В.И. СЫТНИК

*Доцент кафедры «Монументально-декоративная живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова*
*e-mail: sytnik-vi@mail.ru*

V.I. SYTNIK

*Assistant professor of the department of «Monumental-decorative painting» of the Stroganov Academy (MGHPA)*
*e-mail: sytnik-vi@mail.ru*

А.А. ЩЕРБАКОВ

*Доцент кафедры «Монументально-декоративная живопись» МГХПА им. С.Г. Строганова*
*e-mail: rmdg@mghpu.ru*

A.A. SHERBAKOV

*Assistant professor of the department of «Monumental-decorative painting» of the Stroganov Academy (MGHPA)*
*e-mail: rmdg@mghpu.ru*

## МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ И ЕЕ ПРОБЛЕМЫ В СОВРЕМЕННОМ АРХИТЕКТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

## MONUMENTAL PAINTING AND ITS PROBLEMS IN CONTEMPORARY ARCHITECTURAL SPACE

В данной статье рассматривается проблема взаимоотношения современной архитектуры с монументально-декоративной живописью. Проанализированы характерные примеры в истории развития монументальной живописи, где обозначены причины, по которым монументальная живопись не может органически войти в архитектурное пространство. Выявлена и обоснована причина, по которой современная архитектура не допускает в свое пространство монументальную живопись. На основе проведенного исследования авторами предлагаются варианты, благодаря которым в ближайшем будущем проблему между современной архитектурой и монументальной живописью, между архитектором и художником можно решить.

This article deals with the problem of the relationship of modern architecture with monumental and decorative painting. The characteristic examples in the history of the development of monumental painting are analyzed, where the reasons for which monumental painting cannot organically enter the architectural space are indicated. The author reveals and substantiates the reason why modern architecture does not allow monumental painting into its space. On the basis of the research, the authors propose solutions for which in the near future the problem between modern architecture and monumental painting, between the architect and the artist can be solved.

**Ключевые слова:** архитектурно-образное пространство, монументально-декоративная живопись, архитектурно-художественный образ, архитектурно-декоративная композиция.
**Keywords:** architectural and figurative space, monumental and decorative painting, architectural and artistic image, architectural and decorative composition.

Сегодня художественная монументальная живопись «ушла» из современной архитектуры. Причин «ухода» монументальной живописи из архитектуры несколько. Их можно разделить на две основополагающие группы: «объективные» причины, социально-экономический и научно-технологический блок; «субъективные» причины, профессиональный блок.

**Объективные причины**

Во-первых, изменилась социально-экономическая ситуация в нашей стране. Отсутствие идеологии, отсутствие в большом количестве государственных заказов со своей идеологией.

Во-вторых, научно-технологический процесс, который дал архитекторам новые методы цифрового проектирования, новые строительные технологии и материалы. И, как следствие, появились смелые, свежие, дерзкие и спорные архитектурные проекты.

Это позволило архитекторам пытаться решить задачи эмоционального воздействия без монументальной композиции. Архитектура пытается самостоятельно, то есть без монументальной живописи, решать задачи, которые решались художником-монументалистом. А что происходит в это время с монументально-декоративной живописью?

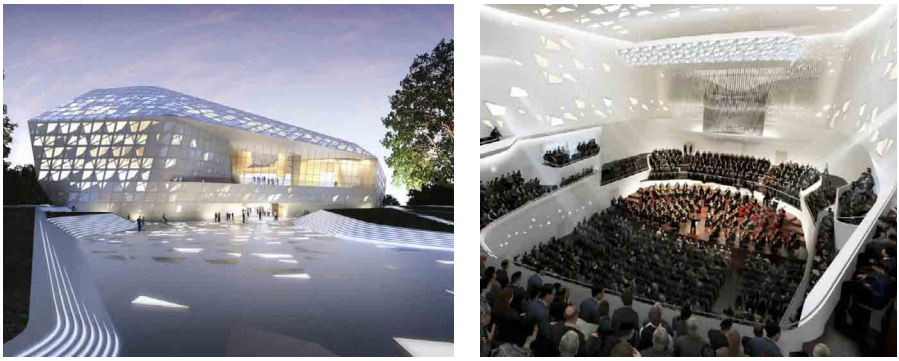


Рисунок 1. Заха Хадид. Фестивальный комплекс имени Бетховена в Бонне. 2020 г. Германия.

Научно-технический прогресс не дал такого «прорыва», как это произошло в архитектуре.

Методы и технологии остались прежними.

