Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова» (РГХПУ им. С. Г. Строганова)

На правах рукописи

Посохина Анастасия Михайловна

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ И ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ МОСКВЫ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА НОВОГО И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Специальность 5.10.3 — Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель:
доктор технических наук, профессор
кафедры дополнительного образования РГХПУ им. С. Г. Строганова
Семенова Виктория Викторовна

Москва
2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ..... 4

ГЛАВА 1. РОЛЬ СКУЛЬПТУРНОЙ ПЛАСТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ..... 19

1.1. Истоки формирования городской скульптуры: исторический обзор. 19
1.2. Типология городской скульптуры..... 35
1.3. Эволюция художественно-стилевых решений монументальной скульптуры и ее роль в пространственной организации города. 43
1.4. Современные формы городской скульптуры: влияние паблик-арта на визуальный облик городской среды..... 68
Выводы к 1 главе 88

ГЛАВА 2. МАЛЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОРМЫ В СИСТЕМЕ СРЕДООБРАЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ ГОРОДА: НА ПРИМЕРЕ ФОНТАННЫХ КОМПОЗИЦИЙ. 93

2.1. Историческое развитие фонтанных композиций в Москве и Санкт-Петербурге..... 93
2.2. К вопросу о терминологии фонтанов, их типах и роли в формировании комфортной городской среды. 105
2.3. Художественно-декоративные особенности фонтанов и их роль в средовом контексте. 111
Выводы ко 2 главе 132

ГЛАВА 3. ОСВЕТИТЕЛЬНАЯ АРМАТУРА КАК ТЕХНОГЕННЫЙ ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ..... 135

3.1. История развития уличного и архитектурного освещения в городском пространстве Москвы и Санкт-Петербурга..... 135
3.2. Вопросы терминологии и задачи светового дизайна в городском пространстве. 147
3.3. Стилевая специфика осветительной арматуры: исторический опыт и новые перспективы..... 153
Выводы к 3 главе 177

ГЛАВА 4. РЕКЛАМНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ КАК СТИЛЕВОЙ КАМЕРТОН ГОРОДА..... 180

4.1. Генезис и формы рекламы в историческом пространстве Москвы и Санкт-Петербурга. 180

4.2. Художественные особенности наружной рекламы и ее влияние на облик городской среды: дореволюционный и советский периоды..... 193
4.3. Тенденции и специфика дизайна современной наружной рекламы. 216
Выводы к 4 главе 224
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 227
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 233

ВВЕДЕНИЕ

Трансформация городов, связанная с необходимостью модернизации и реконструкции, зачастую приводит к неутешительным результатам, угрожая их историческому облику. Чрезвычайно сложной, но особенно важной является задача гармонизации особенностей историко-культурного наследия и современных дизайн-решений. Исследование акцентирует внимание на значимости формирования художественно значимого облика городской среды с помощью элементов предметно-пространственной среды как художественно-декоративного, так и утилитарно-функционального характера[1]. Это соответствует актуальным трендам устойчивого развития городов, предполагающим учитывание исторических и культурных особенностей городской среды при внедрении современных художественных и дизайн-решений.

Особенно важным осуществление данных задач становится для Москвы и Санкт-Петербурга, в которых концентрировались художественные поиски. Эволюция стилевых форм, историко-культурных концепций и стратегий представляет здесь особый интерес, демонстрирует ключевые изменения в подходах к средовому проектированию и функциях искусства и дизайна в условиях исторического города. По словам В. В. Семеновой, современное осознание огромного влияния качества дизайна среды на жителей и гостей городов приобретает новое звучание и новые масштабы государственной значимости, отражает практически все процессы влияния на общество[2].

Актуальность исследования определяется общим стремлением к углубленному изучению организации предметно-пространственной среды городов. В России поиски новых путей были сосредоточены в Москве и Санкт-Петербурге, которые на разных исторических этапах утрачивали официальный

---

[1] Данная классификация элементов предметно-пространственной среды по их доминирующей функции была предложена С. М. Михайловым. Подробнее: Михайлов С. М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция): дис. ... доктора искусствоведения. М., 2011. С. 218–219.

