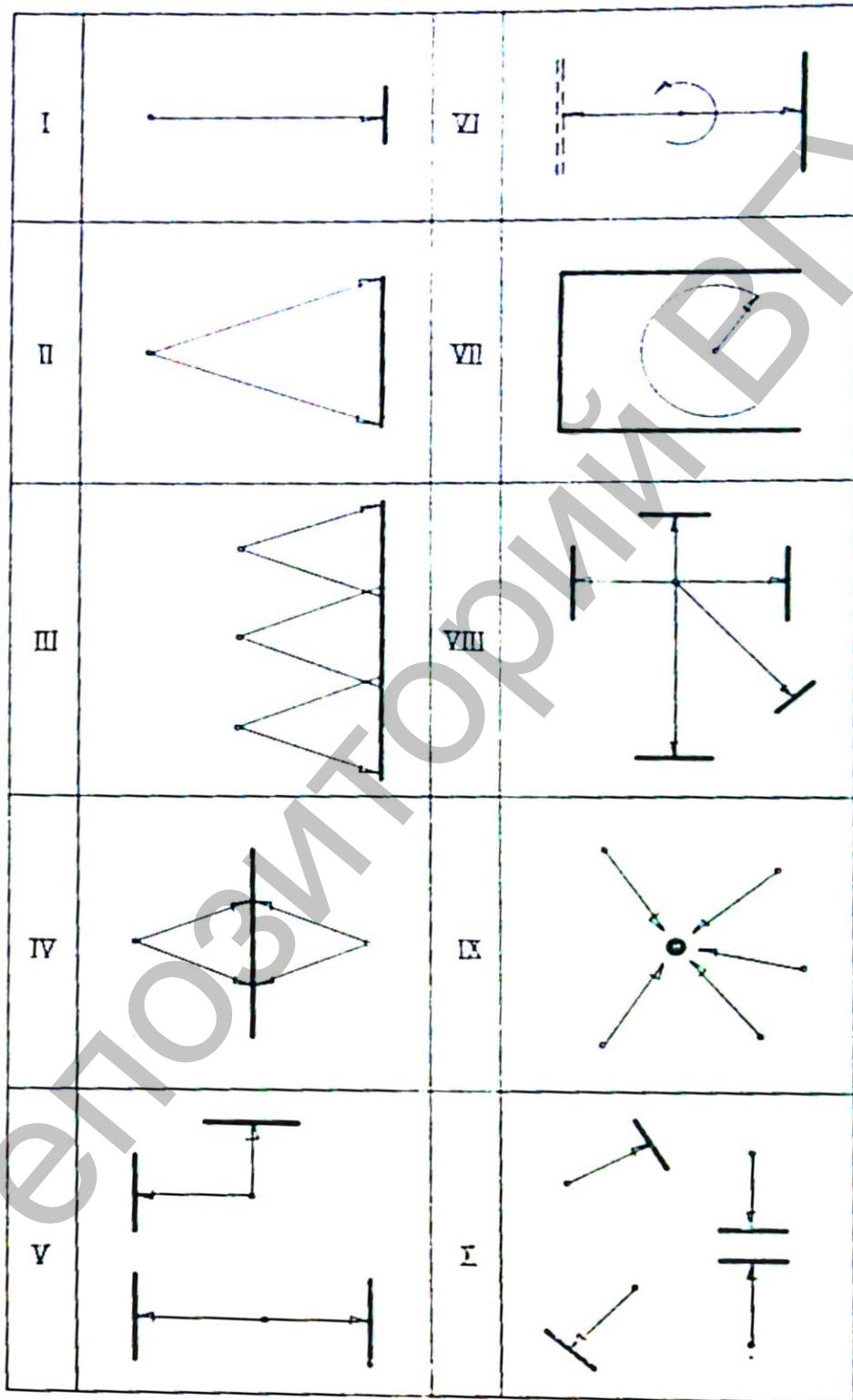


Рисунок 12

I — произведение монументального искусства (одно) малого формата, значительно меньшего, чем площадь поля отчетливой видимости;

II — произведение искусства большого размера, но не превышающее поля отчетливой видимости (одним взглядом);

III — произведение искусства большого размера, превышающее поле отчетливой видимости,— наблюдатель может его осмотреть не одним взглядом, а лишь постепенно, по частям;

IV — произведение искусства любого размера рассчитано на обозрение с двух противоположных сторон;

V — произведения искусства малого формата размещены на двух отдельных вертикальных плоскостях; возможен их осмотр с одного места;

VI — произведение искусства любого размера оптически дублируется на специальном зеркале;

VII — произведение искусства большого размера размещено непрерывно на нескольких вертикальных плоскостях, и наблюдатель имеет возможность осмотреть его постепенно из одного или нескольких пунктов;

VIII — несколько различных произведений искусства размещено отдельно друг от друга на разных вертикальных плоскостях; их можно осмотреть из одного места;

IX — трехмерное произведение искусства (скульптура) обозревается лишь постепенно, когда наблюдатель движется вокруг него;

X — несколько произведений искусства размещены в отдельных вертикальных плоскостях, в различных местах интерьера, и наблюдатель не имеет возможности видеть их из одного пункта, а обозревает лишь постепенно, переходя из одной зоны интерьера в другую.

Произведения монументально-декоративного искусства нередко размещаются на горизонтальных поверхностях. Роспись плафонов и потолков широко применяют при строительстве театров, аудиторий, станций метрополитена и т. д. При таком использовании произведений монументально-декоративного искусства создаются неудобства для их обозрения, ибо они не попадают в нормальное зрительное поле (особенно «если находятся за пределом 45° вертикального угла видимости»). Труднодоступность обозрения плафонов вызывает зрительные усилия, физическую напряженность. На это также влияют: фактор назначения интерьера; фактор времени; количество зрительной информации.

Трудно найти логическое оправдание росписи плафонов, например, в станциях метрополитенов, где почти всегда много людей, которые спешат, стараются не задерживаться и, естественно, не имеют времени и нормальных условий для обзора, раскрытия смыслового содержания и оценки произведений искусства, находящихся на потолке.

Иногда во внутреннем пространстве используется прием «перетекания» живописи или другого вида монументально-декоративного искусства со стен на потолок и наоборот. Получается сложная, уже не трехмерная, а многомерная живописная пространственная форма. Внутреннее пространство визуально не ограничивается архитектурными формами. Произведения монументально-декоративного искусства принимают на себя архитектурно-пространственную функцию. Если необходимость подобной трансформации внутреннего пространства исходит из специфичности назначения интерьера, требующего большого количества зрительной информации и сильного эмоционального воздействия (например, геометрически правильные стены и плоский потолок Дворца культуры в Златоусте свободно расписаны в стиле народного балаганчика), то напрашивается вывод: архитектура в данном случае не способна выполнять свою функцию.

В настоящее время, когда научно-технический прогресс в строительстве и архи-

текстуре позволяет создавать новые формообразования, обеспечить взаимодействие интерьера с внешней средой, возможны порой неожиданные приемы и формы сочетания архитектуры интерьера и произведений прикладного и декоративного искусства. Одним из таких примеров может служить и многоцелевой университетский зал в Каракасе (Венесуэла), построенный по проекту арх. Э. Сааринена. Основное украшение этого зала — подвешенные под купольным потолком разрозненные и разноцветные акустические панели произвольной формы, изготовленные известным художником А. Калдером. Плафон зала, полностью сохраняя утилитарную функцию, приобретает новое, сильное и современное художественное качество. Примечательно, что такой способ «плавающей росписи» потолка придает интерьеру воздушную легкость, атмосферу приподнятого настроения и главное—освобождает посетителя от сосредоточенного созерцания.

Предпосылки к возникновению оптимального взаимодействия средств монументально-декоративного искусства с другими компонентами интерьера

Чтобы обеспечить в интерьере синтез между архитектурой и произведениями монументально-декоративного искусства, необходимо создать гармоническое сочетание всех компонентов интерьера, подчиненных целенаправленной, пространственной организации и приобретающих таким образом новые, более высокие, взаимообусловленные интегральные качества. Эмоционально-художественное воздействие произведения монументально-декоративного искусства на человека, находящегося в интерьере, зависит не только от согласованности графика движения людей с зонами, условиями видимости, размещением произведений монументального искусства, но и от того, насколько хорошо каждое из них гармонирует с фактурой ограждений, цветовым решением и освещением интерьера, масштабом его пространства и остальными компонентами.

Основным критерием оптимальности сочетания может служить степень соответствия взаимосвязи произведений монументально-декоративного искусства и других средств архитектурно-художественной композиции, физической и духовной функциям и запрограммированному согласно им смысловому и художественно-эмоциональному содержанию интерьера.

Сочетание фона и произведений монументально-декоративного искусства

Сочетания могут быть как нюансные, так и контрастные. Большее значение имеют контрастные, поскольку человеку свойственно желание к поиску сильных и ярких впечатлений, необходимых для стимуляции его физиологических и психологических функций. Благодаря контрасту могут быть усилены и подчеркнуты лучшие, наиболее выразительные качества интерьера. Это имеет прямое отношение к применению средств монументально-декоративного искусства в интерьере. Однако перед тем как использовать контрастирующие элементы, необходимо понять сущность тех качеств, которые мы хотим акцентировать с целью более полного выявления общего композиционного замысла.

Принцип контраста основан на том, что один предмет должен отчетливо выделяться на фоне второго. Иначе при наличии, например, двух предметов равной, силы создаются зрительные напряжения, порождающие психологическую неудовлетворенность. Так, на фронтальной стене зала кафе «Паланга» в Вильнюсе ковкая бронза декоративной фигуры стилизованного корабля имеет неяркий темно-коричневый цвет. Фоном для нее служит стена, покрытая серо-черной краской. На таком фоне контур и цвет металлопластики не выявляются. Ни один из элементов не доминирует над другим, и, таким образом, создается цветовая неопределенность. Поэтому представляется

целесообразным проектировать каждый элемент или как фон, или как предмет на фоне. При этом, разумеется, не исключается возможность органического нюансного слияния.

Основные свойства фона и произведения монументально-декоративного искусства зависят от материала, из которого они сделаны, его фактуры и цвета (натурального или приданного искусственным путем) и освещения (наличия или отсутствия теней). Именно эти факторы влияют на первоначальный эффект от произведения искусства и его фона. Ведь человек в первую очередь замечает цвет, контуры, линии и уже затем, постепенно всматриваясь в детали, осмысливает содержание произведения искусства.

Только при соблюдении принципа нюансности все четыре фактора — материал, фактура, цвет, освещение — могут быть одинаковыми (однородными) и для фона, и для произведения монументально-декоративного искусства. В этом случае произведение искусства может почти не выделяться на фоне, быть мало заметным или незаметным и таким образом не оказывать требуемого эмоционально-художественного воздействия.

Это подтверждает и практика. Так, в круглом зале кафе «Дайнава» в Друскининкае на декоративной газобетонной стенке высечен тематический рельеф. Материал стенки белого цвета, фактура ровная, освещение рассеянное, общее с залом. Следовательно, материал, цвет и освещение стенки — фона и произведения искусства — одинаковые. Такое решение основано на принципе нюансности, тем более что рельеф не глубокий, мало выделяется на фоне стенки, которая расположена между залитыми светом сплошными стеклянными стенами и также находится в нюансном сочетании с остальными композиционными компонентами интерьера (см. рис. 1).

Несмотря на достаточно большие размеры, малозаметное произведение монументального искусства ввиду неконтрастности не смогло придать интерьеру нужный эмоциональный колорит, соответствующий его тематике и назначению.

Сплошной рельеф на фронтальной стене лестничной клетки столовой-ресторана в городе Укмерге не глубокий, белого цвета, бессюжетный, чисто декоративный. С одной стороны его освещает дневной свет через остекление лестничной клетки, с другой — рельефная стена опирается в перпендикулярно поставленную глухую белую стену. Контрастирующих элементов нет, незначительная рельефность поверхности декоративного панно мягко выделяется благодаря лишь боковому освещению. Однако в этом случае такая нюансная трактовка композиционных элементов лестничной клетки оправдывается, соответствует функциональному назначению и простоте отделки этой части здания. Панно органически сливается с общей структурой лестничной клетки.

И все же в тех случаях, когда применен принцип нюанса, существуют незначительные элементы контраста. Они иногда нужны для создания очень тонкого эффекта, мало заметной декоративности и иллюзорности.

Контрастом, хотя и незначительным, часто служит фактурная поверхность стен, на которой благодаря освещению возникают тени, контрастирующие по отношению к светлой части стены и выявляющие рельеф поверхности. Примерами подобного решения могут служить боковые стены главного зала Дома архитектора в Москве, керамическая стенка эстрады в ресторане «Шальтинелис» в Вильнюсе, барельефная стена пассажирского зала аэропорта в Каунасе.

Очевидно, что при общем нюансном решении желательно иметь хотя бы один контрастирующий фактор (цвет, фактурную поверхность, освещение, материал).

Если все факторы будут соответствовать лишь принципу контраста, то грозит опасность проявления пестроты, что нельзя считать оптимальным явлением для интерьера, кроме особых случаев, обусловленных: функциональными или другими обоснованными требованиями.

Следовательно, наиболее оптимальное решение возможно при совместном использовании нюансных и контрастных сочетаний фона и произведения монументально-декоративного искусства.

Количество и характер контрастирующих элементов выбираются в каждом случае отдельно, в зависимости от величины и планировочной структуры интерьера, условий обозреваемости, желаемого эмоционального эффекта.

Фон и произведение искусства могут в различной степени контрастировать между собой, но, поскольку одна из функций фона — выявить и подчеркнуть лучшие качества произведения искусства, он обычно не должен «спорить» с произведением искусства. Фон занимает подчиненную роль по отношению к тому объекту, фоном которому он служит. Следовательно, фон не должен также привлекать к себе основное внимание.

Поиски оптимальных условий взаимосвязи не могут ограничиваться лишь непосредственным сочетанием фона и произведения искусства. Сочетание это существует не изолированно от пространства и других компонентов интерьера, а взаимосвязано с пространственной структурой произведений искусства, характером размещения их в интерьере и возможностями обозреваемости. К тому же чем больше по размерам произведение искусства (особенно, если его нельзя охватить одним взглядом), тем меньше требуется контрастных сочетаний между ним и фоном.

Произведение монументально-декоративного искусства воздействует на зрителя не только своими художественными свойствами и связью с фоном, но и размерами, благодаря которым оно само как бы превращается в фон, т. е. в такой архитектурный элемент, который должен соответствовать пространственной структуре интерьера. Фон не должен противоречить организации архитектурного пространства, и поэтому вполне закономерно, что произведение монументально-декоративного искусства, приобретающее свойства фона в интерьере, не требует большой контрастности. Ведь применительно к архитектурно-пространственной организации главное в интерьере (исключая музеи) не собственно произведение искусства, а его синтез с другими компонентами. Это видно на примерах интерьеров гостиницы «Юность» в Москве, Дворца культуры в Днепропетровске, ресторана «Гинтарас» в Вильнюсе, аптеки на улице Дзержинского в Вильнюсе и др., где использованы произведения монументально-декоративного искусства больших размеров, и они служат как бы фоном для действий происходящих в интерьере. Все эти произведения искусства не отличаются контрастностью, решены в спокойной, неяркой цветовой гамме выполняют архитектурную функцию и не довлеют над пространством интерьера. Там же, где контрастность больших произведений искусства служащих фоном в интерьере, выражена очень сильно, они чаще всего вступают в противоречие с интерьером. Это, конечно, не касается тех произведений монументально-декоративного искусства, которые хотя и очень контрастны, но выполняют специальную функцию в соответствии с назначением и архитектурным решением интерьера, создают требуемый эмоциональный эффект.

Кроме того, существуют контрасты величин и контрасты форм, которые в свою очередь дополняются ощущением контраста их «тяжести» и «легкости». Чрезвычайно трудно дать научную основу подобным понятиям, так как отсутствуют твердые критерии оценки. Действительно, контрасты размеров или контрасты форм являются лишь условными понятиями, так как абсолютные размеры могут быть бесконечно разными. Таким образом можно говорить лишь о соотношениях размеров и форм, тяжести и легкости. Что касается контраста в размерах, то этот вопрос входит в понятие масштабности, который в многих работах трактуется различно.

Поиски правильного масштабного решения современных интерьеров базирующегося так же, как и тектоника, на материально-конструктивной основе, — новая, сложная задача архитектурного творчества, еще относительно мало изученная. Масштаб — одно из важных средств архитектурной композиции, с помощью которого можно достичь художественной выразительности и гармоничного единства не только зданий, но и интерьеров. Масштаб можно рассматривать и как специфическое качество архитектуры интерьера, порожденное композиционным замыслом его внутренней

структуры, функциональным и идейно-эмоциональным назначением.

Масштаб — одна из основных качественных характеристик внутреннего пространства и составляющих его частей. Он позволяет понять основную идею, композиционную суть интерьера.

В данном случае нас интересует прежде всего образно-ассоциативная сторона масштаба и его идейно-художественного воздействия.

Многие авторы рассматривали масштабность лишь с точки зрения соответствия размеров объекта и его элементов размерам человеческой фигуры. Объекты, имеющие уменьшенные или очень увеличенные размеры, оценивались как немасштабные. Однако установлено, что выразительной масштабностью могут обладать и объекты, масштаб которых несоизмерим с человеком (например, миниатюрный японский садик или египетские пирамиды). Такой, несомненно правильный, вывод сделан исходя из того, что критерием масштабности должно служить не механическое сопоставление размеров объекта и человека, а назначение объекта и его идейно-образное содержание. Человек нуждается в такой архитектурной среде, которая способна быть источником красоты, восхищения, вдохновения, возбуждения. Такую среду необходимо создавать всеми средствами, в том числе и масштабом.

Соответствие назначению и идейно-образному содержанию и является основой того эстетического впечатления, которое производит масштабность интерьера на наблюдателя. Именно в этом смысле и следует говорить о соразмерности интерьера и человека как об основе масштабности произведений монументально-декоративного искусства в интерьере.

Оценивая масштаб интерьера или его компонентов, нет смысла прибегать к каким-либо математическим вычислениям. Теория соразмерности, по утверждению ряда авторов исследований, также не может опираться на поиски каких-либо канонизированных геометрических фигур и отношений, обладающих особыми эстетическими качествами.

Масштаб определяют основные помещения здания. Основой для представлений о масштабе, соответствующих современному уровню развития строительной техники, служат такие качества архитектуры, как легкость новых строительных материалов, тектоническая система стены (стеклянное ограждение, панельная конструкция и др.) формы железобетонных опор, их расстановка и пр.

В интерьерах масштабными «указателями» кроме человека служат наиболее характерные элементы конструкций и оборудования: высота перил, ступени лестниц, диаметр и шаг опор, размеры мебели.

Однако «масштаб» и «масштабность» — понятия не идентичные. Масштаб существует всегда: это количественное определение величины объекта, а масштабностью обладает не каждый архитектурный объект (это понятие качественное).

Так, залы кафе и ресторана «Дайнава» в Вильнюсе находятся соответственно на первом и на втором этажах. В' обоих залах применено монументально-декоративное искусство — металлопластика. Зал кафе небольшой по высоте (3,5 м), но широкий (13 м) и длинный (20 м). На противоположной входу в зал стене прикреплен металлический рельеф «Солнце» диаметром 1,5 м. Естественно, указателями масштаба в зале служат люди и мебель (стулья, столики). Их соотношение с другими компонентами интерьера и определяет его архитектурный масштаб.

В данном случае имеются определенное назначение интерьера и длинное, широкое и низкое помещение, что удовлетворяет утилитарным требованиям и физическим размерам человека. Однако соответствуют ли параметры назначению (в широком смысле этого слова), идейно-художественному, эмоциональному содержанию интерьера, которое в основном определяется темой интерьера и подчеркивается таким сильным декоративным элементом, как металлопластика «Солнце», символизирующим дружбу,

любовь, радость, возвышенность, оптимизм. Структура и масштаб интерьера должны, естественно, способствовать появлению именно таких эмоций. Однако низкое, широкое и длинное помещение, к тому же тускло освещенное, вызывает скорее чувство тяжести, придавленности, беспокойства и печали. Такие эмоции способны вызывать лишь пространство, не соответствующее своему идейно-художественному назначению, т. е. немасштабное (в данном случае недостаточное по высоте).

Само произведение монументально-декоративного искусства — металлопластика — решено интересно, оригинально, по размерам и обозреваемостью соответствует параметрам и масштабу интерьера. Но поскольку само пространство немасштабное, то возникают противоречия в системе масштабных связей: человек — назначение интерьера — произведение искусства — пространство.

Высота зала ресторана достигает 8,5 м при площади, примерно равной площади зала кафе. Здесь крайность другого характера — большая высота помещения не соответствует нормальному человеческому масштабу и представлениям об уюте. Масштабность пространства вызывает чувство торжественности и официальности.

Указателями масштаба в данном случае служат люди, мебель и такие элементы интерьера, как проем входа в зал, фриз, фактура плетеной перегородки. Проем входа (6X6X8,5 м) масштабен по отношению к пространству, но не масштабен по отношению к человеку и служит одним из элементов сильного эмоционального воздействия, однако не приближает масштабы зала к человеку в соответствии с критерием назначения интерьера, не является посредником между человеком и масштабом пространства. Другие элементы (среди которых декоративный фриз с металлопластикой у перегородки), поскольку они масштабны залу, вместе с ним не масштабны человеку. Таким образом, чрезмерное укрупнение размеров приводит к нарушению представлений о масштабе интерьера.