Появление новых пластических решений невозможно, так как художники остались работать в архитектуре вчерашнего дня. Появление нового изобразительного «языка» в монументальной живописи диктует «новая» архитектура, а не вчерашний день архитектуры. Архитектурный «язык» постоянно меняется и, как следствие, «язык» монументально-декоративной живописи тоже должен меняться. Появление в современной архитектуре нового пластического «языка» не позволяет монументальной живописи использовать свой «старый язык». Архитектура современная у живописи требует «нового» выразительного «языка», «старый» уже не подходит и не может использоваться. «Старый язык» в новых условиях становится непонятным и невостребованным.

И вот этот достаточно большой разрыв между архитектурой и монументальной живописью дал архитекторам уверовать в свою «самодостаточность».

Современные архитекторы пытаются решить и решают архитектурную форму как художественную форму, стараясь добиться того же эмоционального воздействия. Решить эту задачу, только усложняя архитектурную форму, то есть стремясь сделать архитектурную форму более художественной, без участия живописной композиции невозможно. Архитектурная форма имеет свои рамки эмоционального воздействия, выйти за которые она не может.





Рисунок 2. Заха Хадид. Международный центр культуры и искусства Чанша. Китай

**Субъективные причины**

Трудно найти примеры в современной архитектуре, в которой художественная композиция, в частности монументальная живопись, входила бы в архитектуру «органически». Вечный поиск, в котором монументально-декоративное искусство пытается «органически» найти место в архитектурном пространстве. Организация живописной композиции, все ее элементы, их размеры, цвет, тон, месторасположение, масштаб и т.д. находятся в прямой зависимости от пространства архитектурной формы, в которую эта композиция включена и частью которой является, то есть ее форма и содержание определено архитектурой.

Казалось бы, это очевидные постулаты. Осталось только придерживаться их, и после этого «органического» соединения архитектурной формы и монументальной живописи появится архитектурно-художественный образ пространства. Но, к сожалению, не все так просто. И этот вечный поиск «вхождения» монументального искусства в архитектурное пространство начался не сегодня и не вчера. Оно началось, как только появилась живопись в архитектурном пространстве. И чтобы понять сегодняшнюю проблему взаимоотношения архитектуры и монументальной живописи, нам надо вернуться к вековым источникам взаимоотношения архитектуры и живописи, попытаться понять, почему в современной архитектуре монументальная живопись не может найти свое место.

Творческий процесс архитектора и художника как индивидуумов — процесс «субъективный». Каждому творцу, в том числе и гениальному, свойственно заблуждаться и ошибаться. Как архитектор, так

и художник, находясь в своей профессии, считает свою профессию доминирующей в достижении архитектурно-художественного образа пространства. И это творческое соперничество можно проследить в историческом процессе развития искусства разных эпох.

«Субъективное» доминирование одной профессии над другой будет предметом нашего дальнейшего рассмотрения. Но прежде хотелось бы прояснить и уточнить некоторые определения, на которые будет опираться наше исследование.

**Первое определение**

В архитектуре живописная композиция существует только в «архитектурно-декоративной композиции», и по-другому ее место в архитектурном пространстве, ее значение, содержание и смысл не раскрываются. «Архитектурно-декоративная композиция» — это пространственная композиция, раскрывающая пространственную, конструктивную и декоративную организацию объекта. Между архитектурным пространством и монументальной живописью существует «архитектурно-декоративная композиция». Она нужна для того, чтобы найти и подготовить в архитектурном пространстве место для монументальной живописи. Это некий связующий элемент между архитектурным пространством и монументальной живописью. Примитивный, но очень точный пример в определении, что такое «архитектурно-декоративная композиция», — это когда станковую картину оформляют рамой и вешают на стену, тогда рама картины превращается в этот самый связующий элемент между архитектурным пространством и живописью. В архитектурном пространстве все намного сложнее, и роль «рамы» может выполнять само архитектурное пространство, создав иллюзорно-пространственную раму, а также архитектурные конструкции потолков, стен, пола и малые архитектурные формы. Все вышеперечисленные связующие элементы между архитектурным пространством и монументальной живописью относятся к архитектурно-конструктивным средствам. А есть еще и архитектурно-декоративные средства, такие как порталы, потолочные кессоны, арки и т.д., и каждый из них еще имеет свой пластический язык, в зависимости от ордерной системы.

**Второе определение**

А во второй позиции хотелось бы определить оценочные критерии для монументальной живописи.