[2] Семенова В. В. Дизайн архитектурной среды города. Санкт-Петербург. СПб., 2014. С. 5.

столичный статус, но всегда сохраняли фактические столичные амбиции. В связи с этим историко-культурные и художественные процессы в этих городах приобретают особое значение.

Скульптурная пластика, малые архитектурные формы, элементы городской осветительной инфраструктуры и рекламно-информационные комплексы являются одними из ключевых компонентов городской среды с точки зрения ее художественно-стилистического осмысления. Вместе с тем типология объектов, влияющих на формирование визуального облика города, гораздо шире и охватывает такие аспекты, как колористическое решение городской ткани, система визуальной коммуникации и навигации, озеленение и благоустройство, транспортная инфраструктура и др. (табл. 1). Многие из этих объектов, однако, уже рассматривались в ряде смежных научных исследований. Предложенная в данной работе структура, объединяющая вышеуказанные компоненты в рамках целостного анализа художественно-стилевых характеристик городской среды, вводится в научный оборот впервые.

Проблема, связанная с созданием органичного эстетико-художественного облика окружающего пространства, становится все более актуальной. Город — «не только прошлое, он живет с нами своей современной жизнью, будет жить и после нас, служа приютом и поприщем деятельности наших потомков. Город — для изучения самый конкретный культурно-исторический организм,» — писал Н. П. Анциферов[3]. Рассматривая городскую среду с этой позиции, мы неизбежно приходим к необходимости ее современного художественного осмысления. Тем не менее строительство новых объектов и реконструкция старых оказывают существенное и не всегда положительное влияние на изменение исторической среды. Понимание и выявление художественных особенностей дизайн-объектов и произведений искусства, определение тенденций их развития и эволюционной связи

[3]Анциферов Н. П. «Непостижимый город...». Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. СПб., 1991. С. 29.

исторических эпох в пространстве города способствуют выработке гармоничной художественной образности Москвы и Санкт-Петербурга.

Ее формированию также препятствует разработка типовых проектов, лишенных, как правило, эстетико-художественного осмысления. Подобный метод проектирования нередко применяется в разных городах и не учитывает особенности городской среды, природного ландшафта, историко-культурные нюансы. Анализ и обобщение ситуации на примере двух главных городов России, имеющих существенные различия в исторической и художественно-стилевой эволюции, а также выделение ключевых объектов и художественных форм, оказывающих наиболее значительное влияние на визуально-эстетические свойства городского ландшафта, обратят внимание на необходимость индивидуального подхода к проектированию, проблему синтеза малых форм с пространством и архитектурой и преемственности традиций.

Степень разработанности темы исследования.

Проведение комплексного исследования особенностей развития дизайна городской среды в Москве и Санкт-Петербурге предполагало анализ и систематизацию научных материалов из разных областей наук и знаний, а также привлечение источников, раскрывающих отдельные аспекты обозначенной темы.

Вопросы модернизации и поддержания исторической среды города средствами дизайна поднимаются в работах многих теоретиков дизайна, искусства и архитектуры. К ним можно отнести работы зарубежных специалистов, таких как Я. Гел, П. Голдбергер, А. Джейкобс, М. Кармона, К. Линч, Д. Монтгомери, Ч. Парк, С. Тисделл и др. Интерес к этой теме проявляли и отечественные исследователи: Е. В. Асс, Д. Аркин, Н. И. Барсукова, О. И. Генисаретский, В. Л. Глазычев, А. Э. Гутнов, Г. Б. Минервин, А. Г. Раппопорт, В. Ф. Сидоренко, Ю. Б. Соловьев, Ю. Б. Тупталов и др. Отдельные аспекты этой проблемы поднимаются в трудах современных российских ученых, среди которых можно выделить

Н. С. Калинину, С. М. Михайлова, Ю. В. Назарова, А. В. Сазикова, Л. Ю. Салмина, В. В. Семенову, С. А. Степанову и др. Труды многих вышеперечисленных исследователей носят в первую очередь практический характер в силу проектной специфики самого дизайна, содержат предложения по разработке методов, определяющих стратегию внедрения продуктов дизайна, а также художественных форм в городскую среду в общем и в историческую среду в частности.