Вместе с тем возможны интерьеры, пространство которых по масштабу приближается к нормальному, но произведения монументально-декоративного искусства в них не соответствуют масштабу пространства. В качестве примера можно указать на зал вокзального ресторана в городе Шяуляй, имеющий относительно небольшие нормальные размеры (15X7X4,7 м). Большая часть глухой боковой стены в зале на всю ее высоту покрыта контрастным сграффито, изображающим наиболее характерные постройки некоторых городов. Размеры сграффито и его элементов по отношению к пространству зала кажутся явно преувеличенными, не соответствующими масштабу зала и условиям оптимальной видимости. Однако размеры изображения и его деталей могут увеличиваться лишь до определенного предела, так как преувеличенные размеры произведения искусства нарушают масштабность пространственных связей между ним и интерьером.

Минимальные размеры изображения установить не трудно, если воспользоваться формулами по условиям видимости. Для этого может быть использована формула, предложенная проф. М. Н. Гусевым, для случаев, когда рассматриваемая деталь находится на уровне глаз зрителя:

$$d = La/3440,$$

где d — размер рассматриваемой детали, м;

L — расстояние до детали, м;

a — угловой размер детали в мин, практически принимается не меньше одной минуты, потому что меньшие детали, как доказал Г. Мертенс, не будут видны.

По существу, аналогичную формулу рекомендует использовать и Э. Нейферт. Оптимальные максимальные размеры произведения искусства нельзя установить известными методами определения условий оптимальной видимости. Ведь увеличение изображения регламентируется расстоянием, с которого может восприниматься композиция.

Если при помощи этих данных проверить интерьер вокзального ресторана в Шяуляе, то оказывается, что даже угол 27° (при условии, что наблюдатель сидит за столом) по отношению к сграффито выходит за пределы зала. Если же принять угол отчетливой видимости 13° , то для того, чтобы видеть сграффито в целом, потребовался бы зал вдвое шире. Результатами исследования этого интерьера подтверждается, что размеры произведения монументально-декоративного искусства не соответствуют пространству зала и не масштабны по отношению к человеку, ввиду чего не достигается синтез искусств. Отрицательное значение имеет и то обстоятельство, что отдельные сюжетные фрагменты и детали изображения чрезвычайно укрупнены и также немасштабны для небольшого пространства. Такое впечатление усиливается использованием сильного цветового контраста в решении сграффито, а также мелким делением, раздробленностью других компонентов интерьера, особенно ажурных перегородок.

Противоположным проявлением немасштабности является использование в интерьере чрезмерно уменьшенных по отношению к пространству произведений монументального искусства. Например, в одном из цехов бумажной фабрики им. Ю. Янониса в Каунасе площадью 80×18 м и высотой 9 м на противоположной (от входа) торцовой стене, разделенной на три части двумя конструктивными пилястрами, вкомпонована тематическая фреска — сграффито. Она втиснута между двумя пилястрами и занимает часть средней полосы стены — примерно $1/15$ часть площади всей стены. Такой незначительный фрагмент на стене не просматривается должным образом, «теряется» в большом помещении, к тому же занятом машинами, рулонами бумаги, краном и пр. Следовательно, в данном случае произведение искусства не соответствует величине интерьера, условиям обозреваемости и не имеет поэтому необходимого эмоционально-художественного значения.

Совершенно иной масштабный эффект возможен при использовании в интерьере небольших по размеру произведений искусства и размещении их на уровне глаз в поле отчетливой видимости. Это способствует тому, что человек, не обращая большого внимания на высоту помещения, чувствует привычную для себя по величине окружающую среду.

При этом усиливается впечатление соразмерности элементов интерьера с человеком и пространством, выразительности композиции, особенно если масштабность органически соответствует назначению интерьера, его внутренней идее.

В условиях относительно небольших общественных интерьеров достаточно ярко проявляется принципиальное значение соразмерности произведений монументально-декоративного искусства человеческому масштабу и размещения их в соответствии с требованиями оптимальной видимости для достижения масштабности.

Для создания привычного масштаба в общественных интерьерах, если они представляют собой значительное пространство или имеют чрезмерно большую высоту, необходимы более мелкие элементы, размеры и членения, которые были бы соразмерны человеку. Это относится и к произведениям монументально-декоративного искусства.

На основе результатов исследований интерьеров в натуре можно утверждать, что в большинстве случаев необходимая масштабность (особенно с точки зрения соразмерности средств монументально-декоративного искусства с пространством и человеком) достигается. Однако в практике решения интерьеров можно отметить и недостатки:

- чрезмерное укрупнение форм и деталей произведений монументально-декоративного искусства по отношению к масштабу пространства интерьера и человеку;
- чрезмерное уменьшение форм и раздробление деталей произведений монументально-декоративного искусства по отношению к масштабу пространства интерьера;

- масштабная согласованность всех элементов интерьера между собой иногда достигается без учета масштаба человека; в таком случае ин интерьер оказывается несоразмерным человеку и не обладает нужной масштабностью;
- достигнутая масштабность всех элементов интерьера (в том числе произведений монументально-декоративного искусства) не соответствует его внутренней идее, назначению, тематическому содержанию.

О связи произведений монументально-декоративного искусства с элементами оборудования и прикладного искусства в интерьере

Структура и отделка интерьера определяются прежде всего его назначением, но вместе с тем в значительной степени зависят и от тех элементов, которые в нем находятся. Каждый элемент интерьера отличается собственными, только ему свойственными качествами, исходя прежде всего из функции. Чтобы достичь комплексного решения, единства художественного и эмоционального качеств интерьера, каждый его элемент должен быть органично связан с другими компонентами. Это исходное положение определяет основные требования по композиционной и идейно-художественной связи между произведениями монументально-декоративного искусства и различными элементами оборудования в интерьере. Наиболее, значительными элементами прикладного искусства в интерьере - являются мебель, текстиль, средства освещения. Естественно, не в каждом интерьере все эти элементы применяются вместе, тем более в комплексе с произведениями монументально-декоративного искусства.

По проекту известных современных представителей функционалистического направления Г. Гентриха, Х. Печнига и их помощников в Гамбурге построено 19-этажное административное здание Унилефер. Его интерьеры различного назначения (вестибюли, столовые, бюро и др.) решены в предельно лаконичных формах и отвечают вместе с тем высоким функциональным и эстетическим требованиям. Это наблюдается уже в зоне вестибюля, где потоки людей распределяются (по идее треугольного плана) на два основных направления. Главным визуальным распределителем помимо открытых пространств вестибюля служит остроугольная, покрытая полированным, темного цвета скандинавским гранитом, внутренняя стена. Блеск, цвет и рисунок гранита, учитывая положения плоскостей стены в интерьере, возбуждают ощущение монументальности, и в этом смысле стена отчасти выполняет функцию произведения монументального искусства.

В вестибюле на коврах островками размещено несколько групп мебели для отдыха, контрастно выделяющейся на фоне светлого красноватого пола, покрытого плитой из натурального камня. Но наиболее эффектно использованы средства искусственного освещения. Простые стержни люминесцентных ламп образуют длинные, параллельные динамичные линии, расходящиеся от дверей вестибюля по двум основным направлениям движения людей. Стержни очень выделяются на фоне черного акустического потолка и, главное, отражаясь на полированных гранитных стенах, как в зеркалах/ создают эмоциональный эффект, впечатление полного архитектурно-пространственного и стиливого единства между основными элементами интерьера. Освещение здесь играет активную объединяющую и ориентирующую роль.

Аналогичное сочетание характерно для холла второго этажа (с каменной мозаикой худ. Д. Эльферса) и столовой с кафетерием, разделенных свободно расставленными в пространстве перегородками с текстурным рисунком. Простые и строгие формы мебели, длинные ряды встроенных плоских светильников усиливают ощущение функциональной эстетичности и единства архитектурного замысла.

Насколько важное значение имеют форма, цвет и другие качества мебели в интерьере, особенно в таком, где все элементы, включая и монументальное произведение искусства, подчинены ведущей композиционной идее, видно на примере вильнюсского

кафе «Таурас», в котором после замены мебели интерьер приобрел другой вид, не соответствующий первоначальному стилевому замыслу. Мягкие плавные линии новой мебели вошли в противоречие со строгой, сдержанной пространственной композицией и суровым тематическим содержанием интерьера, нарушив его целостность (в дальнейшем положение было исправлено).

В «Бочювальгикла» (Вильнюс) в старинном помещении ренессансного стиля использована совершенно чуждая этому интерьеру стандартная Легкая мебель из гнутых металлических стержней. Архитекторы запроектировали мебель, формы которой должны были соответствовать общему стилевому характеру интерьера, однако этот замысел не был реализован. Случайный набор мебели служит примером резкого несоответствия между нею и общим архитектурным решением интерьера.

Важным средством архитектурно-пространственной организации и усиления художественной выразительности интерьера должно стать искусственное освещение, поскольку оно не только влияет на зрительное восприятие и ощущение цвета, но и способствует выявлению зон, форм, фактуры, пластики и тектоники интерьера, а иногда может служить даже основным декоративным средством. В этом отношении представляет интерес использование искусственного освещения в круглом зале ресторана ленинградской гостиницы «Ленинград» (архитекторы С. Сперанский, В. Струzman, Н. Каменский), где вся площадь потолка заполнена концентрическими лучами от единого светильника.

В круглом зале кафе «Дайнава» в Друскининкае светильник выполнен в форме больших ступенчатых кругов, соответствующих перекрытию и органично вписанных в архитектурную структуру интерьера. Днем светильник совершенно незаметен, и только после включения света можно увидеть источник освещения. Благодаря лаконичности и монументальности форм он хорошо согласуется с бетонным барельефом, являясь как бы его верхним архитектурно-композиционным завершением. Однако ввиду того что свет падает на стены и вещи кругами, яркие полосы чередуются с неяркими, принятый принцип освещения едва ли приемлем для барельефной стенки, нуждающейся в ровном, целенаправленном освещении.

Важное значение форм, величины и размещения светильников особенно проявляется тогда, когда они хорошо видны и как бы конкурируют с другими элементами интерьера, в том числе и с произведениями монументального искусства. Например, в интерьере ресторана Вильнюсского вокзала светильники цилиндрической формы подвешены к потолку на чрезмерно длинных шнурах и частично заслоняют сграффито на стене зала, мешают его обозрению. Неудачно применены светильники и в интерьере вильнюсского ресторана «Вильнюс», где всю торцовую стену зала, от поля до потолка, занимает керамическое панно. Осветительная арматура в таком случае должна быть непретенциозной, незаметной. Однако примененные светильники трех типов (большие подвесные люстры, встроенные в потолок «точены» светильники и непосредственно у панно — для его подсвета — подвесные светильники типа прожекторов) заслоняют панно. Неувязка между распределением осветительной арматуры, ее формами и произведением монументального искусства ухудшает общее композиционное решение интерьера, особенно эмоциональное впечатление от него.

В этом интерьере чувствуется также несоответствие между мебелью и композиционным решением панно: крупные плоскостные формы и массивность мебели резко сопоставляются на фоне стены с размельченным изображением панорамы Вильнюса.

Текстиль подобран в соответствии с общей сдержанной, неяркой гаммой интерьера. Единственная в зале занавесь ровного светло-желтого цвета, прикрывающая всю боковую стену, служит сильным архитектурно-композиционным элементом, но воспринимается как вспомогательный, не бросающийся в глаза уместный компонент.

В детском кафе «Никштукас» в Вильнюсе (см. рис. 8) осветительной арматуры

не видно. Она спрятана в потолок и поэтому не заслоняет росписи на стене. Но наблюдается другой недостаток. Светильники распределены в шахматном порядке по всему потолку в виде квадратов. Чередование темных и освещенных квадратов создает пестроту, которая начинает конкурировать с пестрой тематической росписью стены. Вместо того чтобы подчеркивать доминирующее значение росписи — произведения монументально-декоративного искусства, — освещение действует как самостоятельный элемент, независимый от общего композиционного решения интерьера.

В современной архитектурной практике встречаются и такие решения общественных интерьеров, где освещение служит главным средством эмоциональной напряженности и художественной выразительности. Так, в вестибюле здания западногерманского газетного концерна «Шпигель» на стенах и потолке распределено много одинаковой величины и формы разноцветных, все время светящихся светильников. Сила их воздействия на человека заключается прежде всего в том, что они охватывают посетителя сразу со всех сторон, отражаясь даже на блестящей поверхности пола.

Использование такого броского света и цвета имеет целью ошеломить посетителя, создать запоминающийся рекламный эффект.

Светильники как вид прикладного искусства только тогда могут полностью выполнить свою функцию, когда они подчинены комплексному решению утилитарных и идейно-эмоциональных задач.

Однако, как можно было видеть из некоторых примеров, на практике далеко не всегда учитывается, что прикладное искусство кроме выполнения утилитарной функции должно быть подчинено одной композиционной идее в комплексном решении интерьера, равно как и монументальное искусство. В этом смысле средства прикладного искусства в интерьере хотя и не являются кульминационными акцентами, по существу, равноправны с произведениями монументально-декоративного искусства. Вместе с тем они призваны способствовать выявлению лучших качеств и функционально-композиционного значения произведений монументально-декоративного искусства в интерьере.

ГЛАВА III ТЕМА ИНТЕРЬЕРА И МОНУМЕНТАЛЬНО - ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Региональная организация тематики интерьеров

Правильное определение темы интерьера—одно из главных условий достижения его оригинальности, эмоциональной выразительности и художественности. Особенно важна тематика для общего эстетического восприятия внутреннего пространства при образовании ассоциативных представлений. Композиционное решение и раскрытие ведущей темы интерьера завершает конкретизацию замысла автора проекта.

Внимание к тематике при проектировании современных интерьеров особенно актуально именно сейчас, когда помимо достижения количественных показателей требуется повысить и качество решений.

Из-за отсутствия методологической последовательности и систематичности нередко возникают наблюдаемые на практике недостатки: одна и та же тема используется в решении интерьеров различного общественного назначения, что ведет к однообразию, банальности, противоречит прогрессивным народным традициям; разрабатываются случайные темы, неинтересные, лишённые внутреннего содержания и не имеющие ничего общего с конкретным интерьером и его назначением; тематические названия присваиваются интерьерам общественных зданий искусственно, после того как они осуществлены в натуре — в таких случаях полностью отсутствует какая-либо связь между темой и архитектурно-композиционным решением интерьера; мало используются

богачейшие материалы национальной культуры, традиции фольклора, местные имена и названия для выявления тематики интерьеров.

Чтобы избежать случайностей, ошибок и творческих неудач, необходимо руководствоваться определенной системой в организации связи человек — тема — интерьер.

Решающее значение приобретают оригинальность, самобытность, разнообразие, т. е. качества, непосредственно связанные с национальной культурой, прогрессивными традициями народов, особенностями современной жизни — основным источником тематики интерьеров общественного назначения. При этом в целях устранения тематического хаоса и нивелировки целесообразно учитывать специфику не только отдельных республик, но и их составных географических и этнографических зон, имеющих свои местные особенности. Так, на территории Литвы имеются пять основных зон: Аукштайтя, Жемайтя, Дайнава (Дзукия), Ужнямуне и приморская зона Неринга. В свою очередь они подразделяются на более мелкие части, административные единицы. Все эти зоны имеют характерные черты, являются источниками оригинальной тематики.

Специфика отдельных зон республик, а также городов и других населенных мест является основой определения тематики интерьеров общественного назначения, которую, следовательно, можно подбирать по регионально-зональному принципу. В связи с этим возникает необходимость глубоко и всесторонне уточнить весь комплекс материальных и культурных особенностей каждой зоны с целью поисков характерного материала для тематики интерьеров. Разумеется, такая работа не может быть выполнена в короткий срок, и поэтому тематика будет постепенно, по мере накопления материалов исследования, пополняться, расширяться, приобретать все новые интересные аспекты. Этот источник тематики практически неиссякаем, как сама жизнь.

Тематический профиль интерьеров общественного назначения может быть очень различным. Кроме назначения интерьеров к основным факторам, определяющим их тематику, относятся: местоположение (этнографическая и географическая зоны), исторические и культурные традиции, особенности быта и фольклор народа.

Как показывает практика, возможны и такие интерьеры, тематику которых строго обуславливает лишь один фактор — утилитарно-бытовая функция. Проблема тематики здесь почти отсутствует. Это в большей степени касается интерьеров торговых зданий, учреждений медицинского назначения и бытового обслуживания. Гораздо сложнее найти тематику для таких интерьеров, назначение которых многопрофильно (культурно-просветительные учреждения, предприятия общественного питания, транспортные здания и др.). В этом случае уже возникает творческая проблема выбора темы и поисков ее композиционно-художественного решения.

Тематику интерьеров общественного назначения можно свести к пяти основным группам: темы на основе фольклора и мифологии (фольклорные); темы, обусловленные конкретной местностью, историей, этнографией, бытом (этнографические); темы с литературными персонажами, именами литераторов, художников и т. д. (литературные); темы, связанные с характерными явлениями современности и именами современников (современные); темы, определяемые прямым утилитарно-бытовым назначением интерьера (функционально-бытовые).

В каждой зоне можно найти материал для тематики всех пяти групп. Строгое отделение одной темы от другой при проектировании интерьеров не всегда требуется, но в методологическом отношении позволяет уточнять задачи и дифференцировать композиционно-художественные решения.

В отдельных зонах, районах или городах могут быть особенно сильны основы для какой-либо одной определяемой тематики, и архитектор должен не только заметить, но и оценить их применительно к практике проектирования. Например, Аникшчыйский район Литвы с его древней историей и красивым пейзажем богат материалом

о деятельности знаменитых местных писателей и поэтов, о героях их произведений. То же самое можно сказать и о таких местах республики, как Велюона, Салантай, Паланга, Меркине, Сведасай и др. В приморской зоне и в южной части Литвы — Дзукии или Дайнаве — много мифологических преданий, отзвуков героического древнего эпоса. Тракай, Акуштадварис, Укмерге, Купишкис славятся историческим и ярким этнографическим своеобразием. Н. Акмяне, Ионава, Электренай — населенные пункты новой индустриальной Литвы. Особенности этих районов — ценнейший материал для тематики проектируемых интерьеров общественных зданий. Однако как бы ни выделялась в зоне та или другая тематическая основа, нельзя допустить, чтобы она стала монополюющей в проектах интерьеров. Такая крайность привела бы к нежелательному их однообразию. Нужно использовать и другие темы. Здесь возникает вопрос о пропорциональности, о количественных соотношениях интерьеров различных тематических групп в пределах определенной зоны. Однозначное решение этого вопроса невозможно, строгое количественное ограничение той или иной тематики нецелесообразно. Все зависит от конкретных местных условий. Однако специфическая для данного места тематика, вероятно, должна более заметно выделяться среди других тем интерьеров (например, в предприятиях общественного питания, культурно-просветительных учреждениях и др.).

Таким образом, доминирующая тематическая группа зоны, не исключая возможности использования и других тем, позволяет определить основное идейно-художественное содержание, эмоциональные и архитектурно-композиционные качества интерьеров общественных зданий.

При проектировании интерьеров общественных зданий для больших городов — административных, культурных и промышленных центров республиканского значения — требуется, естественно, более широкая тематика, отражающая специфику не только данного города, но и всей республики.

Чтобы повысить качество проектирования интерьеров общественных зданий, необходимо применять комплексное, принципиальное (не детальное) программирование тематики в республиканских масштабах по территориально-зональному принципу. Для исключения случайных дублирующих композиционных решений представляется целесообразным разрабатывать схемы сети интерьеров общественного назначения с определением их принципиальной архитектурно-художественной характеристики и принадлежности к тематической группе.

Композиционные методы решения темы интерьера

Тема интерьера может быть как сюжетная, так и бессюжетная. Какая именно — следует установить заранее до проектирования интерьера.

Практика показывает, что преобладают решения интерьеров (в которых использованы произведения монументально-декоративного искусства) на сюжетные темы. Интерьеры с бессюжетной тематикой составляют незначительную часть.

Например, в Прибалтике, и особенно в Литве, широко применяют темы взморья, связанных с ним мифологических легенд и приморского фольклора. С такой тематикой решены в Вильнюсе: «Неринга» — гостиница и кафе, «Паланга» — кафе, «Гинтарас» — гостиница и кафе; в Каунасе: «Юрате» — кафе-столовая, «Каститис» — столовая-кафе; «Балтика» — гостиница и кафе, «Неринга» — кинотеатр; в Паланге: «Васара» — кафе, музей янтаря; в Клайпеде: «Нептунас» — столовая-кафе, «Меридианас» — ресторан, буфет минеральной воды в Друскининкае и др.

Тематическое решение интерьера обычно начинается с названия, которое, являясь темой творчества архитектора и художника, вызывает в сознании посетителя (еще до того, как он увидит интерьер) определенные ассоциации. Название — один из основных компонентов темы. В этом отношении можно согласиться с Мозмом, когда он говорит, что «слова имеют вес, звук и вид». Название имеет смысл, возбуждает мысли, представления, аналогии. Задача авторов интерьера — выразить этот смысл и эмоцио-

нальное содержание интерьера образно-сюжетным или бессюжетным решением темы.