Оценка архитектурно-художественного произведения, которое создается средствами архитектуры и монументально-декоративной живописью, определяется для монументальной живописи двумя основополагающими оценочными критериями.

— первый критерий — это органическое вхождение монументальной живописи в архитектурную форму;

— второй критерий — это мастерство художника; отсутствие одного из этих оценочных критериев разрушает такое понятие, как высокохудожественное произведение.

Оценить мастерство художника проще, в том плане, что оценочные критерии находятся на поверхности обсуждаемой темы. Где суждения и оценка, в основном, строятся на «иллюзорно-материальной» основе — это форма, цвет, тон, образ и т.д. Это то, что можно «потрогать руками».

А чтобы оценить вхождение монументально-декоративной живописи в архитектурное пространство, необходимы глубокие профессиональные познания в архитектурном пространстве и живописном пространстве стены — это нематериальная субстанция. Это то, что «руками не потрогать».

Уточнив вышеизложенные определения, перейдем к сути нашего исследования.

«Субъективное» доминирование одной профессии под другой привело к «уходу» монументально-декоративной живописи из современной архитектуры. А что же происходило в отношениях между архитектурой и живописью на протяжении веков, как только монументальная живопись появилась в архитектуре?

Одним из ярких примеров взаимоотношения между архитектурой и живописью являются Помпейские росписи в интерьерах жилых домов. Архитектурное пространство интерьеров не было выразительным, планировки домов были простые, архитектурно-декоративные элементы в пространстве интерьеров почти отсутствовали. Интерьеры представляли собой в плане прямоугольную или квадратную форму, в которой не было даже окон. Если очистить стены интерьеров от живописи и убрать мозаичные полы, то интерьеры представляли ли бы собой жалкий вид.

В тот период доминирующую функцию в организации архитектурного пространства взяла на себя живопись.

Первое, что она сделала, — это создала средствами живописи «архитектурно-декоративную композицию».

На стенах появились колонны, пилястры, портики, фризы, филенки, карнизы, капители, базы. На потолках средствами живописи создавались кессоны, тяги, филенки и т.д. И все это создавалось для того, чтобы подготовить место для живописи. В архитектуре, живописная композиция существует только в пространственной «декоративной композиции», и по-другому она не может органически войти в архитектурную форму. И после того как живопись подготовила сама себе место, началось непосредственное создание живописного пространства стены.

Живописное пространство стены получилось намного сложнее архитектурного пространства. Сочетание в живописи уплощенного пространства и иллюзорного создало сложную пространственную среду стены. Но от этого архитектурное пространство сложнее и выразительней не стало, оно и не могло стать. Архитектурное пространство — это пространство, создаваемое архитектурно-материальными средствами, а не иллюзорно-изобразительной живописью. Живопись переоценила свои возможности, она никогда не может создать архитектурно-художественный образ среды без выразительного архитектурного пространства. Высочайшее мастерство художника средствами живописи эту проблему никогда не решит. Подводя итог наших рассуждений, хотелось конкретно по пунктам обозначить свою позицию относительно взаимоотношений между архитектурой и живописью в Помпейских росписях.

Первая позиция — это отсутствие в архитектуре «Архитектурно-декоративной композиции», которая создается архитектурными средствами, а не только живописными, как в данном случае. А потом «архитектурно-декоративная композиция» — пространственная композиция, раскрывающая пространственную, конструктивную и декоративную организацию объекта. В Помпейских интерьерах только живописными средствами была подготовлена среда для живописи и то только для стен, а не для всего пространства интерьера. Это не по силам живописи — это функция архитектуры.

Вторая позиция — «Органическое» вхождение монументально-декоративной живописи в архитектурное пространство происходит в том случае, когда найдена «Архитектурно-декоративная композиция», которая определяет в архитектурном пространстве место и количество монументально-декоративной живописи. Но это не механическое нахож-




Рисунок 3, 4. Кельнский собор (1248–1880 гг.). Германия

дение места для живописи. Архитектура и живопись создают архитектурно-художественный образ пространства, в котором живопись играет одну из ключевых ролей в раскрытии этого образа, а не заполняет пустоту стены живописью, только из-за того, что она пустая. Пространство интерьеров получилось тяжелым, перегруженным живописью. Живопись в данном случае выполнила роль «декоратора» интерьеров вместо того, чтобы создать архитектурно-художественный образ пространства интерьера.

Органического вхождения живописи в архитектурное пространство не получилось по двум причинам:

— это отсутствие в архитектуре Помпеи архитектурно-пространственного образа интерьера;

— это отсутствие «Архитектурно-декоративной композиции».