Комплексный анализ исследования художественных особенностей и тенденций развития дизайна городской среды предопределил обращение к исследованиям в области культурологии и искусствознания. Выделенные в диссертации формы искусства и дизайна, наиболее существенно влияющие на эстетическое восприятие Москвы и Петербурга, определили изучение и анализ трудов, имеющих косвенное отношение к заявленной проблеме.

Так, проблеме исследования монументального искусства в городской среде, его влияния на художественную образность и организацию целостного эстетизированного пространства посвящены исследования В. А. Артомонова, С. Б. Базьянц, М. М. Волкова, Н. В. Воронова, И. В. Ивановой, М. Г. Кругловой, Н. И. Поляковой, В. С. Сперанской, В. С. Турчина, О. А. Швидковского, Л. К. Шепетиса и др. Одним из трудов последних лет, темой для которого выступила монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в архитектуре и дизайне городской среды Москвы, стала диссертация И. Ж. Алфакиха, представляющая собой комплексный анализ истоков, традиций и новаторских приемов скульптуры, помещенной в городской контекст.

К настоящему исследованию были также привлечены работы обобщающего свойства об истории монументальной скульптуры Москвы и Петербурга и более узкие, рассматривающие отдельные интересующие нас памятники: монографии и статьи Д. Е. Аркина, Н. Н. Весниной, А. Ю. Вершининой, Р. Ф. Кожевникова, О. Н. Кузнецовой, И. И. Лисаевич и И. Ю. Бехтер-Остренко, Н. П. Никитина, А. Самойлова, И. М. Шмидта и др.

Поскольку паблик-арт — сравнительно новое явление, но в то же время существенно влияющее на художественный образ города, фундаментальных трудов по этой теме сравнительно немного. Среди наиболее ярких исследований, оказавшихся полезными для определения феномена паблик-арта в средовом контексте Москвы и Петербурга, стоит выделить работы И. Поносова, статьи М. Е. Вейц, В. Дьяконова, А. О. Котломанова, Ю. В. Курамшиной и К. Э. Сефер, П. Е. Шугурова, энциклопедию российского уличного искусства и краткий справочник по терминологии российского уличного искусства и граффити. Также для анализа вопроса привлекались электронные ресурсы, составляющие основной корпус существующей по данному явлению литературы: авторские каналы, электронные журналы, сайты биеннале и фестивалей уличного искусства, конкурса концепций паблик-арт объектов, музейных центров, новостные заметки и статьи.

Отдельное внимание уделено фонтанным композициям, которые обычно рассматриваются в контексте монументального искусства. В связи с этим комплексных трудов, посвященных исследованию композиционных и художественных особенностей фонтанов в городской среде, сравнительно немного. Помимо вышеперечисленных авторов, специалистов в области монументального искусства, уделявших внимание отдельным памятникам и вопросам, стоит выделить таких исследователей, как Н. И. Архипов, А. Ю. Гусаров, П. Капустин, И. А. Краснов, Н. В. Одноралов, А. Г. Раскин, В. В. Семенова, П. И. Спышнов, А. Е. Ткачук, Т. В. Якирина и др. Отметим, что до сих пор не существует систематического исследования о фонтанных сооружениях Москвы и/или Петербурга. Вышеупомянутые авторы сосредотачиваются лишь на отдельных объектах, минуя исследование фонтанных композиций в городской среде, либо их исследования не включают анализ современной ситуации. Наиболее исчерпывающей является литература о фонтанах в Петергофе, оставшихся за пределами настоящего исследования.

Проблема развития архитектурного и уличного освещения, напротив, изучена более полно. Подобные исследования с конкретными рекомендациями

на высоком профессиональном уровне были выполнены Н. И. Щепетковым, крупнейшим российским специалистом в области светового дизайна. Также стоит упомянуть труды и статьи И. А. Азизян, Е. В. Венслаускене, Н. М. Гусева и В. Г. Макаревича, А. И. Дамского, Л. Н. Жуковой, А. М. Иванова, А. П. Иванова, Е. Ю. Лекус, С. А. Санжарова, Г. Л. Семеновича, А. С. Щипанова, Ю. А. Харкеевича, монографию «История освещения Санкт-Петербурга», подготовленную СПб ГУП «Ленсвет» совместно с научными сотрудниками государственных музеев, онлайн-проекты «Фонари Москвы» и «Виртуальный музей светотехники». В этих работах изучены многие композиционные вопросы взаимодействия света и архитектурной формы в условиях города, проанализирована эволюция освещения и художественных форм на разных исторических этапах в нескольких городах страны и мира, в том числе в Москве и Петербурге.