Например, сюжетную основу кафе «Неринга» в Вильнюсе составляет народная легенда: девушка-великан Неринга помогала рыбакам в борьбе со стихией, насыпала дюны, защищавшие от ветров Куршский залив, а богатырь Наглис победил злое морское чудовище. Похождения героев легенды, море и приморская жизнь людей легли в основу тематического решения трех основных залов и вестибюля кафе «Неринга» и объединяют их единой сюжетной темой. Этому служат основные компоненты: название кафе, декоративная решетка входа в вестибюль, декоративная решетка входа в бар-буфет, фонтан и декоративное оформление стен в бар-буфетном помещении, настенная живопись в большом зале, скульптурный барельеф в малом зале. Для их связи использованы пространственные формы, цветной колорит, зелень, керамика, освещение.

Образное решение темы начинается уже с входа в гардеробную и вестибюль кафе. В две стеклянные стены входа вмонтированы квадратные металлические декоративные решетки (они имеют и функциональное значение), в пределах которых при помощи металлических же лент изображены парусные лодки на волнах. Такими же декоративными морскими мотивами — волнами — заполнены квадраты и в решетке у входа из вестибюля в бар-буфет, который одновременно выполняет функцию распределителя между большим и малым залами кафе. Посредине бара-буфета помещен небольшой бассейн-фонтанчик, отделанный керамическими плитками. Вода в нем символизирует море, что соответствует теме.

Стены бара отделаны декоративным гравированным стеклом, на котором легкими контурами изображена жизнь подводного мира. Следующий и главный тематический компонент интерьера — роспись на трех стенах большого зала кафе, повествующая о Неринге и Наглисе, о жизни приморских рыбаков. Это кульминационная точка темы, образно выражающая конкретное идейно-художественное содержание интерьера.

Имея в виду назначение интерьера, художники решили тему оптимистически, легкими декоративными формами, приятным цветосочетанием, что способствует хорошему настроению, как и должно быть в интерьере предприятия общественного питания.

В малом зале, непосредственно связанном с помещением бара-буфета, основная тема интерьера продолжается, но решается уже другими средствами. Основной элемент темы в малом зале — большой гипсовый барельеф «Отдых у моря». В этой теме нет легендарных персонажей, фольклорных мотивов, она посвящена современной жизни, отдыху людей у Балтийского моря, на Неринге. Однако это имеет связь с тематическими компонентами других помещений кафе, продолжает повествовать о связях далеких потомков легендарных героев с морем.

Пространственные формы и линии в интерьере отчасти решены так, чтобы выразить тему моря, легкость и экспрессивность волн, непринужденность и свободу приморского ландшафта. Этой цели служат выгнутый проход в бар-буфет, форма фонтана, криволинейной формы столики и ниши буфета, волнообразно выгнутая плоскость торцевой стены большого зала, форма большого барельефа в малом зале. Мягкое нюансное цветовое решение росписи стен в большом зале, теплый желтоватый колорит фрески и стен кафе в сочетании с голубыми тонами также ассоциируются с песками, дюнами, неярким прибалтийским солнцем и морем Неринги.

Все, безусловно, подчинено основной теме моря. Однако для этого было бы достаточно и менее интенсивного применения различных форм и средств монументально-декоративного - прикладного искусства. Тема, например, почти ничего не выигрывает хотя незначительного фонтана или от отделки стен ниши бара-буфета гравированным стеклом с изображениями малоприметных рыб, водорослей, волн.

Более скромными средствами решена сюжетная тема характерного интерьера первой тематической группы — каунасского кафе «Каститис»

(арх. Ф. Витас, худ. Т. Вайвадене). Сюжетную основу темы составляет народная легенда о молодом и смелом рыбаке Каститисе, которого полюбила морская богиня Юрате и увела к себе в подводный янтарный дворец. Увидел это грозный бог Перкунас, пустил гром и молнии, убил Каститиса и уничтожил янтарный дворец, осколки которого время от времени выносятся на берег волны бушующего моря.

Тему «Каститиса» решают в основном четыре компонента: название кафе, декоративное панно — перегородка с изображениями морской флоры и фауны (металлопластика) у лестничной площадки, декоративные тарелки — металлопластика с изображениями флоры и фауны моря в малом зале, металлопластика — головки Юрате и Каститиса в большом зале.

Сюжетные акценты выполнены плоскостно из одного материала — кововой меди — и распределены почти равномерно по всем зонам интерьера в качестве ярких пятен на белом фоне стен. В интерьере «Каститиса» тема решается образно, реалистически и вместе с тем ассоциативно очень ограниченными, однородными декоративными средствами, что позволяет выдержать в едином художественном стиле все основные помещения, не исключая возможности для фантазии зрителя. Этим облегчается восприятие замысла художников и достигается положительный эмоциональный эффект. Однако вызывает сомнение целесообразность использования тяжелого плоского металла — чеканки — для решения темы моря. Во всяком искусстве необходимо стремиться к единству двух сторон: внутренней и внешней, содержания и способа его выражения (формы). Это, конечно, зависит не только от материала, но и от композиционной трактовки, которая в данном случае недостаточно связана с внутренним содержанием темы.

Формы этого интерьера жестки, прямолинейны, строги и не чувствуется их органического единства с произведениями декоративного искусства. Они не способны обеспечить тематическое звучание до необходимого эмоционального уровня. В решении интерьера явно не хватает настроения, романтики, желательных для данной темы.

Представляет интерес интерьер музея янтаря в Паланге (арх. И. Мясюлис), назначение которого обусловило другой подход к решению темы. Основную тему интерьера составляют экспонаты — янтарь и янтарные изделия — историческая, этнографическая и художественная ценность. Сами эти экспонаты, разумеется, лишены какой-либо сюжетности, они призваны показать место и значение янтаря в культуре Литвы. В отличие от других интерьеров в музее янтаря использован иной вид монументально-декоративного искусства — витраж (худ. К. Шатунас), установленный в вводной части экспозиции. Это позволило художникам средствами монументально-декоративного искусства, изображающими Юрате и Каститиса, придать интерьеру незначительную лирическую сюжетность, усилить тематическое звучание.

Сюжеты, основанные на фантастике и фольклорном материале, широко применяются в интерьерах, предназначенных для детей. Хаотичными являются детские кафе «Пасака» («Сказка») в Каунасе (арх. В. Ушинскайте), «Никштукас» («Гном») в Вильнюсе, детский сад-ясли в Минске; (арх. В. Теплое при участии И. Краюхиной, В. Ивличева, А. Пономарева).

О темах интерьеров «Пасака», «Никштукас» говорят уже сами названия. Кроме того, в «Никштукасе», например, тема выявляется также

внешней образной иллюстрацией— выразительной пространственной вывеской над входом в виде бородатого гнома с цветным стеклянным фонарем в руке. Этот старинный традиционный прием рекламы начиная с улицы, с внешнего оформления кафе, дает образное представление об острой, веселой и привлекательной теме интерьера, возбуждает детское воображение. Не разочаровывается юный посетитель и войдя в кафе, где на большой стене зала он видит много хорошо ему известных героев народных сказок.

Тематика, имеющая отношение к местности, краю, истории, этнографии и быту народа, может быть решена различными средствами при обязательном условии, чтобы архитектор и художник работали в тесном контакте, добиваясь реализации единой композиционной идеи.

При проектировании одного из новых зданий Каунаса — кафе «Трис мергялес» (архитекторы А. Якучюнас, В. Якучюнене)—были приложены немалые усилия для выявления темы и достижения синтеза между архитектурой и произведениями декоративного искусства. Отчасти это удалось. Но одновременно возникли и некоторые дискуссионные вопросы: человек в интерьере и тема интерьера. Здание кафе расположено на крутом берегу Немана, из окон открываются красивые виды — широкая панорама ГЭС. Это главное эстетическое достоинство кафе. Этому, казалось бы, следовало подчинить и решение интерьеров. В них ничто не должно мешать обзору из окон. Такой принцип почти полностью выдержан в небольшом нижнем зале с камином. В двух других залах вид из окон в значительной степени ухудшается из-за неудачно запроектированных оконных проемов. В этих залах использованы произведения монументально-декоративного искусства: в основном—деревянные скульптуры (худ. Л. Стрёга), в боковом—керамическая стена (работы Н. Лятукайте). Произведения художников отличаются оригинальностью, однако, как это ни парадоксально, ввиду многозначности впечатлений вносят некоторую двойственность в тематику интерьера. Выяснилось, что односторонний подход к решению темы — использование лишь средств монументально-декоративного искусства — не может дать желаемых результатов. Такой метод недостаточен при современных больших требованиях к интерьеру. Необходим метод комплексного решения темы интерьера с подчинением всех его компонентов одной тематической идее. Иначе не будет достигнут целенаправленный синтез всех средств, принятых для решения темы.

Трудности на этом пути возникают отчасти ввиду чрезмерного увлечения количественной стороной средств монументально-декоративного искусства, используемых в интерьере.

В принципе тематику можно выразить и при помощи разных произведений искусства, если все они сюжетом, содержанием помогают раскрыть тему. Однако следует помнить, что решающим является не количество произведений искусства, а синтез всех компонентов интерьера, подчиненных одной ведущей теме. Из этого следует, что тему часто можно выразить даже без использования образных акцентов—произведений монументально-декоративного искусства — одними лишь архитектурными средствами. При этом рекомендуется достигать наибольшего эффекта наименьшими средствами, кратчайшим путем.

Такой принцип отчасти применен в решении темы кафе «Вайдилуте» в Паланге, расположенного недалеко от древнего кургана и выполненного в форме древнего жилого здания. Помещение кафе перекрыто камы-

шовой крышей без потолка. Стены деревянные, из толстых вертикальных необработанных стволов сосен, расщепленных пополам. Крыша опирается на косо поставленные тройные столбы. Тема интерьера почти целиком выявляется за счет конструктивной структуры жилого здания. Помещение кафе перекрыто камышовой крышей без потолка. Стены деревянные, из толстых вертикальных необработанных стволов сосен, расщепленных пополам. Крыша опирается на косо поставленные тройные столбы. Тема интерьера почти целиком выявляется за счет конструктивной структуры здания и натурального строительного материала, что наряду с монументальной деревянной мебелью, приглушенным мерцающим освещением и тенями способствует воссозданию обстановки, характерной* для далекого прошлого.

Аналогичную тему решали архитекторы В. Стаускас, А. Шипайла, А. Мисюнас в интерьере кафе «Секличя» (Светлая изба) в городе Палане. Секличя—это большая комната крестьянского традиционного дома, предназначенная главным образом для гостей. По замыслу авторов, в интерьере надо было отразить характер народной секличчи и создать атмосферу домашнего уюта. С этой целью использованы многие элементы, характерные для традиционного интерьера крестьянского дома: отделка стен бревнами, деревянные балки потолка, опоры перекрытия зала, по форме напоминающие крестьянские печи, полотняное полотенце на декоративной вешалке, металлопластиковая деталь на фоне серого полотна торцевой стены (на сцене), деревянная, по-крестьянскому грубоватой работы мебель и частично керамика.

Несмотря на то что использовано немало традиционных элементов, интерьер в целом не производит впечатления архаичного. Главным декоративным акцентом зала является металлопластика (худ. Е. Тулене). По форме она очень близка к известным из археологии украшениям древних литовцев, но увеличена, чтобы ее можно было хорошо видеть из зала и наряду с другими компонентами подчеркивает национальный; характер интерьера, в котором, однако, несмотря на мотивы древности, ясно ощущается современный стиль. Это не означает, что метод частичной стилизации и использования традиционных элементов для более яркого выражения темы абсолютно неприменим; в отдельных случаях исходя из назначения интерьера (особенно при решении исторических тем, а также иногда в сельских местностях) он вполне может быть оправдан.

Сказанное подтверждается практикой проектирования интерьеров в (мельница-кафе в Шедува, «Меджётю ужейга» в Каунасе, «Русский чай» в Москве, «Старый Томас» в Таллине, ресторан «Кавказский аул» близ Сочи, ресторан «Вааги» в Ереване и др.) и за рубежом. Для интерьеров, тематика которых особенно тесно связана с этнографией, историей, бытом и обычаями прошлого, приобретает большое значение правильное определение принципов использования характерных этнографических и исторических признаков. Таких принципов (основных) может быть три: реставрация, стилизация, обобщение (опосредствование).

Для применения принципа реставрации возможны три основные формы: консервация и использование существующих старинных или традиционных зданий и их интерьеров; незначительная реконструкция; восстановление.

При использовании (с необходимой реконструкцией) старинных исторических или этнографических интерьеров решение темы чаще всего мо-

жет быть бессюжетным. В таких интерьерах обычно отсутствуют произведения монументально-декоративного искусства и тема решается при помощи архитектурных средств, композиционные возможности которых неисчерпаемы.

Использование старинных и традиционных интерьеров и удачное применение в них (если в этом есть необходимость) произведений монументально-декоративного искусства в принципе не противоречат современным требованиям. Особая ценность таких интерьеров заключается в том, что их архитектурные формы и структура являются подлинными, самобытными и возбуждают у Посетителей соответствующее настроение.

Воссоздание заново исторических и этнографических форм в новом интерьере (например, рестораны «Витряк», «Полтава» на Украине) является, по существу, имитацией и в творческом отношении вряд ли желательным мероприятием. Однако целесообразность такого приема в конечном счете зависит от совокупности различных условий. При решении вопроса о целесообразности воссоздания исторических архитектурных форм (в том числе с использованием средств монументально-декоративного искусства) необходимо руководствоваться градостроительными требованиями и чувством меры.

Принцип стилизации характерен для таких интерьеров первой и второй тематических групп, где используются творчески интерпретированные исторические или этнографические мотивы, выраженные в современных стилистических формах. По такому принципу (сюжетная основа — историческая или этнографическая, а форма выражения — современная) оформлены интерьеры ресторана «Сените» у дороги Рига—Псков, павильона «Лайва» в Юрмале и др.

Принцип стилизации чаще всего применяют при сюжетном решении темы интерьера, когда преследуется цель выразить исторические, этнографические или национальные особенности не в старинных традиционных формах, а в новых, соответствующих эстетическим вкусам, интеллектуальному уровню и культурным потребностям современных людей, на основе использования мотивов, почерпнутых из фольклора, этнографии или истории. Такой принцип более творческий по сравнению с принципом реставрации, но его нельзя считать новаторским и достаточно прогрессивным. К тому же возможности этого принципа ограничены выбором мотивов и, что особенно важно, изобразительными методами решения темы.

Принцип творческого опосредствования не может основываться на использовании каких-бы то ни было форм, заимствованных из истории или этнографии. Он нацелен на глубокое выражение сути местных, региональных особенностей, закономерен и основан на современных представлениях о действительности, научных достижениях и возросших способностях человека обобщать отдельные явления, их внутренние закономерности. Отход от натуралистической изобразительности в искусстве, желание, учитывая традиции, искать иные пути приводят к необходимости использования принципа творческого обобщения, исключающего повторение или модификацию традиционных форм. Вместе с тем принцип творческого обобщения открывает большие возможности раскрытия внутреннего содержания местных особенностей. Именно потому его можно считать наиболее новаторским и сложнейшим принципом использования для тематики интерьеров характерных местных исторических и этнографических особенностей, а также литературных источников.

Группу современной тематики интерьеров составляют темы, связанные со специфическими явлениями современности. Это одна из наиболее значительных групп интерьеров общественных зданий. Тема современности неисчерпаема, менее других стеснена разными условностями (характерными, например, для исторических и этнографических тем), и поэтому есть возможность использовать ее с широкой творческой фантазией и изобретательностью.

Тематика, связанная со специфическими явлениями современности, не может быть оторвана от главных задач архитектуры и назначения интерьера, от необходимости придания ему соответствующей идейно-художественной выразительности. Иначе такая тема не будет иметь значения для интерьера и, что еще хуже, могут возникнуть противоречия между темой и функцией.

Примером эффективной связи функционального назначения и внутреннего содержания интерьера с темой современных научных идей и открытий и использования средств монументально-декоративного искусства для выражения темы является планетарий в Вильнюсе (арх. И. Каспаравичюс). Интерьер этого одноэтажного здания состоит из двух основных частей: вестибюля и круглого зала.

В вестибюле у Посетителя формируются первые впечатления от посещения планетария, о его внутреннем содержании, о романтике космических исследований. Этому содействуют главным образом два элемента: фреска на продольной стене, изображающая космос, и группа фотоснимков небесных тел на специальном стеллаже.

Однако глубины содержания в этой фреске не хватает. В этом отношении ее нельзя сравнивать с полотнами на космические темы, созданными в результате глубоких размышлений в области астрономии, философии и истории, или с известными картинами М. К. Чюрлениса из цикла «Знаки зодиака», о которых Ромэн Роллан писал: «Какое плодотворное было бы развитие такого рода искусства живописи в большом пространстве — в монументальных фресках. Это новый духовный континент, Кристофором Колумбом которого стал Чюрленис».

Для выражения такой грандиозной темы, как освоение космоса, желательно иметь большую и хорошо обозреваемую плоскость, на которой можно было бы создать монументальный образ вселенной. Это позволило бы усилить тематическую выразительность интерьера. Монументализм в данном случае соответствовал бы теме, которая предопределена назначением здания.

Тема современности тяготеет к значительности и, естественно, нуждается в соответствующем ей пространстве. К сожалению, еще не всегда используются имеющиеся возможности для выражения значительных тем. Например, во вновь построенном в 1964 г. здании строительного факультета Каунасского политехнического института одним из самых просторных помещений является фойе второго этажа. Одна стена фойе использована для произведения монументально-декоративного искусства, тема которого в значительной степени определена функциональным назначением здания. Разумеется, тема жизни и учебы студентов, их мечтаний имеет необыкновенно широкий диапазон, и ее можно решить по-разному, соблюдая основной эстетический принцип социалистического реализма — тесную, органическую связь с жизнью народа. Такие условия, с одной стороны, усложняют творческую задачу, а с другой — способствуют достижению хороших результатов. Худ. В. Клова создал цветную мозаику — изображение девушки с голубем и молодого человека с поднятыми руками, поддерживающими модель атома. Это — известная символика, выражающая стремление к знаниям, возвышенным идеалам. Но воздействие этого произведения на зрителей (кстати, студенты достаточно знают и понимают искусство) достигается лишь через внешнюю декоративность и поверхностную изобразительность композиции, что явно недостаточно.

Тему современности решал и худ. В. Рузгас, создавший для интерьера факульте-

та электроники этого же института две медные чеканки, которые из-за малых размеров не соответствуют масштабу интерьера и не производят нужного впечатления.

Декоративность и изобразительность без идейности содержания не обеспечивают достаточной выразительности композиции. В таком случае это почти равнозначно беспредметному искусству, которое выполняет декоративную роль.

Новаторство и оригинальность, поиски новых форм выражения современной тематики законны и оправданны, если они направлены на сознательное формирование эмоций. В нашей практике тематическое оформление интерьера чаще всего решается при помощи сюжетных изобразительных произведений монументально-декоративного искусства. Это в значительной степени свойственно и интерьерам с современной тематикой. Однако такой путь не является единственным. Иногда тема интерьера может быть выражена и бессюжетными средствами, если при этом достигнут ассоциативный эффект. Но для этого авторы должны обладать большим мастерством, а зрители — высокой культурой, чтобы понять и правильно оценить художественные качества интерьера и его содержание. К. Маркс писал: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком». Здесь обращается внимание на диалектическую взаимозависимость эстетического наслаждения, эмоционального восприятия искусства с его познанием.

Немало противоречивых мыслей вызывает, например, ресторан новой вильнюсской гостиницы «Гинтарас» («Янтарь»). Тему интерьера определяет его название, означающее вещь, которая кроме своих физических свойств имеет второе, внутреннее, символическое значение для литовского народа. Авторы интерьера обязаны были учитывать строгие, сугубо современные архитектурно-пространственные формы здания, возникшие ввиду применения сборных, изготовленных индустриальными методами конструктивных элементов. В интерьере использованы два произведения монументально-декоративного искусства: большое панно из ковальной меди и цветной витраж. Панно размещено в центральной части интерьера в виде стенки позади эстрады и решено в строгих геометрических формах. Композиционно оно согласуется с такими же строгими, прямоугольными архитектурными формами интерьера и с их ритмом. Геометрический рисунок характерен и для витража в буфетном помещении. Каково же отношение панно и витража к теме интерьера? Конкретной изобразительной связи нет, поскольку нет янтаря в интерьере. Поэтому приходится искать ее в содержании. Янтарь олицетворяет благородство, чистые чувства, возвышенное состояние, настроение. Кроме того, он является украшением.

Главный декоративный акцент интерьера — металлическое панно благородного желтоватого цвета с отблесками и витраж, выполненный в неярких, но приятно согласованных тонах, в какой-то степени обладают свойством вызывать у зрителей отдельные ассоциации с янтарем!, но это не имеет большого значения. Главное — в комплексной связи архитектурных элементов (согласованность цветового решения освещения, ритма и форм) с произведениями монументально-декоративного искусства, что способствует созданию праздничного, приподнятого, торжественного настроения, возбуждает приятные эмоции, а это в свою очередь соответствует внутреннему смысловому содержанию янтаря.