Третья позиция — это мастерство художников Помпейских росписей. Настолько выразительно и сложно художники Помпеи могли компоновать пространство стены, что их произведения являются примером для изучения и понимания живописного пространства в композиции и на сегодняшний день. Однако поговорим о другой стороне мастерства.

Мастерство художника, работающего в архитектуре, заключается не только в умении рисовать, писать, компоновать и раскрывать тему и содержание живописного произведения, а еще в умении создавать эмоциональное архитектурно-художественное пространство среды. У архитектора и художника конечная цель одна — это создание эмоционального архитектурно-художественного образа пространства.

Готическое пространство соборов является вершиной эмоционального восприятия архитектурно-художественного образа среды.

Архитектор и художник создали настолько выразительный и гармонический архитектурно-художественный образ пространства, что вопрос доминирования одной профессии над другой не стоял ни в процессе проектирования, ни в конечном результате. «Архитектурно-декоративная композиция» в готических соборах получилась удивительно лаконичной, чистой в прочтении пространственной идеи и народной своей архитектурно-декоративной пластикой. Чередование нагруженности и чистоты архитектурного декора придает пространству динамики, возвышенности и легкости. «Архитектурно-декоративная композиция» определила место и количество живописи (витражи) в архитектурном пространстве. Небольшое количество живописи (витражи) удерживает все пространство собора благодаря «Архитектурно-декоративной композиции». Алтарная часть витраж, помимо того, что декоративно удерживает все пространство, еще усиливает эмоциональное восприятие архитектурного пространства. Это только подтверждает, что архитектурными средствами такого эмоционального звучания не добиться. Архитектуре нужны дополнительные инструменты для достижения своих целей, и архитекторы должны быть открыты для сотрудничества с художниками. Благодаря «Архитектурно-декоративной композиции», которая родилась из архитектурного образа, живопись органически вошла в пространство архитектуры и стала неотъемлемой частью архитектуры.

Монументальная живопись итальянского возрождения является базовым примером для обучения студентов кафедры монументальной живописи. Программа обучения студентов кафедры в основе своей построена на живописи итальянского Возрождения. Живопись эпохи Возрождения представляет собой поистине уникальное явление. Все исследования и изучение живописи Возрождения, в основном, выстраиваются на обсуждении мастерства художников.

Это то, что можно «потрогать руками». И редко, кто исследует, изучает и говорит о вхождении монументальной живописи в архитектурное пространство в эпоху Возрождения. А там было не так все однозначно.

Сикстинская капелла будет предметом нашего обсуждения. Первоначально росписи стен капеллы включали шестнадцать композиций. Единство решения композиций, одинаковая высота линий горизонта, размер фигур, масштаб, пластический язык свидетельствуют о том, что кому-то из работавших в капелле художников принадлежала разработка общего композиционного замысла. Это мог быть Сандро Ботти-

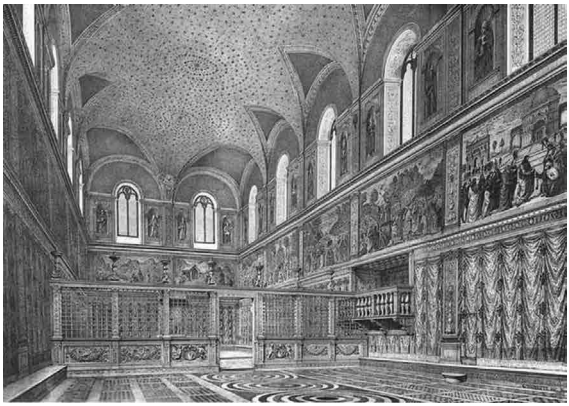




Рисунок 5. Реконструкция интерьера Сикстинской капеллы в XV веке
Рисунок 6. Общий вид Сикстинской капеллы

челли, либо Пьетро Перуджино. Чтобы живопись органически вошла в архитектурное пространство, необходимо создать «Архитектурно-декоративную композицию» в этом пространстве. Стены капеллы были поделены легким карнизом на три уровня. Оконные проемы и их толщина обрамлены лепными декором, а живописными средствами созданы пилястры и архитектурные ниши на третьем уровне. И таким образом «Архитектурно-декоративная композиция» подготовила место и количество живописи в архитектуре. Возможно, «Архитектурно-декоративная композиция» получилась «заведомо правильной» и, как следствие, невыразительной и вялой в этом архитектурном пространстве живописи. Живопись алтарной стены «Нахождение Моисея» и «Рождество Христа», выполненная Пьетро Перуджино и открывавшая оба цикла, была уничтожена, когда Микеланджело получил заказ написать на алтарной стене «Страшный суд». Чтобы много не говорить хвалебных слов в адрес «Страшного суда», скажем, что это одно из величайших произведений мирового искусства. И вот это гениальное произведение органически не вошло в архитектурное пространство капеллы.