Значительное влияние в городской среде имеют средства визуальной коммуникации и рекламы, которые, помимо важной информационной функции, способны нанести урон или, напротив, значительно улучшить облик исторического города с позиций высокого эстетического вкуса. Разнообразные аспекты этой проблемы, как и истории развития наружной рекламы в Москве и Петербурге, ее композиционно-стилевых, художественных особенностей, поднимаются в трудах Д. В. Беклешова и К. Г. Воронова, А. Д. Захарина и Н. И. Мотылева, Э. М. Глинтерник, Ю. П. Знаменского, П. Н. Коваленко, В. В. Маяковского, М. В. Нащокиной, Ф. Г. Панкратова и Ю. Г. Баженова, А. В. Повелихиной и Е. Ф. Ковтун, А. И. Семенюка, О. В. Слядневой, В. Б. Устина, В. В. Ученовой и Н. В. Старых. Отдельно стоит выделить монографию А. В. Сазикова (а также многие другие исследования автора в этой области) и Т. Б. Виноградовой, осуществивших комплексное исследование наружной рекламы в городском пространстве Москвы от ее появления до настоящего времени.

Для исчерпывающего выполнения поставленных задач использовался материал, посвященный изучению истории, архитектуры, городской застройки

Москвы и Петербурга, их художественно-эстетического образа на разных временных отрезках. Здесь наиболее значимыми оказались труды В. В. Васильева, А. В. Иконникова, А. В. Карлсона, Б. М. Кирикова, Е. И. Кириченко, А. П. Крюковских, В. Г. Лисовского, С. О. Хан-Магомедова, А. С. Щенкова. Ценными оказались наблюдения современников и бытописателей, зафиксировавших состояние тех или иных форм предметно-пространственной среды в разных исторических промежутках.

База источников исследования.

Многозадачность и многоаспектность обозначенной проблемы предопределили широкий библиографический фундамент настоящей диссертации, связанный с разными дисциплинами гуманитарного профиля.

В первую очередь необходимо выделить *вещественные источники*, которыми для данной работы послужило предметное наполнение среды Москвы и Санкт-Петербурга XVIII–XXI вв. К нему относится монументальная скульптура, объекты паблик-арта, фонтанные сооружения, осветительные приборы и световой дизайн, средства визуальной коммуникации и наружной рекламы. В некоторых случаях была выполнена авторская натурная фотосъемка, в иных — использование фотоматериалов из собраний музеев, литературы и открытых Интернет-источников. Также анализировались изобразительные материалы, такие как рисунки и проекты, произведения книжной графики, фотографии разных лет.

Письменными источниками послужили наблюдения и воспоминания современников и бытописателей (Т. Готье, И. Т. Кокорева, М. И. Пыляева, Г. Л. Семеновича, А. И. Семенюка, В. В. Маяковского, А. М. Родченко и др.), заметки и статьи из периодических изданий прошлого и современности («Зодчий», «Искусство»), справочники и путеводители («Памятники Санкт-Петербурга. Справочник» В. Г. Исаченко, «Архитектурный путеводитель» И. Л. Бусевой-Давыдовой, М. В. Нащокиной и др., «Стили, школы, направления: путеводитель по современному искусству» Э. Демпси, «Тезаурус. Краткий справочник по терминологии российского уличного

искусства и граффити», «Энциклопедия российского уличного искусства» и др.), учебные пособия («История дизайна» А. Н. Лаврентьева, «Световая культура» Е. Ю. Лекус, «История отечественной рекламы. 1917–1990» В. В. Ученовой, «История отечественной рекламы XX–XXI вв.» В. В. Фролова и др.). Для поиска объектов и произведений, а также исчерпывающего исследования поставленных задач использовались Интернет-ресурсы и онлайн-издания, преимущественную часть которых составили официальные сайты музеев, Госкаталог, оцифрованные архивы.