В условиях, когда тема решается бессюжетными средствами, к архитектурному решению интерьера предъявляются повышенные требования. В таком случае и архитектура, и произведения других видов искусства должны иметь, по существу, одинаковый тематический и эмоциональный потенциал, дополнять друг друга, действовать в комплексе. Иначе одни произведения искусства (без архитектурных средств) будут не в состоянии выразить тему и создать нужную эмоциональную атмосферу в интерьере. Эти условия оказали влияние и на решение темы ресторана «Гинтарас». Тема эта бессюжетная, но решение ее связано с современной жизнью и поэтому оправдано. Такой

прием решения широко используется и за рубежом. Именно так выполнены интерьеры вестибюля гостиницы «Диана» в курортном комплексе Солнечного берега (ВНР), студенческого кинотеатра в Гливице (ПНР), клуба-бара в Мамайя (СРР), Дворца фестивалей в Токио, Дома культуры в Хиба (Япония), театра в Ингольштате и др.

Для решения идейно-тематических задач, связанных с образными изображениями, посвященными современной советской действительности, наиболее применимы изобразительные средства. Однако при этом требуется умение избежать штампа, найти своеобразный, оригинальный язык образной выразительности, обеспечить органическое единство архитектуры и произведений монументально-декоративного искусства.

Специфичны темы интерьеров, посвященные человеческим именам, которые обычно отличаются красивым литературным звучанием, имеют лирический оттенок, приятный внутренний (иногда символический) смысл. Это отчасти относится и к таким названиям интерьеров, как «Неринга» и «Гинтарас». Часто названия интерьеров, основанные на именах, ассоциируются с молодостью и жизнью современной молодежи, с делами людей, вошедших в историю, ставших легендарными.

Такая тематика обязательно требует и соответствующего ей архитектурно-художественного решения интерьера. Однако во многих случаях архитектурные формы недостаточно используются для обеспечения необходимой тематической выразительности интерьеров. Не меньшую отрицательную роль играет и применение в интерьерах произведений искусства с недостаточно высокими художественными качествами.

Для многих новых общественных интерьеров с современной тематикой свойственны серьезность, сдержанность. Это, безусловно, полезные качества, но при условии, если они не становятся штампом, не утомляют посетителя, не создают монотонности и однообразия в решении интерьеров. Вместе с тем иногда желательно, чтобы в содержании интерьера (особенно, если он предназначен для молодежи) чувствовались легкость и непринужденность. Для современного интерьера характерна проблема преодоления противоречий между идеей темы и ее конкретным выражением. Главным образом это касается тем большой общественной значимости (мир, наука, труд, отдых и др.), которые часто бывают выражены неоригинально, поверхностно, иллюстративно, нехудожественно. Если при этом еще не достигается комплексное единство средств монументально-декоративного искусства с архитектурными, формами интерьера, то потенциальные возможности темы (в ее воздействии на человека) снижаются.

В тех случаях, когда тема решается при помощи лишь произведений монументально-декоративного искусства без должного использования архитектурных форм, противоречия между архитектурой и произведениями искусства возникают чаще.

Встречаются удачные примеры, когда тему выражают архитектурно-конструктивные формы (зал в Чинчяне — Италия, арх. П. Л. Нерви, театр в С. Галлене—Швейцария, Центр международных конференций в Киото — Япония, арх. С. Отани и др.). Иногда это достигается за счет специфических особенностей строительства. В этом отношении представляет интерес и недавно созданный коллективом шахтостроительного управления комбината «Торезантрацит» ресторан «Новинка» в шахтерском городе Торезе. Зал ресторана расположен под землей и сохранил вид горной выработки. Посетители спускаются сюда по специальной наклонной галерее, смонтированной по всем правилам горняцкого искусства.

Большие возможности для лучшего выражения темы интерьера заключаются также в умелом использовании окружающей природы.

Недостаточное внимание к тематическому содержанию архитектурных форм и объемной композиции не способствует полноценному решению темы интерьеров, которая состоит как бы из двух основных частей: темы произведения монументально-декоративного искусства и темы архитектурно-объемного решения интерьера. Они должны отвечать одной общей для интерьера идее, составлять одно органическое це-

лое. Учет этого положения при проектировании позволит добиться правильной взаимозависимости между функциональными, материально-техническими, эмоционально-эстетическими компонентами темы интерьера и избежать принципиальных ошибок.

Тема интерьера как комплекса — это не простая механическая сумма основных дифференцированных значений (темы произведения монументально-декоративного искусства и темы архитектурных форм и пространства), а функция множества (по крайней мере, нескольких) аргументов, приобретающая качественно новые свойства, более высокое смысловое содержание.

В зависимости от того, какие темы — однородные или неоднородные — решаются в интерьере, получаются разные результаты.

Если внутреннее содержание темы произведения монументально-декоративного искусства аналогично внутреннему содержанию темы архитектурных форм и пространства интерьера, то тема всего интерьера в таком случае будет однородной и, следовательно, обладать свойствами, необходимыми для выполнения функции синтезирующего фактора в решении интерьера.

Если произведение монументально-декоративного искусства выражает тему, которая по внутреннему смысловому содержанию не совпадает с внутренним содержанием темы архитектурных форм и пространства, то тема всего интерьера будет неоднородной, смешанной.

Если тема произведения монументально-декоративного искусства имеет собственное внутреннее содержание, а архитектурные формы интерьера нейтральны, т. е. внутреннего содержания не имеют, то тема всего интерьера в таком случае определяется темой произведения монументально-декоративного искусства, которое, однако, одно будет не в состоянии оптимально выполнить синтезирующую функцию.

Если произведение монументально-декоративного искусства внутреннего тематического содержания не имеет (является лишь абстрактным, нейтральным декором), а архитектурные формы и пространство интерьера обладают внутренним смысловым содержанием, то они и определяют тему всего интерьера в целом.

Если ни произведения монументально-декоративного искусства, ни архитектурные формы интерьера внутреннего тематического содержания не имеют, тема интерьера в целом отсутствует, т. е. он является нейтральным, пассивным.

Таким образом, при решении интерьера необходимо использовать все потенциальные возможности — выразительность архитектурных форм и пространства, освещение, цвет, звук (музыку), монументально-декоративное и прикладное искусство — для оптимального выражения темы.

Практика проектирования современных интерьеров применительно к проблеме синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства позволяет убедиться в том, что возникающие при этом творческие трудности связаны с дальнейшим улучшением функциональных и художественных качеств архитектуры вообще и интерьеров в частности. Эти задачи нельзя решать без соответствующих исследований, критического осмысления выполненных работ и поисков новых путей. Несомненно, что в этой области еще предстоит многое сделать.

Наличие отдельных высокохудожественных интерьеров — это только начало. Во многих современных интерьерах еще нет подлинного синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства, отсутствует ведущая, единая композиционная идея. Еще широко бытует практика «оформления» интерьеров, т. е. применение в них произведений монументально-декоративного искусства после выполнения строительных работ, без согласованных действий архитектора, конструктора и художника-монументалиста при проектировании. Художественный уровень произведений монументально-декоративного искусства также не всегда соответствует современным задачам, что затрудняет подлинный синтез архитектуры и монументально-декоративного

искусства.

С целью устранения рассмотренных выше композиционных недостатков в решении интерьеров можно в качестве методологической основы их проектирования рекомендовать:

- разрабатывать наряду с проектами детальной планировки комплексной застройки или реконструкции городских районов схемы сети интерьеров общественного назначения с принципиальным определением их общей архитектурно-художественной характеристики, тематической группы, целесообразной степени использования в них (где это необходимо) средств монументально-декоративного искусства;
- принимать исходной основой целенаправленного художественного решения интерьера желаемое общее эмоциональное воздействие его, определяемое для каждого конкретного случая в соответствии с комплексными функциональными требованиями к интерьеру;
- заранее избирать и при проектировании учитывать принципиальный характер эмоционального напряжения (на базе пяти основных типов), используя закономерность пространственной взаимосвязи между графиком движения людей, зонами интерьера и размещением произведений монументально-декоративного искусства;
- принимать за основу конкретизации эмоционального характера интерьера тему — композиционную, художественно-образную мысль, без которой иногда нельзя выразить основное желаемое идейно-художественное содержание интерьера;
- рассматривать тему интерьера не как сумму, а как сложную функцию множества компонентов, приобретающую качественно новые свойства, и решать ее комплексно с использованием архитектурных форм, конструкций, пространства и средств монументально-декоративного и прикладного искусства.

ГЛАВА 4

СИНТЕЗ ИСКУССТВ

ОСНОВА ПОСТРОЕНИЯ ЦЕЛОСТНО-СТРУКТУРИРОВАННОЙ СРЕДЫ

Введение. Синтез искусств (греч. *synthesis* — соединение, сочетание) это органичное соединение разных искусств или видов искусства в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека. Понятие синтез искусств подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов. Их идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства и времени, согласованность масштабов, пропорций, ритма порождают в искусстве качества, способные активизировать его восприятие, сообщать ему многоплановость, многогранность развития идеи, оказывать на человека многостороннее эмоционально насыщенное воздействие, обращаясь ко всей полноте его чувств.

Анализ и синтез — необходимые составляющие всякой созидательной деятельности. Но если понятие анализа всегда однозначно, то относительно категории «синтез» этого сказать нельзя. Синтез, применяемый во всех областях деятельности, в сфере искусства обретает двоякую трактовку.

Во-первых, в художественной деятельности композиционный синтез служит основным методом творческого процесса.

Во-вторых, синтез используется как специфическая форма органического соединения разных видов искусств, которое и получило постоянное определение «синтез ис-

кусств». Совершенно очевидно, что синтез искусств как форма существования произведений не может быть вне композиционного синтеза как метода творчества. Поэтому, когда речь идет о создании целостно-структурированного произведения — всей искусственной среды, — обе трактовки понятия синтеза уместны, необходимы и актуальны.

Очевидно, что программа синтеза отдельных искусств (в данном случае изобразительных искусств, архитектуры и дизайна) может послужить моделью глобального синтеза целостно-структурированной среды. В этой связи целесообразно основными задачами нашего исследования определить следующие:

- подробное рассмотрение структуры, типологии и специфики синтеза изобразительных искусств, архитектуры и дизайна;
- определение особенностей влияния синтеза искусств на формирования целостно-структурированной искусственной среды.

Синтез искусств и дизайн среды. Рассматривая этот вопрос, здесь необходимо учитывать социальные, культурные, художественные аспекты, лежащие в основе проектирования целостно-структурированной среды на принципах синтеза искусств, т.е. общекультурные тенденции, определяющие в целом ее формирование. Этой проблемой занимались теоретики в области дизайн-деятельности: Хан-Магомедовым, М. Фёдоровым, В. Сидоренко, Г. Минервиным, Е. Жердевым, В. Глазычевым, Л. Переверзевым, В. Пузановым и др. Это все предполагает превращение целостно-структурированной среды в объект, который, посредством повышения в нём художественно-образного содержания, должен повысить гуманизацию и экологизацию культуры на всех уровнях — от художественного образа единичного изделия до образного содержания всей средообразующей системы элементов культуры.

Исторически происходившая дифференциация видов художественного творчества сопровождалась встречным процессом их интеграции, приводившим к образованию новых сложных художественных структур — структур синтетических, и тем самым в каком-то отношении подобных искусствам древности и фольклора, но в то же время существенно от них отличных.

Специфическим результатом синтеза в художественно-творческой деятельности, в отличие от синтеза в науке, технике и др., является художественный образ, полученный в результате органического соединения, взаимосвязи различных видов искусства. Обычно понимаемый как однозначная данность («синтез либо есть, либо его нет») процесс синтеза в действительности является диалектически разноуровневым.

Выделяют три вида сочетания искусств:

- **конгломеративный** — механическое, чисто внешнее объединение произведений разных искусств в некоем отрезке пространства и времени, полностью сохраняющие самостоятельное значение этих произведений;
- **ансамблевый** — объединение произведений различных искусств, каждое из которых обладает не абсолютной, а только относительной самостоятельностью;
- **органический** — скрещение произведений искусств, рождающее качественно своеобразную и целостную новую художественную структуру, в которой составляющие ее компоненты растворены так, что только научный анализ способен вычленил их из этого структурного единства.

Опираясь на данную принципиальную типологию, можно сказать, что до настоящего времени под «синтезом искусств», и особенно под «синтезом искусств и архитектуры», понимался преимущественно ансамблевый его тип, поскольку речь шла о связях произведений зодчества, живописи, скульптуры (в более редких случаях — прикладных искусств: художественной керамики, металла и т. д.). Но собственно синтезом, дающим «новый художественный образ», можно считать «только органическое слияние художественных компонентов в результате чего получаются оригинальные, не из-

вестные прежде синтетические художественные образования.

В истории искусства известны разнообразные формы синтеза. Архитектура и монументальное искусство постоянно тяготеют к объединению, создавая архитектурно-художественный синтез, в котором живопись и скульптура, выполняя собственные задачи, также расширяют и истолковывают архитектурный образ. В этом пространственно-пластическом синтезе обычно участвуют декоративно-прикладное искусство (средствами которого создаётся предметная среда, окружающая человека), а также нередко произведения станкового искусства.

Различным может быть соотношение между участвующими в синтезе искусствами. Один вид может полностью доминировать, подчиняя себе другие (например, древнеегипетская архитектура подчиняет себе скульптуру и живопись), а другой — может приобрести качество, присущее одному из искусств (например, «архитектоничность» пластических искусств в классицизме, «пластичность» в древнегреческом искусстве, «живописность» в барокко). Как в отдельные исторические эпохи, так и в соответствии с конкретным замыслом художника виды искусства могут тесно срастаться между собой (архитектура и скульптура готики), гармонично дополнять друг друга (в эпоху Возрождения) (рис.13) и находиться в контрастном сопоставлении (во многих сооружениях 20 в.).

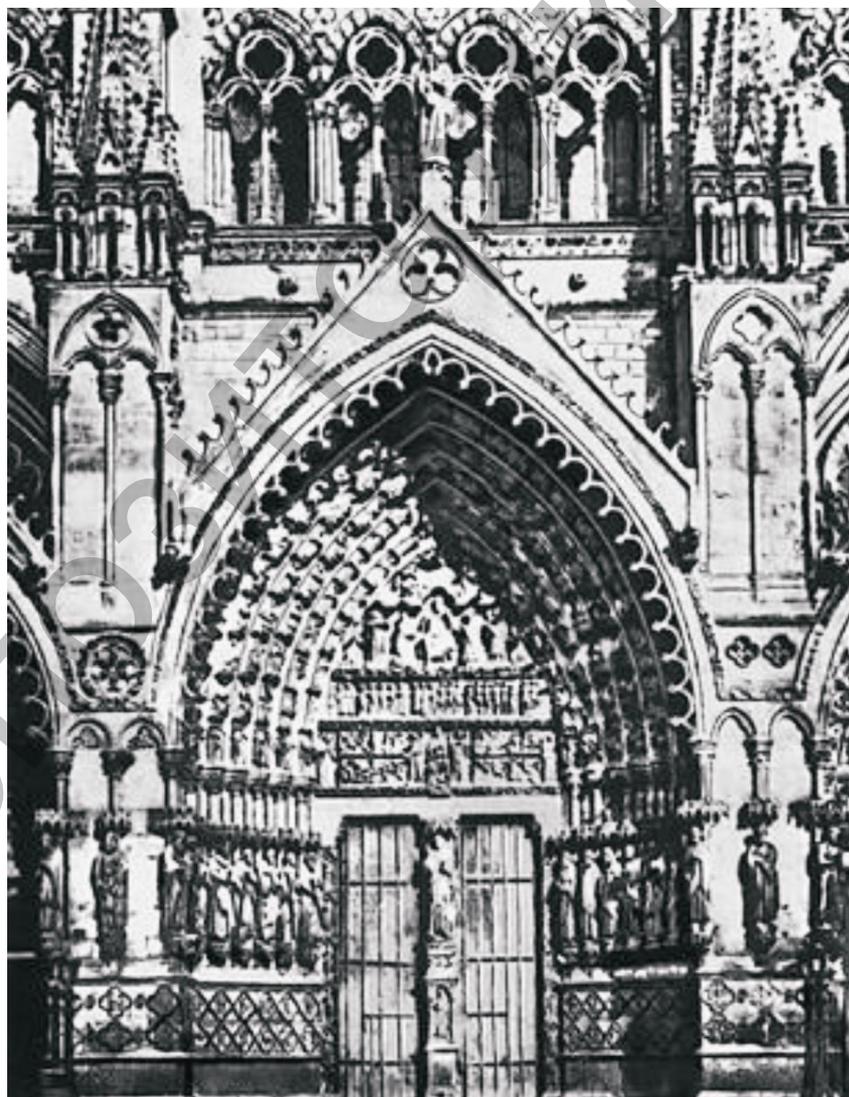


Рисунок 13 Центральный портал готического собора в Амьене. Франция. 1225—36

Для эпохи первобытнообщинного строя характерен синкретизм — первоначальная нерасчленённость видов искусства, которые были непосредственно вплетены в деятельность человека и его ритуалы. Когда искусства начинают дифференцироваться, выявляя своё взаимодополняющее своеобразие, возникает и обратное стремление — к их синтезу. Храмовый ритуал, подчиняющий единому замыслу элементы изобразительного искусства, словесного творчества, музыки, а также обрядовые действия, выступает как организующее начало синтеза искусств, начиная с культур Древнего Востока. Подавляющей сверхчеловеческой массе египетских сооружений, изобразительной символике архитектуры (колонны наподобие цветов лотоса или связок папируса) греческая культура противопоставила гармоничное соотношение архитектуры и скульптуры, внушающее мысль о победе человека.

В средневековых храмах внутреннее пространство насыщается одухотворённостью образов живописи (мозаика, фреска, в готических церквях витраж), становящейся неотъемлемой частью архитектуры: художественное и реальное пространство сливаются в одно символическое целое, дополняемое литургической поэзией и музыкой.

В культуре поздней готики и особенно Возрождения, с усилением светских начал искусства и всё большей индивидуализацией творчества, происходит распад органической «соборной» универсальности средневекового синтеза искусств. Складываются новые нормы синтеза, основанные на осознании самостоятельной роли каждого из искусств. В творчестве великих мастеров синтеза искусств (Браманте, Рафаэль, Микеланджело, Л. Бернини) в 16—17 вв. были с особой полнотой разработаны общие принципы соединения искусств в едином ансамбле. В искусстве рококо и просветительского классицизма 18 в. важной целью синтеза искусств становится создание художественной жилой среды, утверждающее высокое значение повседневного бытия.

В условиях буржуазного общества разрушаются многие формы синтеза искусств, прежде всего архитектурно-художественный синтез. Но интерес к проблемам синтеза искусств получает новый смысл, будучи связан с представлениями о проникновении в жизнь художественного начала, о гармоническом развитии человека, а в социалистических учениях — и с представлениями о совершенном обществе. Задачи формирования цельного, гармонически развитого человека, выдвинутые И. В. Гёте, Ф. Шиллером, ранними романтиками, преломились в романтических теориях 19 в. в проблему создания синтетических произведений искусства (нем. *Gesamtkunstwerk*), которые образуют «оазисы красоты», противостоящие буржуазному практицизму и бездуховности. Большое значение придавалось и синестезии, зрительно-слуховым соответствиям (цветомузыка А. Н. Скрябина). Стиль «модерн» на рубеже 19—20 вв. предпринял попытки практического возрождения синтеза в быту на основе архитектуры. Развивая идеи синтетической культуры (У. Моррис, Х. ван де Велде), рационалисты 1920-х гг. (представители Конструктивизма, «Баухаузе») стремились к созданию целостной художественной среды, активно направляющей жизненные процессы; при этом часто аналитические, образно-познавательные функции искусства отрицались, а художественное творчество утопически рассматривалось как главный фактор «жизнестроения». Значительные работы в области синтеза искусств связаны в 20 в. с созданием крупных мемориальных сооружений, выставочных комплексов (в т. ч. выставок всемирных), а также с оформлением празднеств, народных шествий, фестивалей и т. д. В театре 1960—70-х гг. утвердилось стремление к созданию синтетических спектаклей (соединяющих в общем ритмико-пластическом и пространственном целом драму, музыку, поэзию, хореографию), к более полному воплощению духовного мира современного человека, к яркой идейной целенаправленности массового зрелища.

Идеи синтеза искусств в советской культуре возникли с первых её шагов. Они содержались в ленинском плане монументальной пропаганды, нашли свое выражение в агитационном искусстве периода Октябрьской революции и Гражданской войны, в дея-

тельности архитекторов и художников, создававших общественные здания новых типов. Особо актуальными они стали в 1930-х гг. в связи со строительством московского метрополитена, ВСХВ (ныне ВДНХ). С середины 20 в. в социалистических странах в связи с созданием новых городов, крупных общественных зданий и комплексов, мемориальных ансамблей синтез искусств получает широкое практическое воплощение.

История дизайна как проектно-художественная деятельность берет свое начало в середине XIX века и связана с развитием индустриального производства, создавшим потребности в новой профессии. В это же время дизайн развивается в новом направлении, как связь искусств и ремесел, который возглавляет Уильям Моррис, сформировавший главные положения теории и творческие принципы дизайна, повлиявшие на школы и направления более поздних лет. С того времени дизайн становится связующим, а позднее и главенствующим элементом в процессе развития синтеза искусств.

Поскольку здесь речь идет о пространственных искусствах, о триаде «искусство — архитектура — дизайн», а еще точнее — о художественно-синтетических: возможностях, принципах и методах дизайна, необходимо рассмотреть как существующие, так и перспективные связи дизайна с другими видами искусств.