Причин здесь несколько.

Первая — это отсутствие «Архитектурно-декоративной композиции» на стене «Страшного суда». Из-за этого композиция не архитектонично вошла в стену, и внутри самой композиции изображение не выстроило архитектоническое пространство росписи.

Как следствие — отсутствует какая-либо связь с архитектурным пространством, ощущение фрагментальности композиции. У нее нет ни начала, ни окончания, потому что живопись написана в распор стены от угла до угла. А в углах должны быть архитектурно-декоративные элементы, к которым должна подходить живопись.

Вторая — масштаб в композиции «Страшного суда» мелкий, из-за этого стена с изображением «шумит» в архитектурном пространстве капеллы, хотя фигуры по масштабу такие же и даже больше, чем у двенадцати композиций на продольных стенах. Это произошло из-за того, что на стене «Страшного суда» нет архитектурно-декоративных членений, а точнее, отсутствует «Архитектурно-декоративная композиция».

Третья — изобразительный пластический язык «Страшного суда» совершено другой и выпадает из общей концепции двенадцати живописных композиций, написанных предшественниками Микеланджело.

При всем своем Величии «Страшный суд» гениален только на отдельно взятой стене. Архитектурное пространство капеллы, образ которого воздавали Сандро Боттичелли, Доменико Гирландайо, Пьетро Перуджино и Козимо Россели, было разрушено Микеланджело. Но удивительно здесь другое. После «Страшного суда» Микеланджело расписывает плафон Сикстинской капеллы. Настолько мощно вошел плафон в архитектуру, что подчинил все пространство капеллы себе и стал доминантой в архитектурном пространстве. Удивительно, как гармонично плафон вошел в архитектурное пространство капеллы, ярус стен. Благодаря тому, что третий ярус не перегружен живописью, получилась пространственная пауза, которая выделяет и усиливает мощь плафона.

«Архитектурно-декоративная композиция» плафона — это композиционная система гипсовых карнизов, тяг, пилястров, капителей, сводчатых арок, скульптур и т.д., и все это создано живописными средствами. Добиваясь иллюзорности изображения архитектурных элементов, живопись незаметно соединяется с реальными лепными стрельчатыми арками над оконными проемами. И вся эта иллюзорная «Архитектурно-декоративная композиция» плафона садится на реальные архитектурно-декоративные элементы, создавая целостность архитектурно-пространственного образа капеллы. «Архитектурно-декоративная композиция» органические пошла в архитектурное пространство капеллы и при этом подготовила место и количество живописи в этой структуре. Масштаб в плафоне был продиктован самой архитектурой,

лепные стрельчатые арки над оконными проемами и задали масштаб всей живописи плафона. После появления плафона в Сикстинской капелле, архитектурное пространство радикально изменилось. Архитектурно пространственный образ капеллы, который был задуман Сандро Боттичелли или Пьетро Перуджино, стал совершенно другим. Мощь, динамика, экспрессия плафона стали доминантой в этом пространстве. Архитектурно-пространственный образ капеллы был заложен Микеланджело в плафоне. Если допустить, что Микеланджело получил заказ в Сикстинской капелле не на одну стену «Страшного суда» и плафона, а ему дали возможность создать архитектурно-художественный образ пространства всей капеллы с чистого листа, а толчком в создании этого образа послужил бы пластический и пространственный язык плафона, остается только догадываться, каким бы было пространство капеллы.

А что собой представляет пространство Сикстинской капеллы в нынешнем виде — архитектурное пространство интерьера развалилось на три составляющих части, которые между собой никак не работают и мешают друг другу, — нет единого архитектурного пространственного образа. Доминирующая часть в пространстве капеллы — это плафон и третий ярус стены с элементами «Архитектурно-декоративной композиции». Эта часть росписи могла быть источником «архитектурно-художественного образа» всего интерьера — настолько она органически вошла в архитектуру. И все это благодаря выразительной «Архитектурно-декоративной композиции» и ее масштабу. Такое решение было продиктовано самой архитектурой. Живописный изобразительный язык плафона настолько отличается от работ художников, современников Микеланджело, что не имеет временного определения — настолько живопись современная.