Объектом исследования является предметное наполнение открытых пространств Москвы и Санкт-Петербурга в контексте стилевой эволюции и проектной культуры в области формирования среды. В диссертации рассматриваются прежде всего те объекты, которые наиболее существенно влияют на эстетическое восприятие и оценку художественной значимости городской среды: монументальное искусство, объекты паблик-арта, малые архитектурные формы (на примере фонтанных сооружений), осветительные приборы и световой дизайн, средства визуальной коммуникации и рекламы.

Предметом исследования становятся современные стратегии формирования городской среды в Москве и Санкт-Петербурге, интегрирующие художественно-выразительные средства различных видов искусства и дизайна. Понятие «дизайн городской среды» используется в связи с его системообразующей функцией в формировании городской среды и рассматривается как междисциплинарная практика, опирающаяся на проектное мышление и направленная на объединение художественных, функциональных и социокультурных компонентов пространства города.

Цель диссертации состоит в определении специфики формирования и развития городской среды в контексте ее художественно-образной организации и стилевой эволюции в Москве и Санкт-Петербурге на разных исторических этапах и в современности. Исследование художественно-стилистических тенденций проводится на примере объектов городской общественной среды, относящихся к сфере государственного и

муниципального планирования и регулирования, и выстраивается по восходящей логике: от объектов городской пластики, в которых сочетаются элементы скульптуры и архитектурно-планировочного решения, к более сложным формам синтеза — объемно-пространственным композициям, строящимся на принципах дизайна и пластического искусства, как наиболее устойчивым и долговременным элементам городской среды. Далее анализ распространяется на техногенные и подверженные изменениям объекты, в частности системы городского освещения, и завершается рассмотрением рекламно-информационных носителей, обладающих наибольшей гибкостью и подвижностью с точки зрения стилистического выражения.

Поставленная цель определила следующие научно-исследовательские **задачи**:

— определить исторически и культурно ценные объекты городского пространства, оказывающиеся наиболее важными для сохранения художественно значимого исторического облика Москвы и Санкт-Петербурга, исследовать их в реальной или проектной среде;

— проследить преемственность в развитии художественных средств формирования городской среды;

— проанализировать их с целью выявления генезиса и специфики, описать способы интеграции этих объектов и произведений в городскую среду, определить возможности их встречного воздействия;

— выделить современные тенденции в области организации предметно-пространственной среды города с позиции их художественных особенностей и существования в пространстве города;

— разработать предложения по совершенствованию исторической предметно-пространственной среды;

— обобщить опыт эстетико-художественного осмысления среды Москвы и Санкт-Петербурга, выявить их сходства и различия в подходах и особенностях дизайна городского пространства.

Хронологические границы исследования.

Историко-временные рамки исследования охватывают период Нового и Новейшего времени, в частности, XVIII–XXI вв. Нижняя граница обусловлена началом планомерного формирования городской среды как пространства не только административного, но и художественного значения, что потребовало соответствующего осмысления скульптурной пластики, малых архитектурных форм, элементов уличного освещения и рекламно-информационных носителей в соответствии с эстетическими установками эпохи. Верхняя граница связана с появлением современных объектов, позволяющих проследить преемственность по отношению к историческим стилевым формам, выявить признаки новаторства и определить актуальные направления их развития в контексте формирования городской среды.

Теоретическая и методологическая основы исследования обусловлены содержанием темы и поставленными задачами. В работе применен *междисциплинарный подход*, так как для достижения цели диссертации использовались данные из смежных областей наук: технической эстетики, культурологии, искусствознания, истории, истории материальной культуры, социологии.

Основополагающими стали традиционные методы средовых исследований, подразумевающие *фотоанализ*, *натурные обследования*, *вербальное и графическое описание* предметного наполнения среды с учетом социокультурных и композиционно-пространственных закономерностей ее формирования, а также назначения, свойств, функций, географических и временных характеристик объектов городской среды. Вышеперечисленные методы позволили собрать сведения по предметно-пространственной среде Москвы и Петербурга для последующего анализа и систематизации.