Особенностью современного дизайна является то, что он получает выход во все искусства, имеющие материальную оснастку, в первую очередь в основные разновидности пространственно-временных сценических искусств: театр, кино, телевидение. Но мы рассматриваем системный дизайн, связанный с целостным структурообразованием равно как предметов в пространстве, так и процессов во времени. Системный дизайн явно «сдвигается», таким образом, в сторону пространственно-временных искусств, говоря символически, к «театру». Это и обуславливает появление в сфере системного дизайна объектов — «драматургических», «игровых» программ и почти прямое применение методов театрального искусства, в первую очередь метода сценирования.

Другой аспект современного толкования термина синтеза искусств вызван изменением содержания категории «монументальность»: теперь сюда включают разного рода движущиеся композиции (мобили), «легкие» каркасные конструкции, динамические рекламные панно и т. п., что требует пересмотра ряда положений теории синтеза искусств. Сегодня становится все очевиднее, что синтез искусств есть прежде всего создание единой целостной композиции, воплощающей художественный образ за счет слияния в нем образов, создаваемых каждым из видов искусства своими собственными средствами. Причем именно композиция и служит признаком возникновения ансамбля. Особенно это важно для предметных и средовых ансамблей в дизайне, где зачастую соседствуют весьма разноречивые по исходным свойствам слагаемые.

Синтез искусств связывает отдельные его виды не только композиционно, но и на более высоком уровне взаимодействия — концептуальном и стилеобразующем. Процесс проектирования всегда протекает в контексте конкретной исторической культуры, что определяет и содержательные, и формальные взаимовлияния разных видов искусства. На мировоззренческую основу каждого вида как бы накладываются общие принципы пространственного, пластического и цветоцветового формообразования. Поэтому гармонизация форм элементов ансамбля, в т. ч. по стилистическому признаку — одно из важнейших средств синтеза искусств.

Правда, в дизайнерских компоновках это положение не всегда соблюдается. Здесь нередки сочетания резко контрастные, несопоставимые по стилистике и по времени производства произведений, из-за чего конечный результат «дизайнерского» синтеза искусств приходится оценивать нетрадиционными мерками, такими как ансамбляж, экспозиционный жест и т. д. То есть законы нового вида искусства, дизайна, обратившегося к «неклассическим» средствам выразительности, кардинально вмешиваются в устоявшиеся представления о взаимодействии отдельных видов художествен-

ного творчества в рамках синтеза искусств, дополняя, а иногда даже «отменяя» их.

Весьма своеобразным является новое направление осуществления синтеза искусств в локальной среде, например в интерьерах зданий, связанное с конструированием специальных установок — «синтезаторов среды». Пока что наиболее активно и плодотворно развивается отдельная, побочная ветвь этого направления — светоцветомузыка. Между тем «синтезаторам среды», конструирование которых осуществляется на принципах полного синтеза искусств с целью создания новых художественных структур, принадлежит большое будущее (рис. 14).

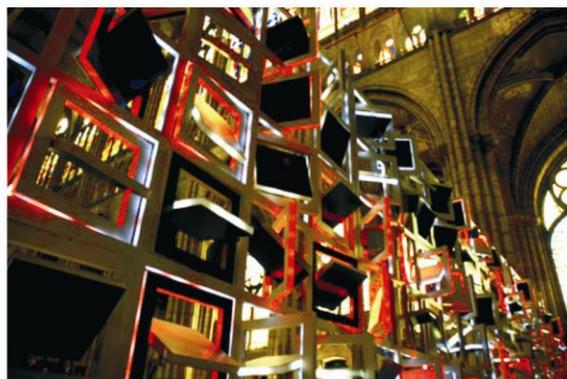
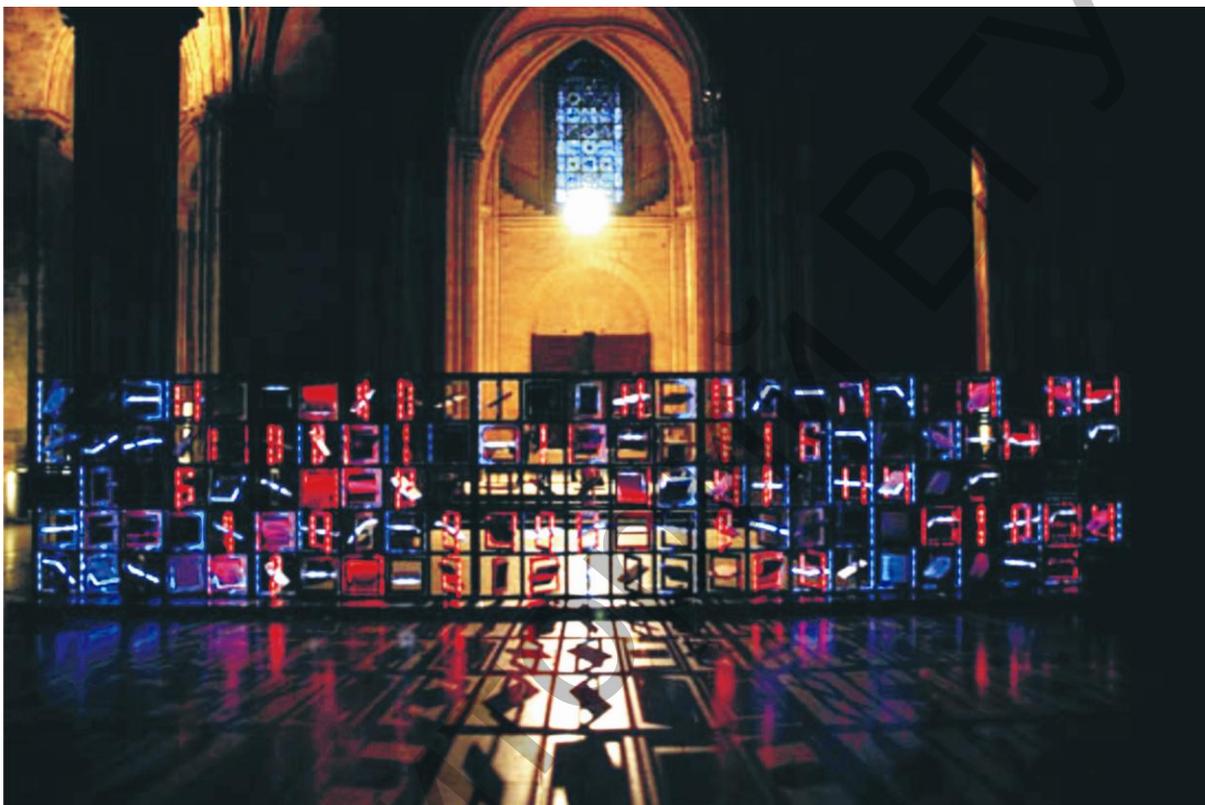


Рисунок 14 «Синтезатор среды» кинетическая композиция в интерьере в Парижской базилике Св.Дениса

Например, бельгийская дизайнерская группа "Лаборатория студии дизайна" установила в Парижской базилике Св. Дениса необычную композицию, состоящую из алюминиевых статичных и динамичных стержней. Последние могут перемещаться во всех плос-

костях внутри отведенных границ либо беспорядочно, либо по определенному математическому алгоритму, генерируемому компьютером. Кроме того, встроенные датчики слежения позволяют переключить движение динамических частей установки в интерактивном режиме, тем самым в значительной мере обогатить ее и без того эффектную работу.

Синтез искусств — активное средство формирования реальной пространственной среды. Именно пространствообразующая функция синтеза составляет его исходную качественную определенность, что позволяет рассматривать синтез искусств как целостно-структурированную пространственную систему. «И так как организация пространства является социальной функцией архитектуры, осуществляется на основе выработанных веками и постоянно совершенствуемых и обновляемых представлений об архитектурной композиции, то в тех случаях, когда функцию организации пространства принимают на себя непосредственно разные формы монументально-декоративного искусства, приходится говорить об идентификации их функциональной роли с архитектурой».

Построение "идеальных" моделей взаимодействия основ архитектуры и пространственных искусств базируется на закономерностях зрительного восприятия. Акцентирующими моментами, которые особенно значимы для восприятия пространственной структуры, являются форма материальных тел, их величина и расстояние между ними, системы группировок, то есть пространственное расположение.

Форма и величина являются однородными свойствами и характеризуют пространствообразующие элементы. Признак "форма" очень общий, в силу этого возможна его дальнейшая дифференциация: ярко выражено различие между принципами формообразования в архитектуре и пространственными искусствами. Частные свойства формы определяются одним из контрастных понятий: массивность и лёгкость, динамичность и статичность, вертикальность и горизонтальность - таков их далеко не полный ряд. Любое из этих понятий может выражать целостную характеристику формы и, в конечном итоге, пространствообразующий элемент. Возможны степени проявления того или иного признака, отношения которых выступают в виде тождества, нюанса или контраста. Величина также является свойством формы, но в отличие от рассмотренных качественных различий она фиксирует количественные и может быть выражена в единицах измерения. Величина постигается в сравнении и соотношении.

Целостное представление о целостно-структурированном произведении, состоящее из пространствообразующих элементов, осуществляется в пространстве. Очевидно, что процесс восприятия элементов в их отношениях будет одновременно и процессом восприятия пространственных связей между ними. Они, в конечном счёте, и выявляют расположение элементов. Логика множества отношений может быть задана как равенство, сходство и иерархия подчинённости. Отношения сходства и подчинения обладают активным организующим началом, в то время как отношения равенства (тождества), не отрицая взаимосвязей элементов, практически не приводят к созданию целостно-структурированной среды.

Другое направление синтеза, в котором участвует дизайн систем, родственно театральному, но осуществляет иные утилитарные и эстетические функции — искусство выставок и экспозиций. Здесь синтез искусств более обоснованный утилитарно, учитывая информационно-пропагандистские, научно-познавательные и другие функции выставки. Здесь круг используемых художественных и технических средств и методов еще шире. Многие из них, едва возникнув, уже ассимилируются — и весьма активно — экспозиционным синтезом. Так произошло, например, с голографией. Все это позволило в ряде случаев создать истинные, к сожалению, недолговечные, шедевры. Можно перечислить значительное количество всемирных, международных, национальных, специализированных выставок как образцов синтеза.

Экспозиционная среда также условна для экспонатов и актеров в случае включения в нее, например, пантомимы, но уже вполне реальна для посетителя выставки, хотя он и посещает ее временно, со зрелищно-познавательными целями, а не живет в ней постоянно.

Экспозиционная среда более «текуча» она «переливается» из интерьера выставочного павильона в межпавильонное пространство, но тогда, как правило, утрачивает синтетические черты. Те же международные ЭКСПО являют собой достаточно неорганизованное зрелище в отношении как экстерьера отдельных павильонов, так и выставки в целом, это типичный случай конгломеративного подхода.

Гораздо более сложна градостроительная среда, реальная среда урбанистического синтеза — слияния архитектуры, монументальных, прикладных искусств и дизайна. Она полностью, раз и навсегда, утилитарна и исключительно функциональна. Она вечна в полном смысле этого слова, в отличие от минутной длительности существования сценической среды и часовой длительности экспозиционной среды. Она динамична не трюковой динамичностью театрально-выставочной среды, а жизненно обусловленной изменчивостью, отвечающей потребностям человека.

И все-таки, несмотря на увеличивающееся значение урбанизации, стремительное развитие городов, их растущую потребность в архитектурно-художественной организации, несмотря, наконец, на участвовавшие попытки целенаправленного управления разнообразными урбанистическими процессами, случаи осуществления подлинного синтеза в современной городской среде весьма редки и локальны. К тому же и в них «синтезаторы», как правило, обходятся без дизайна. Даже в идеальном случае, например строительство города Бразилия, художественно-образное, эмоциональное воздействие урбанистического уникама достигается фактически средствами «чистой» архитектуры. «Фрагментарный синтез» находит воплощение лишь в росписях интерьеров и зданий Мехико (рис.15), в граффити на улицах Японии (рис.16), в декорировании типовой архитектуры в Подмосковье (рис.17), да в рисунках на асфальте в Италии (произведения городской живописи Street Painting, одного из направлений стрит арта (street art) (рис.18).

Сегодня, неоспоримо существует еще одно направление синтеза, в котором участвует дизайн систем—это реклама. В бесконечном споре архитектуры и рекламы трудно искать правду. Архитектура, безусловно, претендует на лидерство. В синтезе искусств она всегда была главным, объединяющим звеном. Живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство, несмотря на свою самодостаточность, служили архитектуре. Реклама— наоборот. Она не создана подчиняться, она должна удивлять, шокировать, запоминаться, а потому вынуждена затмевать. Да и вообще, рекламу нельзя отнести к искусству, особенно в традиционном его понимании, — возвышенному, одухотворенному, порой непонятному. Цель рекламы— информировать о товаре или услуге, следовательно, быть приятной и — обязательно! — понятной. Для этого она пользуется приемами и средствами искусства. Без талантливо написанного текста или искусно выполненной картинке реклама «не работает».

Для плодотворного исследования проблемы синтеза архитектуры и рекламы необходимо общепринятую трактовку искусства как специфической художественно-образной формы отражения действительности приблизить к понятию дизайна как деятельности, связанной с моделированием жизненных ситуаций для получения особой проектной информации. С этих позиций искусство рекламы можно определить как «способ моделирования жизненного опыта человека, служащий получению специфической познавательно-оценочной информации, ее хранению и передаче с помощью особого рода знаковых систем (художественных языков) (рис.19).

Таким образом, нами выявлено, что:

- эмоционально-эстетическое «бытие», воздействие синтеза искусств как



Рисунок 15 Мехико. Интерьерная монументальная живопись. Роспись здания

системы неотделимы от социально-культурных условий его существования. Значимость синтеза возрастает по мере усиления связи идей синтетической системы с ее культурно-историческим контекстом. Поэтому древние архитектурно-

- художественные ансамбли могут «вдруг» актуализировать свое идейно-художественное значение, а конгломераты этого значения так никогда и не обретают вообще;
- количество видов искусств (и соответственно произведений) должно быть необходимым и достаточным для возникновения и существования целостно-структурированной среды. Она не может быть достигнута простым суммированием отдельных произведений искусств. Каждое произведение, включаемое в синтез, должно обрести новые художественные свойства и передать эти свойства ей;
- для образцов подлинного синтеза характерна целесообразность (полное соответствие преследуемой цели) как сущностное свойство их «поведения» в качестве системы. В перспективе представляется возможным достижение идеального синтеза, с созданием «фантомологии» — дисциплины, обуславливающей возможность полной имитации действительности;
- синтез искусств связывает отдельные виды искусств не только композиционно, но и на более высоком уровне взаимодействия — концептуальном и стилеобразующем. Процесс проектирования всегда протекает в контексте конкретной исторической культуры, что определяет и содержательные, и формальные взаимодействия разных видов искусства. Гармонизация форм элементов ансамбля, в т. ч. по стилистическому признаку — одно из важнейших средств синтеза искусств;
- синтез искусств — взаимодействие между собой отдельных видов художественного и проектного творчества — обязательное условие формирования подлинно гуманистической среды обитания человека. Средовой подход не только расширяет масштабные рамки синтеза искусств, — но и делает сами произведения синтеза искусств принципиально изменяемыми, ставит их в зависимость не столько от визуаль



Рисунок 16 Япония. Уличная граффити

- ной организации целого, сколько от «прагматических» факторов формирования ценностей духовной культуры;
- сама деятельность дизайнера, особенно на системном уровне, синтетична и в методическом отношении. Дизайн активно собирает и ассимилирует методы и средства фактически всех без исключения искусств — архитектуры и пластики, живописи и графики, литературы и музыки, кинематографа и театра;
- установки и методы дизайна все активнее проникают в разные виды искусства, что приводит к возникновению новых его разновидностей (кинетическое искусство) и модификации традиционных, например «дизайн-архитектуры»;
- к проблеме синтеза искусств позволителен своего рода «дизайноцентристский подход». При сравнении с широкой системой тех видов искусств, характерные художественные средства которых используются в дизайне, последний выступает как инструмент синтезатор и выходит на синтез целостно-структурированной среды, удовлетворяющей материальные и духовные потребности человека и способствующей формированию гармонично развитой личности.



Рисунок 17 Декорирование типовой архитектуры, Подмосковье

ГЛАВА 5 МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫЕ ТЕХНИКИ В АРХИТЕКТУРЕ

Монументальное искусство (лат. monumentum, от moneo — напоминаю) — одно из пластических пространственных изобразительных и неизобразительных искусств; данный род их включает произведения большого формата, создаваемые в согласовании с архитектурной или естественной природной средой, композиционным единением и взаимодействием с которыми они сами приобретают идейно-образную завершенность, и сообщают таковую же окружению. Произведения монументального искусства создаются мастерами разных творческих профессий и в разных техниках. К монументальному искусству относятся памятники и мемориальные скульптурные композиции, живописные и мозаичные панно, декоративное убранство зданий, витражи, а также произведения выполненные в иных техниках, в том числе и многих новых технологических формаций (отдельные исследователи относят также к монументальному искусству произведения архитектуры).

Монументальность

Монументальностью искусствоведение, эстетика и философия вообще именуют то свойство художественного образа, которое по своим характеристикам родственно категории «возвышенное». Словарь Владимира Даля даёт такое определение слову монументальный — «славный, знаменитый, пребывающий в виде памятника». Произведения, наделённые чертами монументальности, отличает идейное, общественно значимое или политическое содержание, воплощённое в масштабной, выразительной величественной (или величавой) пластической форме. Монументальность присутствует в различных видах и жанрах изобразительного искусства, однако качества её считаются непременными для произведений собственно монументального искусства, в которых она является субстратом художественности, доминантой психологического воздействия на



Рисунок 18 Италия. “Мастер иллюзий” Джулиан Бивер (да и другие мастера Street Painting) рисует мелками на тротуаре (Sidewalk Chalk Art). Поэтому все рисунки не долговечны, остаются только фото и видео. Street Painting или Madonnari (на итальянском) - рисунки на асфальте, произведения городской живописи. Street Painting, одно из направлений стрит арта (street art), отличается от граффити (классического): “уличная живопись” имеет дело с асфальтом (тротуаром), а граффити (graffiti) - со стенами зданий, заборами и прочими вертикальными поверхностями

зрителя. В то же время, не следует отождествлять понятие монументальность с самими произведениями монументального искусства, поскольку не всё созданное в номинальных пределах этого вида изобразительности и декоративности несёт в себе черты и обладает качествами подлинной монументальности. Примером тому служат созданные в разное время изваяния, композиции и сооружения, обладающие чертами гигантомании, но не несущие в себе заряда истинного монументализма и даже мнимого пафоса. Случается, гипертрофия, несоответствие их размеров содержательным задачам, по тем или иным причинам заставляет воспринимать такие объекты в комическом ключе. Из чего можно сделать вывод: формат произведения является далеко не единственным определяющим фактором в соответствии воздействия монументального произведения задачам его внутренней выразительности. История искусства имеет достаточно примеров, когда мастерство и пластическая целостность позволяют достигать впечатляющих эффектов, силы воздействия и драматизма только за счёт композиционных особенностей, созвучия форм и транслируемых мыслей, идей в произведениях далеко не самых крупных размеров («Граждане Кале» Огюста Родена немногим превышают натуру). Зачастую отсутствие монументальности сообщает произведениям эстетическая несообразность, отсутствие истинного соответствия идеалам и общественным интересам, когда творения эти воспринимаются не более как помпезные и лишённые художественных достоинств. Знатного вельможу встреча со старцем, живущим в горах, сделает возвышеннее. Рыбаков или дровосеков встреча с именитым царедворцем сделает суетнее. Надобно знать: пышное не одолеет скромное; низменное не поднимется до возвышенного — Хун Цзычэн. Вкус корней.

Задачи и принципы монументального искусства

Произведения монументального искусства, вступая в синтез с архитектурой и пейзажем, становятся важной пластической или смысловой доминантой ансамбля и местности. Образно-тематические элементы фасадов и интерьеров, памятники или пространственные композиции традиционно посвящаются или стилистическими своими



Рисунок 19 Витебск, 2011 г. Примеры наружной рекламы, “разрушающие” архитектуру зданий.

особенностями отображают современные идейные веяния и социальные тенденции, воплощают философские концепции. Обычно произведения монументального искусства имеют своим предназначением увековечение выдающихся деятелей, значительных исторических событий, но тематика и стилистическая направленность их напрямую связаны и с общим социальным климатом и атмосферой, преобладающей в общественной жизни.

Стремление к символическому запечатлению возвышенных, общезначимых явлений и идей обуславливает и диктует величественность и значительность форм произведений, соответствующие композиционные приёмы и принципы обобщения детализировки или меру её экспрессивности. Отдельные произведения выполняют служебную роль по отношению к архитектурным сооружениям, являясь аккомпанементом, усиливают выразительность их общего строя и композиционных особенностей. Определённая функциональная зависимость ряда устоявшихся видов монументального искусства, вспомогательная их роль, выражающаяся в решении задач по декоративной организации стен, различных архитектурных элементов, фасадов и перекрытий, садово-парковых ансамблей или самого по себе ландшафта, когда предназначенные тому произведения наделяются архитектурно-орнаментальными качествами или свойствами аранжирующей эстетизации, сказывается их отнесением к монументально-декоративному искусству. Тем не менее, между этими разновидностями монументального искусства отсутствует строгая грань, отделяющая их друг от друга. Одной из основных особенностей монументального искусства, обладающего названными качествами, строгими обобщенными формами или соразмерной содержанию динамикой является то, что они, в большинстве случаев, создаются из долговечных материалов.