Вторая часть интерьера — это двенадцать живописных композиций на второй ярусе продольных стен и первый ярус с росписями драпировок («полотенца»). Изначально архитектурное и живописное пространство имело образное решение интерьера. Живопись органически вошла в архитектуру, и масштаб живописи не вызывал сомнений. Правда, не было решения плафона, чтобы завершить образ пространства. И если бы эти художники — Боттичелли, Перуджино, Гирландайо — написали плафон, то архитектурный художественный образ интерьера получился бы завершенным и цельным. Может быть, это архитектурное пространство было бы не такое искрометное и мощное, как плафон у

Микеланджело, но это было бы цельное пространство. А сейчас живопись двенадцати композиций рядом с плафоном Микеланджело стала мелкой по масштабу, пластический язык живописи стен сильно отличается от плафона.

И, при таком решении пространства рядом с плафоном, возникает вопрос: уместен ли там такой композиционный строй живописи, потому что плафон диктует совершенно другое решение.

Третья часть — это «Страшный суд» на алтарной стене. Выше мы отмечали, что масштаб живописи, мелкий из-за этого стена «шумит». Но, когда появилась живопись на плафоне рядом с изображением «Страшного суда», масштаб стены стал еще мельче, и живопись уже не удерживает стену, она «провалилась».

Вопрос, который не дает понимания: почему такой великий мастер, как Микеланджело, в одном архитектурном пространстве делает такие противоречивые работы. Возможно, обстоятельства — капелла уже была расписана, кроме потолка, когда Микеланджело получил заказ написать «Страшный суд». Хотя после того, как сбили росписи Пьетро Перуджино на алтарной стене для «Страшного суда», я не думаю, что Микеланджело могло бы что-то сдерживать. Возможно, темперамент и амбиции художника не позволили подстроиться к живописи Боттичелли, Перуджино, Гирландайо. А вот решение росписи плафона было продиктовано «Архитектурно-декоративной композицией», которая уже частично была на плафоне в виде лепных стрельчатых арок над оконными проемами. Микеланджело изобразительными средствами развил эту тему и создал очень выразительную «Архитектурно-декоративную композицию», в которую органически вписал свою живописную композицию.

Приведенный пример решения архитектурного пространства Сикстинской капеллы, может быть, не типичен для эпохи Возрождения, где сталкиваются противоположные интересы разных художников в решении архитектурно-художественного образа пространства. Зато мы видим к чему приводит отсутствие «Архитектурно-декоративной композиции» в пространстве интерьера и к чему приводит отсутствие архитектурно-художественного образа в архитектуре.

Для эпохи Возрождения разработка «Архитектурно-декоративной композиции» была неотъемлемой частью для решения архитектурно-художественного образа пространства и, в частности, органического вхождения живописи в архитектуру. Доминирование в живописи в ар-

хитектурном пространстве Возрождения очевидно, а причина этому — попытка усложнить архитектурное пространство средствами живописи. Образ архитектурного пространства готических соборов намного сложнее, выразительней и эмоциональней, чем пространство дворцов, вилл, капелл Возрождения. И для этого не надо вводить много живописи в пространство готических соборов. А вот архитектурному пространству Возрождения живопись нужна была для того, чтобы пространство сделать более выразительным. И тогда художники пытаются живописью усложнить и обогатить архитектурное пространство. Архитектура и живопись в готическом пространстве в унисон работали на одну цель — создание эмоционального архитектурно-художественного образа пространства. В пространстве Возрождения в большинстве своем живопись брала функции архитектуры в создании архитектурного пространства. Из-за этого пространство интерьеров Возрождения оказалось перегруженным живописью, несет в себе ноту «украшательства». Если архитектор не создал выразительное архитектурное пространство, то художник изобразительными средствами никогда этого не сделает, потому что реальное архитектурное пространство создается материальными средствами, а не иллюзорными.

Это высказывание можно в полной мере отнести к советской монументальной живописи. В этот период архитектура переживала не самые лучшие времена. Советское архитектурное пространство как архитектурно-пространственный образ в принципе отсутствовало, пространство было прагматичным и утилитарным. Борьба с архитектурными излишествами только усугубило положение советских архитекторов. А вот положение советской монументальной живописи в это время было совершенно другим. Государство со своей коммунистической идеологией было основным заказчиком у художников-монументалистов.