Особое значение монументальное искусство приобретает в периоды глобальных социально-политических преобразований, во времена общественного подъёма, интеллектуального и культурного расцвета, находящихся в зависимости от стабильности общегосударственного развития, когда творчество призвано выражать наиболее актуальные идеи. Многочисленные примеры тому даёт как первобытное, пещерное, ритуаль-

ное искусство (мегалитические и тотемные сооружения), искусство Древнего мира в целом, так и наиболее выразительные образцы монументального искусства Древней Индии, Древнего Египта и Античности, произведения культурных традиций Нового



Рисунок 20 Дольмен. Ирландия

Света. Изменение религиозных установок, социальные преобразования вносят свои коррективы в тенденции, живо отображающиеся в монументальном искусстве. Это хорошо демонстрирует искусствознание Средневековья и Эпохи Возрождения. В России, как и в других государствах, также наблюдалась аналогичная циклическая зависимость, которая представлена монументальными произведениями средневековья — соборы древнерусских городов, сохранившие фрески, мозаики, иконостасы и скульптурный декор, скульптура от Петровской эпохи до периода политических преобразований, начавшихся в первой четверти XX века, когда монументализм стал использоваться в идеологических и пропагандистских целях. Степень оправданности драматизма, уместность пафосной мотивации или догматической патетики, тематического «ассортимента», в конце концов, также неизбежно запечатлевается в произведениях монументального искусства.

Периоды смуты сопровождаются мелкотемьем, сказывающемся не только на тематически универсальном жанре садово-парковой скульптуры, где присутствие «литературного» начала допустимо, но и на пластике в строгом, стилистически выдержанном урбанистическом окружении, что разрушает органичное единство последнего наполнением его среды декоративными эклектичными поделками, сентиментальными сюжетами, множасьими образцами провинциального анималистического жанра, структурно близкого к мелкой пластике, сомнительного не только с точки зрения вкуса, но и по своим профессиональным качествам исполнения; закономерной реакцией на такие про-

явлением становится возврат к формальному традиционализму, потребность «реанимации» культурного героя и обращения к новой псевдоэпической тематике что затруднено отсутствием признаков «социального заказа» формообразующей эпохи... Монумен

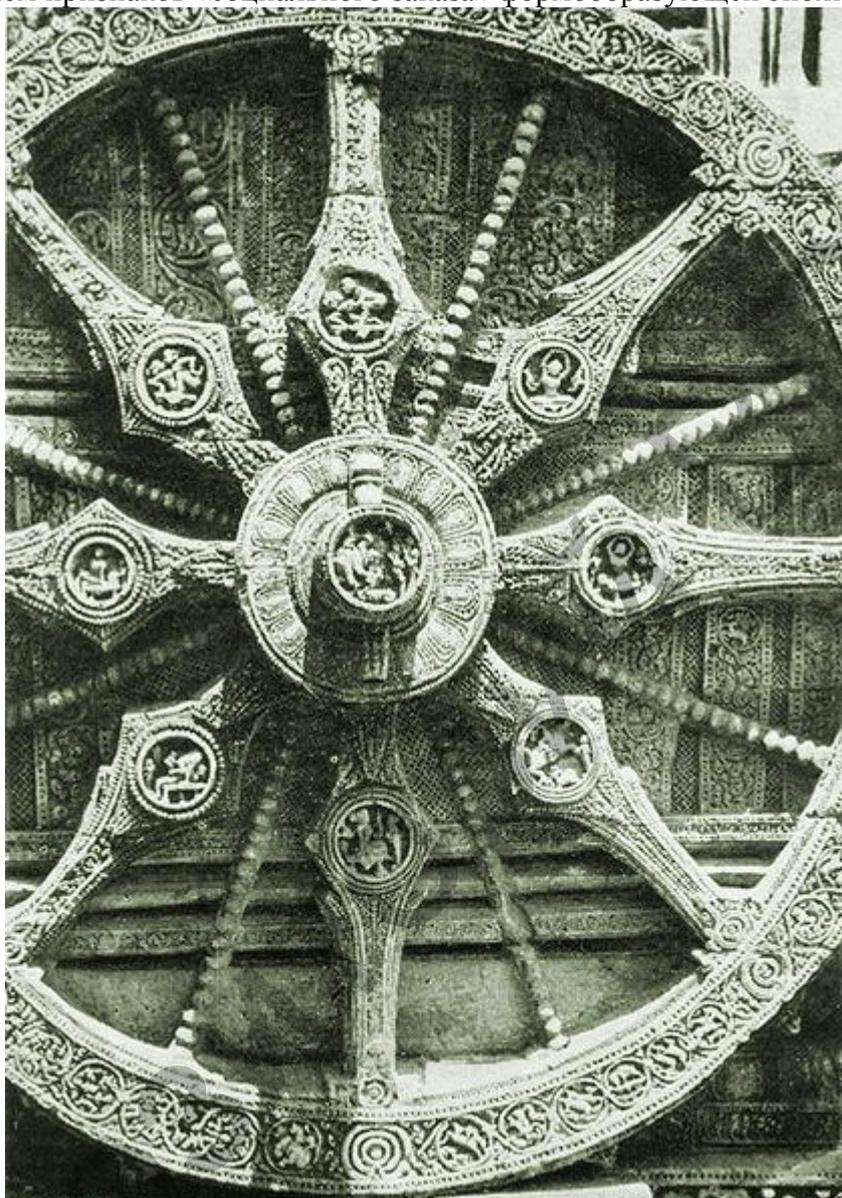


Рисунок 21 Каменное колесо. Джаггернаут. Конарак. Индия

тальное искусство по своему предназначению не может идти на поводу у вкусов публики, желая понравится ей, оно призвано воспитывать понимание гармонии и высокой красоты; в то же время художник-монументалист должен быть способен противостоять и запросам «элитарного» социального меньшинства. Бессодержательный «декоративизм» и невнятные, неубедительные в любом отношении образцы фигуративного искусства кроме уныния ничего в любую среду не привносят. Здесь очень показателен пример модерна, стиля, которому и формально и идейно опытом противопоставлено присутствие в монументальном искусстве (разве что — в некоторых случаях сугубо «модерновой» общей композиции), а сейчас — как стилистическая акцентуация в пределах концепции специального проекта или «сценарной», реконструктивной целесообразности. Промежуточные периоды исканий стиля — периоды эклектики и реконструктивных же псевдо- и ложноклассических, «псевдоготических», «псевдорусских», помпезных «бюргерских» и купеческих «узорчатых». Отсутствие строгой детерминации и, как следствие того, категорического размежевания монументального и монументально-

декоративного искусства находится в прямой зависимости от очевидного взаимного влияния и взаимопроникновения их.



Рисунок 22 Эусебио Семпере. Мобил «Эффект муара». Оп-арт 1972.
Нержавеющая сталь 300 X 300 X 20 см. Музей садово-парковой скульптуры.
Мадрид. Испания

В то же время существует, например, достаточно продуктивные направления монументального кинетического искусства, произведения которого уместны в равной степени и в ландшафте, и в среде современной архитектуры, когда оправдано отступление от статуарных запросов ансамбля старого города, заставляющего художника руководствоваться не только тактом и вдумчивым отношением к правомочности инсталляции в существующем композиционно завершённом пространстве, но и подчиняться сформированной им объёмной константе. Но композиции разной меры условного искусства, наделённые действительными признаками пластической содержательности и убедительности, получают, а то и завоёвывают, право на существование практически в любом ансамбле. Активно входить и даже вторгаться в среду любого реализованного и завершённого во времени, исчерпанного в своём развитии стиля может даже продукт контркультуры, и даже в виде антитезы, но только если это действительно произведение, и действительно — монументального искусства. Искусство предвосхищает смену эпох.

Выработанные веками требования монументального искусства предъявляются к общим пластическим характеристикам в гармонии с содержательной составляющей. Критерии осознания ретроспективной оценки объекта во всех аспектах обязывают не

только следовать адекватному пониманию будущности произведения, но и находить эквивалентные жизнестойкие формы.



Рисунок 23 Жоан Миро. Майоликовое панно на фасаде Музея имени Вильгельма Хака. Людвигсхафен. Германия

Понимание этого чрезвычайно сложно даже для специалистов. В искусстве правомочен вопрос «как?», имеются принципы, пропорции и приёмы, но не имеет права на существование вопрос «что?» (с одним лишь исключением — нравственного порядка), отсутствуют неукоснительные стандарты по этой части. Предпочтительность не всегда очевидна, и не всегда оправдано кажущееся в настоящее время приемлемым «единственное решение». Не всегда однозначно можно ответить на вопрос о дальнейшей судьбе произведения, а его присутствию в той или иной среде не может являться альтернативой только конкретное смысловое соответствие или стилизация. Любому утверждению можно противопоставить достаточно убедительные доводы, любая попытка классификации может таить в себе противоречия и иметь исключения. Исторический опыт показывает, что наименее эффективен и чреват застоём охранительно-ограничительный путь идеологического вмешательства в вопросы сугубо профессиональной принадлежности. И монументальное искусство по причине силы воздействия и общедоступности, впрочем, как и любое творчество, должно быть свободно от этого ценза. Но настоящим провозглашён идеал, а пока существует государство и деньги, будет существовать идеология и заказ — монументальное искусство находится в прямой зависимости от них.

Монументальная скульптура

Этот вид изобразительного искусства не является самым древним, но произведения монументальной скульптуры — наиболее распространённая его форма. Самые ранние из сохранившихся и до сих пор одни из самых крупных скульптурных изображений созданы в Древнем Египте.

Произведения скульптуры не становятся монументальнее ни от размера, ни от назначения, ни в зависимости от их материала, хотя и то, и другое, и третье может входить в состав скульптурной красоты и существенно влиять на её характер. Отсюда ясно, что монументальность есть именно то качество художественной формы, для которого менее всего пригоден расчёт на чисто количественные эффекты. — А. И. Бассехес.

Монументально-декоративная живопись

Сграффито

Сграффито (итал. sgraffito) или граффито (итал. graffito) — техника создания настенных изображений. Простейший случай двухцветного сграффито — нанесение на стену одного слоя штукатурки, отличающегося по цвету от основы. Если в некоторых местах соскрести штукатурку, то получится двухцветный рисунок. Для получения многоцветного сграффито на стену наносят несколько отличающихся по цвету слоёв штукатурки (штукатурку окрашивают разными пигментами); затем штукатурку соскребают

на разную глубину, чтобы обнажить слой с нужным цветом. Достоинством сграффито является большая стойкость получаемых изображений.

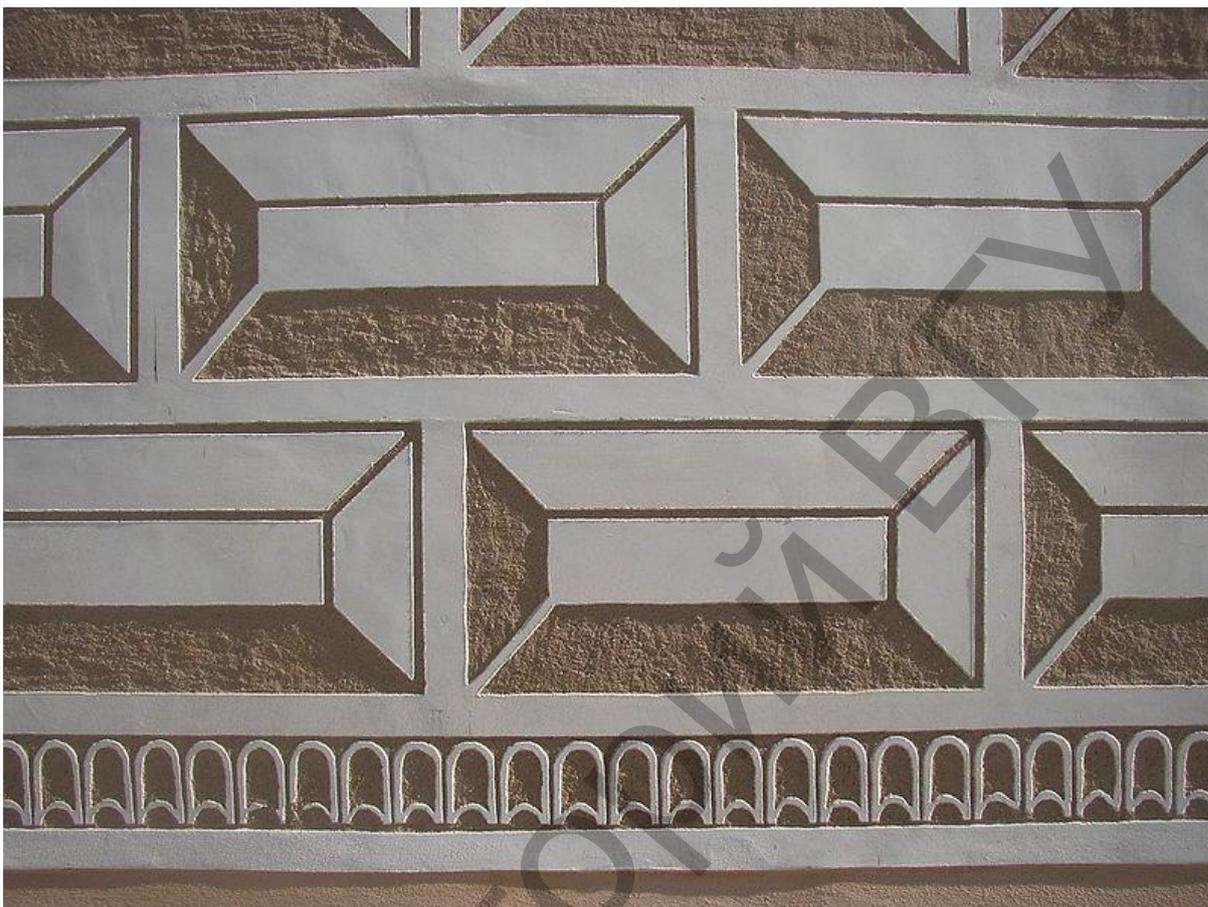


Рисунок 24 Двухцветное сграффито. Vřeznice, Чехия

Фреска

Фреска (от итал. affresco — свежий), Аффреско — живопись по сырой штукатурке, одна из техник стеновых росписей, противоположность «а секко» (росписи по сухому). При высыхании содержащаяся в штукатурке известь образует тонкую прозрачную кальциевую плёнку, делающую фреску долговечной. В настоящее время термином «фреска» могут называть любую стеновую живопись, вне зависимости от её техники («а секко», темпера, живопись масляными, акриловыми красками и т. д.). Для обозначения непосредственной техники фрески иногда используют наименование «буон фреска» или «чистая фреска». Впервые этот термин появился в трактате итальянского художника Ченнино Ченнини (1437). Иногда, уже по сухой фреске пишут темперой.

История. Точная дата появления фресок неизвестна, но уже в период Эгейской культуры (2-е тыс. до н. э.) фресковая живопись получила широкое распространение. Это была живопись красками, где в качестве связующего использовались клей или казеин, а сама техника была близка к «а секко». Доступность исходных материалов (известь, песок, окрашенные минералы), относительная простота техники живописи, а также долговечность произведений обусловили большую популярность фресковых росписей в античном мире. В христианском искусстве фреска стала излюбленным способом украшения внутренних и (реже) внешних стен каменного храма. В Древней Руси техника стеновой росписи в основном была смешанная — живопись водными красками по сырой штукатурке дополнялась темперно-клеевой техникой (фон, верхние прописки) с различными связующими (яйцо, животные и растительные клеи).



Рисунок 25 Римская фреска, 40-30 г. до н. э.

В Европе в эпоху Возрождения владение искусством стенной росписи стало одним из важнейших мерил мастерства художника. Именно тогда в Италии фресковая живопись достигла своего наивысшего развития.

Техника фрески. Впервые технику чистой фрески описал в 1447 году Ченнино Ченнини. Одним из первых циклов, исполненных в этой технике, историки искусства считают сцены с Исааком в церкви Сан Франческо в Ассизи (ок. 1295), ранее приписываемые неизвестному мастеру, позднее они стали атрибутироваться как работа Джотто. Техника чистой фрески проигрывает в скорости по сравнению с живописью «а секко», но превосходит её в богатстве цветовой нюансировки и гораздо более долговечна.

После принятия окончательного решения по композиции росписи и выполнения эскиза, делается картон. Рисунок на нём во всех деталях воспроизводит замысел художника в масштабе будущей росписи. При больших размерах росписи поверхность делится на участки — дневные нормы, в Италии они называются джорнаты. Разделение производится по контурам деталей композиции, часто в области тёмного цвета, чтобы шов, разделяющий участки, выполненные в разные дни (вульты), был малозаметным. Контурные линии переносятся либо по разрезанным частям картона, либо, чтобы сохранить картон, снимается с него копия — калька. На штукатурку рисунок наносится по ней припорохом с помощью порошка угля или охры. Линии предварительного рисунка усиливаются чаще всего сангиной. Поверх рисунка наносится слой известковой штукатурки, интонако, он расписывается в течение одного дня.

Работа по сырой штукатурке, так называемому «спелому раствору», который схватывается через десять минут довольно трудоёмка и требует сноровки и опыта: как только кисть, легко до этого скользящая, начинает «боронить» основание и «намазывать» краску, роспись прекращается, так как красочный слой уже не проникнет глубоко в основание и не закрепится. Слой штукатурки, оставшийся не записанным, срезается наискось наружу, новая часть приштукатуривается к предыдущему слою. Во фресковой

живописи возможны только незначительные исправления, переделать её невозможно: неудачные места просто сбиваются и процесс росписи повторяется. Приступая к работе художник должен представлять, какими станут использованные им цвета после окончательного высыхания (через 7 — 10 дней). Обыкновенно они сильно высветляются, для того, чтобы понять, как будут они выглядеть после высыхания, краски наносятся на материал, обладающий сильной впитывающей способностью (рыхлую бумагу, мел). За день художник расписывает 3—4 квадратных метра стены. По окончании росписи её поверхность шлифуют, иногда — полируют с нанесением мыльного раствора с воском.



Рисунок 26 Мастер Истории Исаака (атрибутируется Джотто).
Исаак благословляет Иакова. Фрагмент фрески. Ассизи.
Церковь Сан Франческо, верхняя церковь. Около 1295

Мозаика

Моза́йка (фр. *mosaïque*, итал. *mosaico* от лат. *(opus) musivum* — (произведение) посвящённое музам) — декоративно-прикладное и монументальное искусство разных жанров, произведения которого подразумевают формирование изображения посредством компоновки, набора и закрепления на поверхности (как правило — на плоскости) разноцветных камней, смальты, керамических плиток и других материалов.

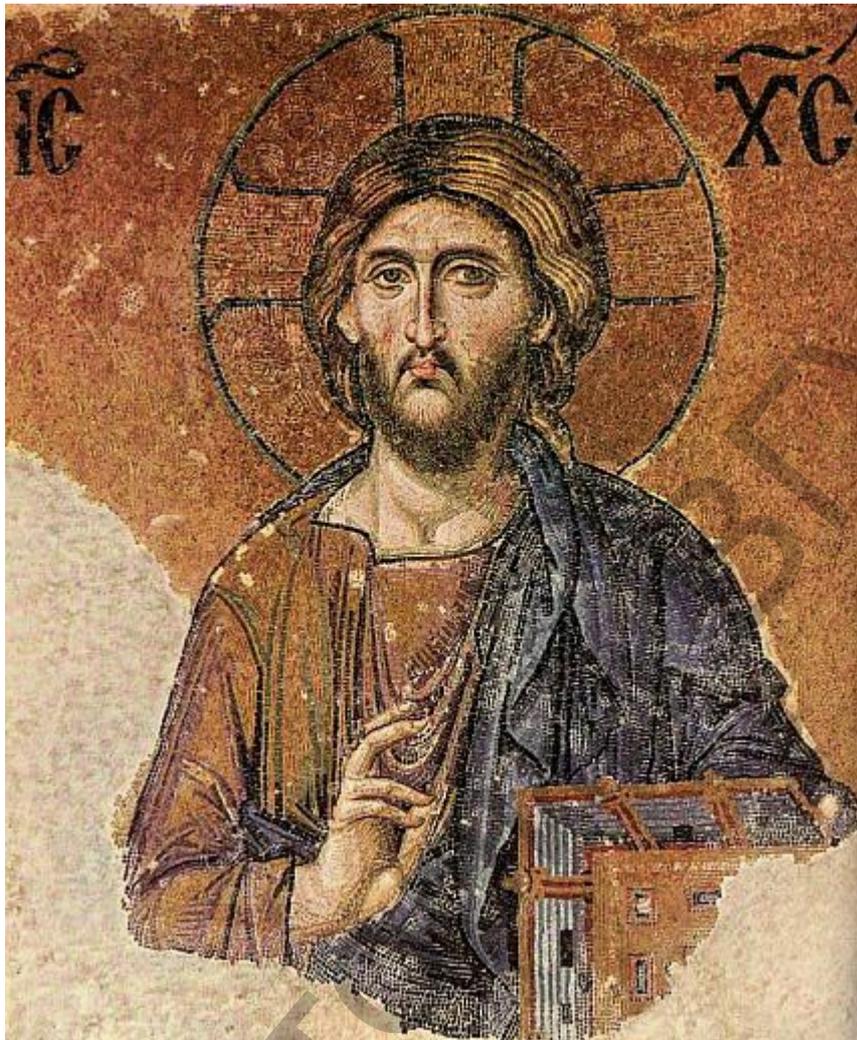


Рисунок 27 Мозаика Христос Пантократор. Южная галерея собора Святой Софии. Константинополь. Вторая четверть XII в

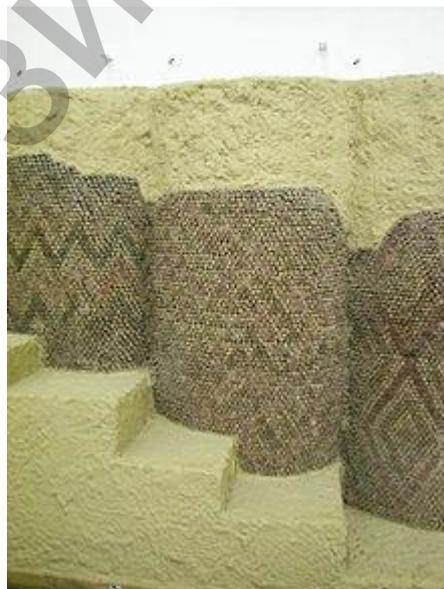


Рисунок 28 Конусная мозаика. Урук. Месопотамия. 3тыс. до н.э.

Древний Восток. История мозаики восходит ко 2 пол. 4 тысячелетия до н.э. — времени, которым датированы постройки дворцов и храмов шумерских городов Месопотамии: Урука, Ура, Эриду. Мозаика составлялась из обожженных глиняных палочек-

конусов длиной 8–10 см. и диаметром 1,8 см, которые укладывались на глиняный раствор. Изображение формировалось из торцов этих конусов, которые раскрашивались, обычно красным, черным и белым. Использовались геометрические мотивы: ромб, треугольник, зигзаг.

Ранним примером техники инкрустации или получившей в античности название мозаичной техники *opus sectile*, впоследствии развившейся в технику флорентийской мозаики можно считать артефакт, условно называемый «Штандартом из Ура» (2600–2400 гг. до н.э.)

К 8 в. до н.э. относят ранние примеры применения техники мозаики из необработанной гальки, составившей один из этапов в развитии мозаичных техник и на своем излете пренебрежительно называвшейся римлянами *opus barbaricum*. При раскопках открыты орнаментированные галечные полы Алтын-тепе (вост. Анатолия) и дворца в Арслан-таше (Ассирия), однако самым богатым памятником являются галечные мозаики Гордиона (Анатолия).



Рисунок 29 Олинф, Беллерофонт и химера (432-348 гг. до н.э.)

Античность. Первые античные мозаики из необработанной гальки найдены в Коринфе и датированы кон. 5 в. до н.э. Это контурные изображения людей, животных, мифологических существ, декорированные геометрическим и растительным орнаментом, выполненные обычно белым по черному, стилистически близкие краснофигурной вазописи. Подобные образцы 4 в. до н.э. найдены также в Олинфе, Сикионе, Эретрии. Важный шаг к реалистичности был сделан в мозаиках Пеллы (кон. 4 в. до н.э.).



Рисунок 30 Александр на мозаике

В Древнем Риме мозаикой выкладывались полы и стены вилл, дворцов и терм. Римская мозаика делалась из маленьких кубиков очень плотного стекла – смальты, однако нередким было использование мелких камешков и гальки. Помпеи, «Битва при Иссе» - мозаика выложена из около полутора миллионов кусочков, собранных в картину по технике, известной как «*opus vermiculatum*», то есть кусочки собирались один к

одному по извилистым линиям.

Ранние христиане и Византия. Высочайшим расцветом мозаического искусства можно считать эпоху Византийской империи. Византийская мозаика становится более утончённой, используется более мелкий модуль камней и деликатная кладка, фон изображений становится по преимуществу золотым.

Способы укладки. При прямом наборе элементы мозаики вдавливаются в грунт. При обратном наборе мозаика собирается на картоне или ткани, потом переносится на загрунтованную поверхность. Укладка мозаики: техника похожа на укладку плитки, клей и затирочный раствор для мозаичных швов доступны в каждом строительном супермаркете. Основание исследуется на прочность, выявляются все дефекты - трещины, каверны, гравийные гнезда, арматура или другие инородные предметы, не включенные в проект, а также проблемные области, например, масляные пятна, рыхлое или недостаточно прочное основание, пустоты. Основание должно быть крепким, несущим, сухим, а также ровным и очищенным от средств уменьшающих сцепление (например, добавок, уменьшающих адгезию и облегчающих демонтаж опалубки), без следов цементного молока, пыли, грязи, остатков краски, стертой резины и т.п. При необходимости провести механическую очистку основания, например, путем пескоструйной обработки. Перед началом укладки мозаики визуально поверхность должна быть ровной, без наплывов, ямок и трещин, а также сухой и прогрунтованной.

Укладка мозаики на бумагу. Укладка начинается с нанесения на подготовленную поверхность клея, после чего он равномерно распределяется по всей поверхности. В большинстве случаев рекомендуется применять клеевые составы на латексной основе. Мозаика, клеится обратной к бумаге стороной. Укладка должна быть аккуратной, поэтому расстояние между листами должно соответствовать расстоянию между плитками, излишнее давление недопустимо. По окончании укладки листы необходимо закрепить легкими ударами площадки с резиновым основанием. Через сутки бумагу можно удалить - смоченная влажной губкой, она отстает. Перед затиркой швов мозаичную поверхность необходимо очистить от остатков бумаги и клея, после чего затирку можно выполнить при помощи резиновой тёрки. Для затирки швов целесообразно использовать состав, который рекомендуется производителем мозаики. Когда затирка завершена, можно выполнить очистку мозаики и отполировать мозаичную поверхность.

Укладка мозаики на сетку. В отличие от мозаики на бумажных листах, мозаика, наклеенная на сетку, клеится лицевой поверхностью вверх. Для технологии её укладки характерно то, что после высыхания клея можно приступать сразу же к затирке швов.

Витраж

Витраж (фр. vitrage — остекление, от лат. vitrum — стекло) — произведение декоративного искусства изобразительного или орнаментального характера из цветного стекла, рассчитанное на сквозное освещение и предназначенное для заполнения проёма, чаще всего оконного, в каком-либо архитектурном сооружении. С давних пор витраж использовался в храмах. В раннехристианском храме окна заполнялись тонкими прозрачными пластинами камня (алебастра, селенита), из которых составляли орнамент. В романских храмах (Франция, Германия) появились сюжетные витражи. Многоцветные, большие по размеру витражи из разнообразных по форме стёкол, скреплённых свинцовыми перемычками, являлись особенностью готических соборов. Чаще всего готические витражи изображали религиозные и бытовые сцены. Они размещались в огромных стрельчатых окнах, так называемых «розах». В эпоху Возрождения витраж существовал как живопись на стекле, применялась техника выскабливания по специально покрашенному разноцветному стеклу.

В России витражи существовали еще в XII веке, однако они не были характерным элементом убранства интерьеров русских домов. В 1820-е гг. увлечение в России

рыцарскими романами и подражания в зодчестве готической средневековой архитектуре сформировали в России моду на витражи. Их называли тогда «транспарантными картинами» (от французского transparent — прозрачный). В России не было практики изготовления разноцветных стекол для окон. В Западной Европе в это время витражное искусство находилось в стадии становления после долгого периода забвения, который привел к потере многих секретов ремесла. Мастера придворных стекольных предприятий разных стран Европы работали над восстановлением старых и поиском новых рецептов окраски стекол, разрабатывали составы для росписи, совершенствовали технику соединения стекол между собой. В этот «восстановительный период» Европа еще не могла поставлять витражи на внешний рынок. Поэтому для украшения зданий России из-за границы привозили не работы мастеров XIX века, а старинные средневековые произведения. Так, в окна здания Арсенала в Царском Селе, предназначенного для хранения коллекции оружия императора Николая I, были вставлены витражи XV—XVII веков, в том числе немецкие и швейцарские.

Николай I проявлял к транспарантным картинам большой интерес и желал распространить их в России, прежде всего в столице империи — С.-Петербурге. В первую очередь витражи появились в императорских дворцах. Так как российские придворные заводы в этот период еще не были в состоянии производить подобные изделия, они отбирались из музейных коллекций, например из собрания древних готических стекол, хранившихся в Эрмитаже. Витражи в этот период стали главным элементом, формировавшим «готический стиль» русского интерьера — той изюминкой, благодаря которой на любом помещении появлялся налет европейского средневековья. Стоимость «готических окон» в то время была невероятно высока. На всероссийской мануфактурной выставке 1839 г. «картина в 61 стекло» завода М. Ф. Орлова вызвала восторженные отзывы как «изящнейшее изображение» и была оценена в 6 тысяч рублей. Мало кто мог себе позволить приобрести такие дорогие вещи. Так как витражи в это время вызывали в Петербурге повышенный интерес публики, на них приезжают смотреть как на чудо.

Владельцы частных стекольных заводов пытались изготавливать витражи. Результат, как правило, не оправдывал вложенных усилий. Незнание рецептов керамических красок, технологии обжига, дороговизна импортных материалов, отсутствие необходимого оборудования сводили все старания на нет: либо опыты были неудачными, либо стоимость стеклянных картин оказывалась чрезмерно высокой, и дело не приносило выгоды. Опыты предпринимались на заводах М. Ф. Орлова, Н. А. Бахметева, Мальцовых, П. М. Воробьева. Результаты их деятельности до нас не дошли.

Пока одни бились над секретами изготовления витражей, другие осваивали рынок, выпуская на него «подделки»: расписывали оконные стекла недолговечными масляными красками, или клеили на окна бумагу с рисунками и тем имитировали разноцветные витражи. Императорский стеклянный завод по воле Николая I также оказался вовлечен в процесс освоения нового для России ремесла. На этом придворном предприятии первоначально изготавливали одноцветные стеклянные пластины без росписи. Поэтому витражи этого завода первоначально представляли собой набор однотонных стекол, образующих в оконном переплете простой геометрический узор. Так, в церкви Св. Александра Невского в Александрии (1831—1833); проект К. Ф. Шинкеля; арх. А. Менелас, И. Шарлемань), первые разноцветные розы над порталами были сделаны в 1833 году и напоминали калейдоскопическую мозаику. Такие примитивные витражи были распространены в русских интерьерах на протяжении всего XIX века, однако, они мало походили на своих прародителей — тысячецветные окна в каменном кружеве готических соборов.

До 1840-х гг. русская стекольная промышленность не могла предложить ничего, кроме этих малохудожественных имитаций окон средневековых храмов. В тот момент, когда было решено установить в алтаре Исаакиевского собора витраж с изображением

Воскресшего Спасителя, в России не нашлось завода, способного выполнить такое задание. Поэтому алтарный образ был заказан за границей — в Мюнхене, на знаменитом в XIX столетии предприятии — «Заведении живописи на стекле» при Королевской фарфоровой мануфактуре (нем. *Königlich Bayrische Hofglasmalerei*) по эскизу Г. М. фон Хесса М. Э. Айнмиллером. В 1847 году стеклянный запрестольный образ уже находился в алтарном окне собора, и с тех пор его не покидал. Это расписное окно является самым ранним из сохранившихся в Петербурге витражей XIX столетия. Значение его для всей истории русского витражного искусства очень велико. Это — первый фигуративный витраж в русском православном храме. До его установки стеклянных икон не было ни в древнерусских культовых постройках, ни в храмах XVIII века. Появление в Исаакиевском соборе за алтарной стеклянной картины с изображением Иисуса Христа стало результатом взаимодействия западной и восточной христианской традиций, своеобразного синтеза фигуративного католического витража и запрестольной православной иконы.

Впоследствии витражи стали распространенным элементом в убранстве православных храмов, а иконографическая схема витража Исаакиевского собора часто использовалась при росписи алтарных окон русских церквей в разных городах России.

Следующий этап истории витражей в России связан с производством на Императорском стеклянном заводе, где в приказном порядке начинают расписывать стекла для окон. Эти работы представляли собой картины на стекле. Такой тип витражей распространился в Европе с 1830-х годов. Первоначально картины для окон составляли из нескольких крупных пластин стекла. Однако постепенно техника стеклоделия, росписи и обжига настолько усовершенствовались, что появилась возможность писать картину на цельном стекле, как на куске холста. Сохранились всего два витража Императорского завода: «Ангел молитвы» (1857) — копия картины Т. А. Неффа (Государственный музей-заповедник г. Павловска) и «Святое семейство» — копия работы итальянского живописца эпохи Возрождения (музей фарфорового завода им. М. В. Ломоносова). Императорские заводы были «образцовыми» предприятиями, законодателями мод и вкусов: частные стекольные заводы стремились подражать придворной продукции. Однако из-за сложности исполнения и, как следствие — дороговизны подобных картин на стекле, производство их было невозможным. Деятельность по созданию витражей на Императорском стеклянном заводе существовала около 50 лет — от возникновения в 1840-е до 1890 года, когда «ИСЗ» как самостоятельное предприятие прекратил свое существование.

Тем временем в русской архитектуре сменился не один «исторический стиль». Витражи, появившиеся как атрибут «готики», не исчезли вместе со снижением интереса к западному средневековью. Они настолько прочно укоренились на русской почве, что в период эклектики их можно было увидеть в интерьерах самой разнообразной стилистики. Разноцветные композиции украшали окна как дворцов и особняков знати, так и общественных сооружений и церквей. Витражи стали олицетворять богатство хозяина дома, древность его рода. Российская стекольная промышленность на протяжении всего XIX века не обеспечивала спрос на произведения художественного стеклоделия: развитие этой отрасли было недостаточным для удовлетворения спроса населения даже на простые изделия первой необходимости. Поэтому витражи в основном привозили из-за рубежа. В 1860-е гг. среди заграничных мастерских появилось конкурентоспособное ателье, организованное русским художником Владимиром Дмитриевичем Сверчковым (1822—1888). Его мастерская находилась в Шляйсхайме под Мюнхеном, она была ориентирована в первую очередь на заказы российского императорского Дома, выполняла витражи для церквей и особняков Петербурга, Москвы, Берлина, Лондона, Мюнхена, Турку. Витражи Сверчкова сохранились в зданиях Петербурга и музейных коллекциях, часть известна по старым фотографиям. Среди самых известных его работ —

фигуративные витражи в конференц-зале С.-Петербургской Академии художеств. Они сохранились в фондах музея Академии художеств и ожидают реставрации.

В конце XIX века наступил новый этап в развитии витражного искусства, которое за короткий период 1880—1910-х гг. достигло необычайного расцвета в странах Европы, Англии и Америке. Благодаря техническому прогрессу в области стеклоделия упростилось производство листового стекла, были разработаны новые технологии его окраски, обработки, декорирования. Основные художественные принципы стиля модерн — графичность контуров, плоскостность рисунка, локально окрашенные поверхности изображения как нельзя лучше соответствовали природе витража, набранного из кусочков цветного стекла. Стиль модерн выявил художественные достоинства техники мозаичного набора, замаскированного в эпоху эклектики эффектными росписями. Витраж-картина остался в прошлом. В конце XIX—начале XX века господствует витраж-панно. Это эволюционное превращение не только кардинально изменило иконографию витражей, но и чрезвычайно расширило сферу их применения. В эпоху эклектики месторасположение витража в доме было жестко ограничено рамками оконного проема. Теперь витраж «вышел» из «рамы» окна: композиции из цветных стекол стали включать в межкомнатные перегородки, затем появились разноцветные стеклянные потолки и купола, после чего витраж «вырвался» и за стены дома: светящиеся вывески, рекламные надписи из стеклянных букв преобразили облик города.

Древняя техника витража — мозаичный набор из фигурных кусочков стекла — стала активно использоваться и для многих предметов прикладного назначения: мебели, каминных экранов, ширм, зеркал, музыкальных инструментов, ювелирных украшений. А после усовершенствования способа соединения стекол между собой витражная техника стала применяться не только для плоских поверхностей, но и для объемных предметов — ламп и светильников самых причудливых форм.

В российскую стекольную промышленность проник иностранный капитал, что изменило саму ее структуру. Появился новый тип предприятия — акционерное общество, которое часто объединяло несколько фабрик. Эти общества часто возглавляли иностранные предприниматели, которые вместе с капиталом привозили в Россию современное оборудование, сырье для производства и мастеров. В сфере российской стекольной промышленности произошла специализация: если раньше производство стекла, его отделку и декоративную обработку осуществляла одна и та же фабрика, то теперь заводы лишь производят листовое стекло, а отделочные и художественные работы выполняют специализированные мастерские, среди которых появилось большое число витражных ателье. В Петербурге за почти тридцатилетний период (1890—1917 гг.) в общей сложности работали около 20 витражных мастерских. Наиболее известные среди них — ателье братьев М. и А. Франк, братьев Оффенбахер, М. Кноха, А. Аноховича и другие. Они изготавливали витражи не только для столицы, но и для многих других городов России. Наряду с ними художественную продукцию предлагали представительства заграничных ателье, но их количество в это время было незначительным.

Если в 1890—1890-е в сфере отделочных и художественных работ по стеклу приглашение иностранных мастеров было необходимостью, то в 1900-х в России формируются собственные кадры профессиональных художников-витражистов. Подготовка специалистов была организована в образовательных учреждениях столицы: в 1895 году — в Императорском обществе поощрения художеств, в 1899 — в Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штиглица.

Таким образом, к началу XX века в России было все необходимое для успешного развития витражного дела. Разноцветные окна перестали быть предметом роскоши и стали доступны большому числу заказчиков. Применение витражей в петербургских зданиях в начале XX столетия приобрело массовый характер. Особняки, церкви, больницы, школы, магазины, рестораны, театры и даже бани украшались витражами. В

конце XIX—начале XX века изменилось и терминологическое обозначение витражного произведения: от «транспаранта», «живописи на стекле» или «стеклянной картины» XIX столетия — к «стеклянной мозаике» в 1880—1890-е. Затем в русской лексике появились термины, в которых подчеркивалась функция витража как декоративно оформленного окна: «узорное окно», «витро» (vitra или vitreau). Лишь в 1900-е в русском языке появилось слово «витраж».



Рисунок 31 Витраж Санкт Иосифа в приходской церкви св. Троицы в Ровише, Хорватия.

Русские витражи конца XIX—начала XX вв. отразили основные принципы стиля модерн. Основой его художественной и декоративной практики было подражание природным формам во всем многообразии их проявлений. Круг иконографических мотивов витражей этой эпохи чрезвычайно широк. Цветы и ветки растений, сплетенные в сложном рисунке стебли или орнаментально упорядоченные мотивы, беспредметные композиции с текучими, плавно изгибающимися линиями, часто образующие букву «омега» — основной набор изображений на витражах стиля модерн. Наряду с ними существовали и другие — геометрические композиции, вариации на тему готической стрельчатой арки, стилизованные изображения гербов, пейзажные композиции. Фигу-

ративные композиции сохранились в нашей стране в незначительном количестве: один из самых эффектных сюжетных витражей посвящен античной мифологии и находится в ресторане гостиницы «Европейская».

«Программным» произведением русского витражного искусства, наиболее полно сконцентрировавшее в себе «дух» времени, стало художественное остекление Торгового дома братьев Елисеевых на Невском проспекте (сохранился лишь небольшой фрагмент). Многофигурная витражная композиция в огромном окне-экране главного фасада выражала идеи богатства страны, национальной самобытности и включенности России в общеевропейскую культуру. В конце девятнадцатого века Джон Ла Фарж и Луис Тиффани стали намеренно добиваться неоднородности стекла. Современное витражное стекло получается в результате использования множества разнообразнейших технологий. Стекло может быть прозрачным и глухим, однородного цвета и смесью различных цветов и оттенков одного цвета, гладким и с разнообразной фактурой. Надо сказать, что витражи у нас никогда широко не применялись, поскольку витраж во все времена был изделием дорогостоящим. Недоступность витражей для широких слоев населения при остром желании их все-таки иметь, например, в советский период, привела к появлению различных технологий-заменителей.



Рисунок 32 Монастырь Жиронимуш. Лиссабон

С началом Первой мировой войны в 1914 году объемы стекольного производства в России сократились, строительная деятельность в стране, а вместе с ней и выпуск отделочных материалов были прекращены. После Октябрьского переворота все крупные частные производства были национализированы. Витражные мастерские, существовавшие почти исключительно в структуре крупных стекольно-промышленных объединений, прекратили свое существование. Так, недолгая история российских витражей оказалась прервана. Лишь в 1930-е годы в советской архитектуре вновь появился интерес к полихромным просвечивающим композициям, которые составили уже совсем другую эпоху — советского витражного искусства со своей тематикой, новыми материалами, находками и экспериментами.

Старинные российские витражи благодаря усилиям историков и хранителей музеев постепенно возвращаются к нам из небытия: они становятся известными по архивным документам, некоторые обнаруживаются в музейных хранилищах. Их реставрируют и демонстрируют на выставках.

В настоящее время выделяют несколько разных типов витражей в зависимости от техники изготовления:

- классический витраж (технология Тиффани) — образован прозрачными кусками стекла, удерживаемыми перегородками из мягкого металла или пластика;
- накладной витраж — получается по технологии фьюзинга спеканием, иногда наклеиванием элементов на основу;
- расписной витраж — на поверхность стекла наносится рисунок прозрачными красками;
- плёночный витраж — на поверхность стекла наклеивается свинцовая лента и разноцветная самоклеящаяся пленка (английская технология);
- комбинированный витраж — образуется сочетанием различных технологий создания витража.