На пропаганде коммунистической идеи государство не экономило денег, и у художников было много работы, в отличие от архитекторов. Но без выразительного архитектурного пространства художники не могли создать архитектурно-художественный образ пространства. Органическое вхождение живописи в архитектуру предполагает создание «Архитектурно-декоративной композиции». Она создается на основе архитектурного образа пространства и композиционно выходит из пространственной, конструктивной и декоративной организации объекта. И все опять по кругу, и все сводится к одному — без архитектурно-про-

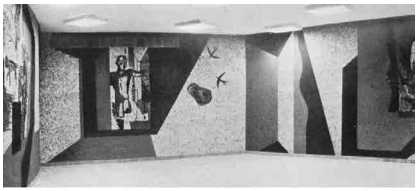






Рисунок 7. Э.Жарёнова, В.Васильцев. Рельеф с мозаикой в интерьере станции обслуживания «Жигулей». Москва, 1975 г.

Рисунок 8. В.К.Замков. Флорентийская мозаика в столовой санатория в Нальчике, 1973 г.

странственного образа объекта, без «Архитектурно-декоративной композиции» живописная композиция не может существовать, и по-другому ее значение, содержание или смысл не раскрывают.

У советских художников-монументалистов была полная свобода в создании живописных композиций, благодаря невыразительному архитектурному пространству. Безликое архитектурное пространство позволяет живописи буквально все, ни в чем ее не ограничивая. И тогда художники, пользуясь беспомощностью архитектурного пространства, создают сложные по пространству живописные композиции, которые выходят из плоскости стен в реальное пространство, пытаясь его иллюзорно усложнить. Это один из примеров того, как живопись самоутверждается в безликом пространстве архитектуры. И тогда живопись занимает доминирующее положение в архитектуре.

Парадокс! Это архитектура создает реальное пространство для жизнедеятельности человека, а живопись только усиливает архитектурный образ пространства. Другой пример — живопись стены превращается в самодостаточную картинную плоскость, которая никакого отношения не имеет к архитектурному пространству, в котором она находится. А уж тем более к архитектурно-художественному образу пространства.

Ради справедливости, надо отметить, что многие живописные работы были интересны и крепко закомпонованы. Внутри живописной композиции выстраивалось сложное и выразительно пространство сте-

ны. Архитектоничность построения композиции позволяла ей удерживать себя в пространстве и не болтаться на плоскости стены. В основном, художники-монументалисты работали внутри своего живописного пространства, и все монументальные задания сводились к решению только своей композиционной плоскости стены. И разговор о том, что советская монументальная живопись способствует формированию полноценного и целостного образа архитектурной среды, увы, вести не приходится.

И вот мы в своем историческом экскурсе в исследовании архитектурного пространства и монументальной живописи дошли до современной архитектуры. Что мы вынесли из этого исследования, чтобы прояснить, почему художественная композиция, в частности монументальная живопись, ушла из современной архитектуры?

В самом начале статьи были попытки раскрыть как объективные, так и субъективные причины этой проблемы.







Рисунок 9. О.П.Филатычев. Институт Виноделия. Роспись дегустационного павильона. Новочеркасск, 1969 г.

Рисунок10. О.П.Филатычев. Конференц-зал Никитинского ботанического сада. Ялта. 1977 г. (Роспись)

Рисунок 11. О.П.Филатычев. Институт нефти и газа им. И.М. Губкина. Москва, 1975 г. (Роспись)

Рисунок 12. Заха Хадид. Центр Гейдара Алиева. Баку. Азербайджан. 2013 г.

А что нового по этому вопросу мы можем добавить после нашего исследования? Для этого мы возьмем архитектора Захи Хадид и теоретически попытаемся войти монументальной живописью в ее архитектурное пространство.

Выбор этого архитектора не случаен. Архитектура Захи Хадид настолько образная, настолько самодостаточная и настолько спорная, что монументальной живописи не то, что войти в архитектурное пространство, приблизиться невозможно.

Это свойственно не только архитектурному образу Захи Хадид, а всей современной архитектуре. Но теоретически мы можем себе это позволить.

Мы уже себе прояснили, что органическое вхождение монументальной живописи в архитектурное пространство возможно в том случае, когда между архитектурным пространством и живописью находится «Архитектурно-декоративная композиция». В классической ордерной архитектуре ясно и понятно, как создается «Архитектурно-декоративная композиция», и к тому же много примеров, которые создавались художниками и архитекторами в течение многих веков. А вот примеров, где монументальная живопись органически входит в современную архитектуру, фактически нет. Может, мало времени прошло, чтобы живопись методами проб и ошибок нащупала некий путь в современное архитектурное пространство? Может быть. Но современная архитектура уже и так далеко оторвалась по всем позициям технологии проектирования, материалов, и появилось совершенно новое осознание и понимание архитектурно-пространственного образа. Такого архитектурного пространства не было в истории архитектуры.

А что делают в это время художники-монументалисты в современном архитектурном пространстве?

Ничего не делают! Их просто не приглашают в современное архитектурное пространство, а сами они боятся входить в это пространство, потому что не осознают и не понимают, что им в нем. Их учили, и они работали в архитектурном пространстве, которое изучено, исследовано и испробовано вековыми примерами мирового искусства. А сейчас художники-монументалисты прячутся в том «старом» исследованном архитектурном пространстве, которое они изучали, понимают, и есть пример их решения — это росписи храмов, росписи в классическом архитектурном пространстве, а в лучшем случае — в советской архитектуре.

Так как же все-таки войти монументалисту в архитектурное пространство Захи Хадид? В процессе архитектурного проектирования архитектор не предполагал, что в его пространстве будет живопись. Архитектурный образ создавался только архитектурными средствами, и он был настолько самодостаточным, что архитектура зачастую приобретала художественно-скульптурную форму, а в худшем случае — дизайнерскую форму. И в последнем случае архитектуре было все равно, в какой пространственной среде она находится. Она любовалась сама собой. Такой архитектурный образ и на дух не допустит монументальное искусство в свое пространство. Если теоретически допустить, что Захи Хадид захочет ввести монументальную живопись в свою, уже построенную архитектуру, увы, у нее ничего не получится. Чтобы ввести живопись в уже созданный архитектурно-пространственный образ, Захи Хадид придется «препарировать» свою архитектуру. Если изначально архитектор не закладывала живопись в свое пространство, ему придется разрушить свой созданный архитектурный образ, чтобы «втиснуть» живопись. В конечном итоге потеряется первоначальный образ пространства, а новый выразительный образ на этих руинах вряд ли получится.

Что делать? Что делать, чтобы монументальная живопись органически могла входить в современное пространство архитектуры? Надо, чтобы на этапе архитектурного проектирования уже был задействован художник-монументалист. Архитектурно-художественный образ пространства создается архитектором и художником-монументалистом уже на первой стадии проектирования. Если это творческое сотрудничество будет продолжаться на протяжении всех этапов проектирования и строительства, тогда в конечном итоге получится органическое вхождение монументально-декоративной живописи в современный образ пространства.

В команде архитектора должен быть художник-монументалист не для того, чтобы украшать архитектурное пространство или прикрывать неудачные архитектурные решения, а для того, чтобы уже на первом этапе проектирования архитектор и художник могли совместно генерировать идеи архитектурно-художественных образов пространства.

Кризис монументальной живописи может решить новое поколение художников-монументалистов. Поколение, которое еще учится в художественных вузах. Если их обучение будет строиться, в первую очередь, на изучении и понимании архитектурного пространства, на создании

вместе с архитектором архитектурно-художественного образа пространства и параллельно с этим идет обучение ремеслу художника-монументалиста. Но обучение студентов архитектурного института должно быть взаимно встречным. А желательно объединить процесс обучения студентов МАРХИ и МГХПА им. С.Г.Строганова по специальностям.

Попытки объединить учебный процесс разных кафедр в стенах МГХПА им. С.Г.Строганова уже существуют. Новые методы обучения студентов объединенных кафедр будет темой новой статьи.

**Библиография:**

1. *Воейкова И.Н.* Монументалисты советской России. Вып. 1. Л.: Художник РСФСР, 1980.

2. *Костина О.В.* Борис Тальберг. Монументальное искусство живопись, графика. М.: Советский художник, 1982.

3. *Валериус С.С.* Монументальная живопись. Современные проблемы. М.: Искусство, 1979.

4. *Смирнова И.А.* Монументальная живопись итальянского Возрождения. М.: Изобразительное искусство, 1987.

**Интернет-источники:**

1. URL: ELLedecoration.ru>heroes/architects/zaha-hadid-15 (дата обращения: 26.09.2018)

2. URL: CameraLabs.org>10665-chudesa-arhitekury-so (дата обращения: 10.10.2018)

3. URL: Vitamarine.ru>mag/art/public/862 (дата обращения: 15.10.2018)