Рисунок 33

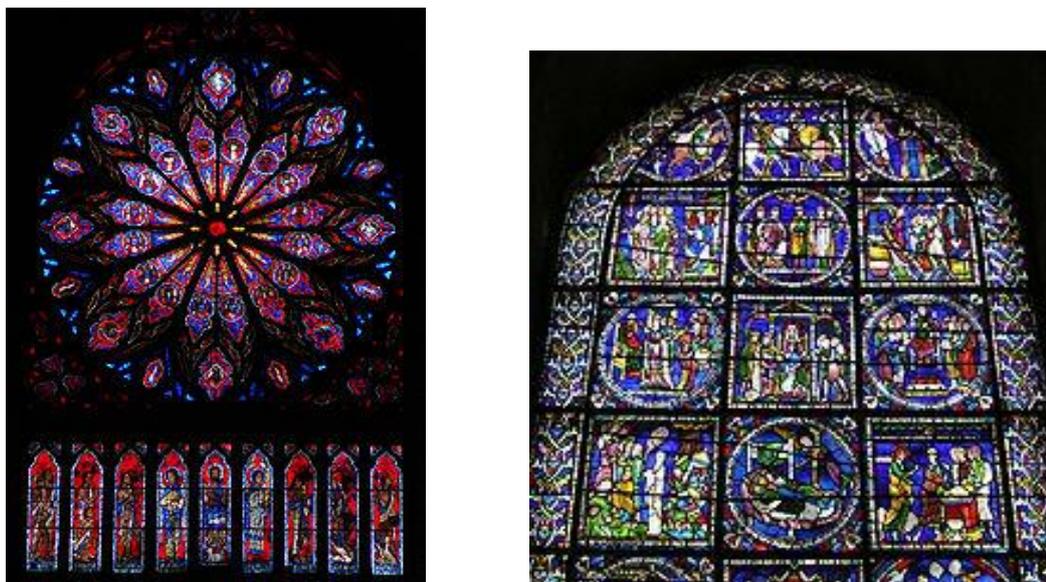


Рисунок 34

Гобелен

Гобелён (фр. gobelin) — один из видов декоративно-прикладного искусства, стенной безворсовый ковёр с сюжетной или орнаментной композицией, вытканый вручную перекрёстным переплетением нитей. Гобелены ткуются из цветных шёлковых и/или шерстяных нитей отдельными частями, которые затем сшиваются между собой (часто отдельные цветные пятна). В Брокгаузе и Ефроне гобелен определяется как «тканый ковёр ручной работы, на котором разноцветной шерстью и отчасти шёлком воспроизведена картина и нарочно приготовленный картон более или менее известного художника».



Рисунок 35 Украшенный шпалерами зал венского дворца Шварценбергов.

История. Когда появилась первая шпалера — точно неизвестно. Принцип шпа-

лрного ткачества был известен ещё в Древнем Египте. В гробнице Тутмоса IV была найдена льняная пелена (1400 г. до н. э.), выполненная в технике репсового переплетения, с рисунком из скарабеев и лотосов. Расцветом искусства шпалеры в Египте считается период с IV по VII век. В тканях коптов соединились традиции Древнего Египта и эпохи эллинизма. Это обыкновенно небольшие по размеру двухсторонние панно, выполненные шерстяной нитью по льняной основе и отличающиеся изящным тонким рисунком. Позднее в коптских тканях появились христианские сюжеты.



Рисунок 36 Гобелены Линдерхофа, 1900 года.

Шпалерное ткачество было известно и в Древней Греции. Об этом говорит миф об Арахне. Покровительницей ткачества считалась Афина. Другое свидетельство — поэма Гомера Одиссея. Жена Одиссея Пенелопа ткёт саван своему свекру — Лаэрту, который, как видно на вазописном рисунке, представляет собой ни что иное как узорчатую ткань, выполненную методом полотняного переплетения.

В Америке (Перу) самые ранние изделия, созданные по принципу шпалерного ткачества из шерсти и хлопка, датируются 2500 г. до н. э. Перуанские изделия — кайма для украшения одежды. Плотность переплетения иногда достигала 200 нитей утка на 1 см основы. До наших дней в народном ткачестве Перу сохранились традиционные для этой местности мифологические мотивы и геометрические орнаменты, используются красители только природного происхождения. В Китае шёлковые изделия (кэсы — «резаный шёлк»), выполненные в технике шпалерного ткачества известны с эпохи Хань. Так как для кэсы использовались только шёлковые нити, они были очень тонкими и эластичными. Для китайской шпалеры характерны сложные пейзажные композиции в утончённой цветовой гамме.

Европа. Средние века. История европейской шпалеры началась в эпоху Крестовых походов, когда произведения восточных мастеров в качестве трофеев были завезены крестоносцами. Самая ранняя европейская шпалера из церкви св. Гереона в Кёльне выполнена рейнскими мастерами в XI веке. Отдельные её мотивы (изображения фантастических животных) схожи с мотивами византийских тканей IX — X веков. Для шпалер этой эпохи, создававшихся по церковным заказам, характерна монументальность, плоскостное изображение, ограниченная и яркая цветовая гамма. Стилистически шпалеры романского периода связаны с книжной миниатюрой и росписями стен. Фон был гладким, изображение — простым: геометрические узоры, геральдические знаки, растительный орнамент. Плотность основы не превышала 5 нитей на сантиметр. Были популярны библейские и исторические сюжеты. Тогда, в Средние века, на юге Европы стены украшала фресковая живопись, на севере шпалеры не только украшали стены кафедральных соборов, а затем замков и дворцов, но и позволяли сохранить тепло, защититься от сквозняков. Первые европейские шпалеры ткали в Германии, чуть позднее в Скандинавии, затем производство распространилось во Фландрии и Франции. Цикл шпалер с символическим изображением двенадцати месяцев (сохранились только две из них) из Бальдисхольмской церкви (Норвегия) по мнению исследователей могли быть созданы около 1088 года немецкими ткачами. Но в орнаментах, обрамляющих изображения, прослеживается связь с традициями народного норвежского ткачества. Книжная миниатюра послужила образцом для грандиозного цикла шпалер «Анжерский Апокалипсис» (ок. 1380 года) — памятника готического декоративно-прикладного искусства. Картоны для шпалер, заказанных парижским ткачам Людовиком I Анжуйским, были созданы по иллюстрациям испанской рукописи X века «Комментарий к Апокалипсису».



Рисунок 37 Фрагмент шпалеры из серии «Дама с единорогом». Конец XV века. Париж, Музей Клюни

В XV веке производство французских шпалер из-за Столетней войны переместилось из Парижа в города, расположенные в бассейне Луары. Здесь появился особый вид шпалер, называемый «милфлёр» (mille fleur, что означает «тысяча цветов»). На тёмном зелёном или красном фоне, по декоративной кайме рассыпано множество мелких цветочков, часто изображённых с ботанической точностью. Один из самых знаменитых «милфлёров» — цикл из шести шпалер «Дама с единорогом».

Эпоха Возрождения. К концу XV века Фландрия, где производство шпалер поддерживалось не отдельными частными заказами, а городскими цехами, стала главным центром художественного ткачества и удерживала первенство в течение трёх веков. Во Фландрии было положено начало традиции создания шпалеры по картинам великих художников. Местные ткачи располагали скромной палитрой всего лишь из шести цветов, но, используя методы протравки и особый ткаческий приём — растяжку (штриховку), добивались поразительных живописных эффектов. Цикл «Деяния апостолов», выполненный в мастерской Бове по композициям Рафаэля, заказанным папой Львом X для украшения Сикстинской капеллы, определил дальнейшее развитие художественного ткачества в сторону монументализма. Картоны к гобеленам выполнил Бернар ван Орлей. Благодаря Рафаэлю у шпалеры появляются тканые бордюры с декоративными мотивами-гротесками, подобные раме картины.

Во Франции и Фландрии становятся популярными шпалеры с реалистическим пейзажем и натюрморты. Первые вердюры (фр. verdure — листва, зелень) были созданы на брюссельских мануфактурах. Построение пейзажа вердюры схоже с кулисным пейзажем в живописи. Для первого плана выбирались более яркие (зелень) и тёмные (коричневый) тона, для второго — светло-зелёный, для дальнего — бледно-голубой. Тщательно проработанный и благородно уравновешенный пейзаж иногда дополнялся изображениями реальных и фантастических животных.

XVII — XVIII вв. В 1658 году во французском местечке Менси была основана мастерская, выполнявшая заказы по производству шпалер в основном для замка Никола Фуке Во-ле-Виконт. Руководил ей художник Шарль Лебрён. Сменивший Фуке Кольбер в 1662 году объединил мастерскую Менси, ряд других шпалерных предприятий и красильню Гобеленов. Так была создана крупнейшая во Франции шпалерная мануфактура, располагавшаяся в парижском предместье Сен-Марсель. В 1663 году во главе «Королевской мануфактуры гобеленов и мебели» был поставлен «первый живописец короля» Лебрён. Так возникло первое промышленное производство шпалер. С того времени для обозначения настенных ковров вошло в обиход слово «гобелен». По сути гобелен — то же самое, что шпалера, но первоначально гобеленами называли лишь те ковры, которые были созданы во Франции на королевской мануфактуре братьев Гобеленов. Отличительным знаком таких ковров служит вытканная по углам или в центре у верхнего края королевская лилия — символ королевской мануфактуры. Позднее это наименование закрепилось за всеми безворсовыми коврами.

С 1730-х годов во французском шпалерном ткачестве главенствовало стремление как можно более точно воспроизвести в шпалере живописный оригинал. Увеличивается плотность полотна, пряжа окрашивается в тысячи разнообразных оттенков. Одним из тех, кто настаивал на буквальном воспроизведении картины, был художник и руководитель парижской мануфактуры Жан Батист Удри. По его инициативе была введена цветовая шкала, где каждый оттенок имел свой номер. Вспомогательные шаблоны, которых строго должен был придерживаться ткач, содержали фрагменты, обведённые контуром и пронумерованные в соответствии с этой шкалой. Таким образом из процесса создания шпалеры была исключена творческая инициатива ткача — теперь он копировал живописное полотно, не имея права что-то подправлять и изменять.

В России первая шпалерная мануфактура появилась при Петре I в 1717 году. В Петербурге была основана Шпалерная мануфактура, здесь трудились приглашённые из

Франции мастера. Улица, где она располагалась, и сейчас носит название Шпалерной. Расцвет мануфактуры пришёлся на 1760 — 1770-е годы, к тому времени на ней работали отечественные ткачи, картоньеры и художники. На петербургской мануфактуре культивировался редкий для шпалеры жанр — портрет.

XIX век. Уильям Моррис. Развитие машинного производства во второй половине XIX века привело к упадку шпалерных мануфактур. Одним из тех, кто сделал попытку возродить искусство классического средневекового ткачества, был Уильям Моррис. В его мастерских шпалеры создавались точно так же, как в Средние века. Сам Моррис сочетал функции художника, ткача и красильщика, возвращаясь в те времена, когда шпалера была результатом согласованных усилий нескольких мастеров. В этом смысле Моррис предвосхитил реформу таписерии XX века. Наиболее известны циклы шпалер фирмы Морриса на библейские сюжеты и по мотивам легенд артуровского цикла.



Рисунок 38 Фирма «Моррис и Ко». Выступление воинов.
Шпалера из цикла «Святой Грааль».

Реформа шпалеры. Жан Люрса. Через несколько десятков лет после Морриса реформатор искусства художественного ткачества Жан Люрса, после нескольких неудачных экспериментов по возвращению шпалере её монументально-декоративного значения, также обратился к опыту мастеров средних веков. Изучая цикл «Анжерский Апокалипсис», а также основы шпалерного ткачества под руководством потомственного мастера с мануфактуры Обюссона, Люрса вывел четыре основных принципа успеха шпалеры. По Люрса природа шпалеры отлична от природы живописи маслом — она просто не может точно копировать картину. Шпалера должна быть связана с архитектурной средой, для которой предназначена, картон создаётся в натуральную величину, структура плетения подобна произведениям средневековых мастеров, то есть довольно крупная. Жан Люрса вывел искусство шпалеры на новый уровень и стал первым художником современной таписерии. Он создал около тысячи картонов для шпалер. Последней его работой стал грандиозный цикл «Песнь Мира», законченный уже после его смерти. Люрса основал в 1945 году Ассоциацию художников-картоньеров Франции. Он один из создателей Международного центра старинной и современной таписерии СИТАМ (Лозанна, 1961) и инициатор проводимых СИТАМ с 1962 года Биеналле таписерии — крупнейшего смотра художников, работающих в области художественного ткачества.

Новая таписерия. В 1950—1960-х годах Франция утратила ведущие позиции в области художественного текстиля. Вторым поворотом в развитии таписерии XX века совершили мастера Скандинавии, Восточной Европы, Японии, США. Этот период характеризуется повышенным вниманием к пластическим свойствам шпалеры, применением нетрадиционных современных материалов в том числе и нетекстильных, возвращением к древним техникам плетения (например, макраме). Шпалера уже не предмет с конкретными функциональным назначением, она становится художественным объектом (англ. art object). Причём произведение от начала до конца выполняется одним художником — это условие расширяет его творческие возможности. Современная шпалера прошла путь от двухмерного произведения через объект, напоминающий скульптуру, к таписерии-среде, энвайронменту (англ. environment), в которую можно проникнуть, изучить изнутри. Как художественный объект энвайронмент имеет наиболее сильное эмоциональное воздействие на зрителя. Некоторые исследователи различают три подвида таписерии-среды: архитектурный энвайронмент, костюмный и экспериментальный.

Отдельную главу в истории гобелена составляют работы, выполненные в странах бывшего советского лагеря. Значительные успехи были достигнуты мастерами Польши (Абаканович) и Венгрии. В СССР родоначальником современного гобелена по праву можно считать латышского художника Рудольфа Хеймрата, который в начале 60-х годов XX века вместе с Георгом Баркансом заложил его эстетические принципы. Работы Хеймрата, выступавшего продолжателем традиции классической шпалеры, «Труд», «Отдых», «Субботний вечер» стали классикой жанра. Как педагог Хеймрат воспитал целую плеяду мастеров латышского гобелена (Вигнере, Богустова). Оригинальные школы гобелена существовали и в других регионах Советского Союза — Эстонии (Эрм, Резметс), Литвы (Бальчиконис, Гедримене) (в целом, прибалтийская школа многое взяла от французской шпалеры, возрождённой Жаном Люрса и польской таписерии 60-х гг.), Украины (Борисенко), Молдавии (Речилэ), Грузии (Кандарели), в Москве (Соколова, Шмакова, Альтман, Платонова, Воронкова) и Санкт-Петербурге (Мигаль). В настоящее время ручной гобелен существует в двух видах. С одной стороны это авторские произведения, с другой — воспроизведение исторических шпалер на фабриках, расположенных преимущественно в странах Юго-восточной Азии. Авторские гобелены, в свою очередь, имеют две расходящиеся тенденции. Одна из них следует за основными направлениями современного искусства, становясь полноценными инсталляциями постмодернистского искусства (Абаканович, Сидарс). Вторая — провозглашает возврат к традиционному шпалерному ткачеству, сводя к минимуму технологические эксперименты. Некоторые мастера этой группы делают упор на общую декоративность произведения, его колористическую красочность (Гораздин, Юрченко). Их гобелены сближаются с произведениями театрального искусства — занавесями, декорациями и т. д. Другие — используют в гобелене эстетические приемы, свойственные графике или живописи. Здесь особое внимание уделяется философскому содержанию композиции (Брускин, Мадекин).

Техника создания шпалеры. Шпалеры ткуются вручную. На станке натягиваются нити основы, обычно это нецветной лён. Затем нити основы переплетаются цветными шерстяными или шёлковыми нитями, при этом нити основы полностью покрываются. Шпалеры ткуются частями, которые затем сшиваются между собой (часто отдельные цветные пятна). Существует также несколько ткацких приёмов смены цвета утка без образования прорехи (так называемого реле) в полотне шпалеры. Кроме того, так как процесс создания шпалеры трудоёмок и требует времени, один ковёр обычно выполняют несколько мастеров.



Рисунок 39 Промышленное создание гобеленов

Техника создания шпалер в разное время была различной. Самым ранним и простейшим устройством для работы ткача была рама с натянутыми нитями основы. Позднее появились ткацкие станки. Шпалера изготавливается на высоком или низком станке. Различие между этими двумя техниками заключается в основном в расположении нитей основы, горизонтальном — на низком станке и вертикальном — на высоком. Это связано с определённым устройством станков и требует характерных движений при работе. Но в обоих случаях способ создания на рисунке объёма и цветовых переходов одинаков. Нити разного цвета переплетаются и создают ощущение постепенного изменения тона или рельефности. Ткач пропускает нить через основу, создавая одновременно и изображение, и саму ткань. Изображение на шпалере копировалось с так называемого картона. Картон — это подготовительный рисунок для будущей шпалеры, как бы модель шпалеры в натуральную величину. По одному картону можно создать несколько шпалер, одинаковых, но каждый раз отличающихся друг от друга.

В механическом отношении, техника гобеленовского производства очень проста, но требует от мастера много терпения, опытности и художественных познаний: хорошим ткачом гобеленов может быть только образованный художник, в своём роде живописец, отличающийся от настоящего только тем, что средства его состоят не в полотне, палитре с красками и кистях, а в нитяной основе, шпульках с разноцветной шерстью и искусных пальцах. Так как ему приходится воспроизводить оригиналы, писанные масляными или фресковыми красками, и притом почти всегда оригиналы первоклассные, то для того, чтобы копировать их с достаточной точностью, он должен быть сведущ в рисунке, колорите и светотени не меньше настоящего живописца, а сверх то-

го, обладать ещё и полным знанием своих специальных средств.

По способу исполнения гобелены бывают двоякого рода: одни ткются на станке, в котором основа натянута в отвесном положении; это более дорогой, трудный, но вместе с тем и совершеннейший сорт ковров, называемый haute-lisse (готлис); другие ковры, при ткани которых основа имеет горизонтальное положение, благодаря чему труд работающего значительно облегчается, носят название basse-lisse (баслис). Парижская национальная мануфактура с 1826 г. занимается изготовлением исключительно ковров первого рода.



Рисунок 40 Промышленное создание гобеленов

По переводе контуров оригинала, при помощи кальки и угля, на основу ткач ковра haute-lisse помещается с задней стороны своего будущего произведения и начинает работать маленькими шпульками, на которые намотана шерсть всех разнообразных цветов и оттенков, встречающихся в колорите оригинала. Пропуская шпульку с шерстью какого-либо цвета через основу и опутывая ею последнюю, он повторяет эту операцию нужное число раз, а затем бросает прежнюю шпульку и принимается за другую с шерстью другого нюанса, с тем, чтобы возвратиться к первой шпулке, когда потребуется снова. Работа идёт медленно, на маленьком пространстве, причём мастеру приходится то и дело поворачиваться назад, чтобы справляться с помещённым позади него оригиналом, или вставать со своего места, чтобы взглянуть на результат работы, получившийся с лицевой стороны основы. Опытный гобеленщик может исполнить, в среднем, не более 28 кв. см. в день, или 4/5 кв. метра в год (если считать в году 300 рабочих дней). То обстоятельство, что один мастер может работать только над небольшим кусочком ковра, позволяет нескольким лицам, иногда 5 — 6 человекам, участвовать в исполнении одного и того же гобелена одновременно. Гобеленовская мануфактура сама готовит для себя художников и содержит для них особое училище, в котором, сверх ткацкого дела, преподаются рисование и живопись. В 1826 г. к ней присоединена фабрика тканых ковров Савоннери, основанная в 1604 г. и получившая своё название от помещения, где некогда находился мыловаренный завод. Фабрика эта специально занимается выделыванием так называемых бархатных ковров для пола и для мебели. Фабрикация ковров basse-lisse, по прекращении её в гобеленовской мануфактуре, производится теперь во Франции исключительно в Бове и Обюссоне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л.: Искусство, 1972 – 440 с.
2. Дизайн: очерки теории системного проектирования / Н. П. Валькова, Ю.А. Грабовенко, Е. Н. Лазарев, В. И. Михайленко. – Л.: ЛГУ, 1983. – 185 с.
3. Яловенко, А. А. Гаэтано Пеше. Между искусством и архитектурой / А. А. Яловенко // Частная архитектура, 1999, №2.
4. Синтез искусств в архитектуре. [Сб.], М., 1963.
5. Громов Е. С., Современный кинематограф и проблема синтеза искусств, в кн.: Кинематограф сегодня. [Сб.], М., 1967.
6. Синтез искусств и архитектура общественных зданий. [Сб.], М., 1974.
7. Витраж в архитектуре (проблемы синтеза витража и архитектуры).- Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Л. А. Аль-Нуман, 2009.
8. В о е й к о в а И. Н. Монументально-декоративное искусство в интерьерах общественных зданий. «Искусство и быт», № 2. М., «Советский художник», 1964.
9. Г е р ч у к Ю. Синтез и функция. «Декоративное искусство СССР», 1965, № 2.
10. Ж а д о в а Л. Монументальная живопись Мексики. М., «Искусство», 1965.
11. З е м ц о в С. Новые интерьеры Москвы. «Декоративное искусство СССР», 1966, № 9.
12. Л у п п о в Н. Интерьеры современных общественных зданий. М., Советский художник, 1964.
13. К и р и л л о в а Л. Масштабность в архитектуре. М., 1961.
14. М и н к я в и ч ю с Й. Интерьер и монументально-декоративное искусство. Москва, Стройиздат, 1974.

Репозиторий ВГУ