Также широко применялись традиционные методы искусствоведческого анализа. *Формально-стилистический метод* позволил изучить стилевую эволюцию, решить вопросы о взаимовлиянии предметного наполнения среды с самим городским пространством. Необходимость систематизации объектов дизайна и предметов искусства, выявления особенностей и специфики

художественно-выразительных средств, использующихся для создания эстетико-художественного образа городской среды, предопределила использование *иконографического метода*.

Кроме того, для достижения цели научно-исследовательской работы (диссертации) использовались методы общеисторического научного исследования: *историко-генетический*, позволивший проследить в ретроспективе становление отдельных объектов дизайна городской среды и искусства в городском пространстве; *типологический метод*, направленный на классификацию необходимых для формирования художественно значимого облика городской среды объектов и произведений, оценки их общих и индивидуальных черт; *метод периодизации*, использовавшийся для обозначения этапов исторической и стилевой эволюции предметно-пространственного наполнения городской среды в XVIII–XXI вв.

В основе исследования также лежит *сравнительный анализ*, способствовавший последовательному сопоставлению объектов и средств дизайна городской среды в Москве и Санкт-Петербурге как в рамках одного эксперимента, так и между двумя городами на разных исторических этапах.

Научная новизна исследования позиционируется по его главным направлениям:

— предложена типологическая модель предметно-пространственного наполнения городской среды Москвы и Санкт-Петербурга — от объектов городской пластики и объемно-пространственных композиций до техногенной и рекламно-информационной составляющей, — оказывающая наиболее значительное влияние на художественно значимый облик исторически ценных городов;

— проведен комплексный анализ выделенных элементов дизайна городской среды с позиции их репрезентативности в городском пространстве в протяженной временной перспективе;

— исследовано влияние скульптурной пластики на производство городского пространства в Москве и Санкт-Петербурге в аспекте ее

художественного и концептуального значения, проанализирован опыт последних лет;

— выделены в самостоятельную категорию фонтанные сооружения, обычно рассматривающиеся в совокупности с монументальной скульптурой, проведен их исторический обзор, определена стилевая эволюция, художественные черты и тенденции развития современных объектов в городском пространстве;

— проанализированы ранее не изучавшиеся объекты предметно-пространственного наполнения среды, в том числе светового оборудования и наружной рекламы прошлого и современности, определено их влияние на художественную образность городов;

— даны рекомендации по художественному решению и взаимодействию произведений искусства и объектов дизайна с городским пространством Москвы и Санкт-Петербурга, учитывающих их историческую значимость;

— проведен сравнительный анализ художественно-выразительных средств, особенностей, отдельных художественных явлений предметно-пространственного наполнения городской среды Москвы и Петербурга в аспекте эстетического освоения окружающей действительности на разных временных этапах.

Положения, выносимые на защиту:

1. Значимыми для формирования эстетически и образно выразительной среды в исторически сложившемся центре города и за его пределами являются следующие объекты городской общественной среды: городская пластика, включающая скульптуру и архитектурно-планировочные решения; объемно-пространственные композиции, сочетающие принципы дизайна и пластического искусства; система городского освещения; рекламно-информационные комплексы.

2. Объекты дизайна и произведения искусства в аспекте ценностной ориентации городской среды не только оказывают на нее эстетико-художественное влияние, но и конкретизируют историко-культурный

ландшафт, рождая новые мифологемы. Некоторые из них, помимо художественно-стилевых и пластических функций, играют важную информационно-коммуникативную и образовательно-воспитательную роль.

3. Художественные особенности дизайнерского наполнения городской среды Москвы и Санкт-Петербурга напрямую зависят от стилевой эволюции городов на разных временных этапах. Так, художественно-декоративное решение монументов, фонтанных композиций, осветительных приборов, вывесок и витрин было продиктовано влиянием основных художественных тенденций XVIII–XIX вв. (барокко, рококо, классицизма, эклектики, историзма, модерна), эпохи модернизма и постмодернизма.

4. Существенный отпечаток на характер предметно-пространственного наполнения среды накладывает столичный статус городов. В XVIII–XIX вв. концентрация наиболее значимых и выразительных объектов и памятников, презентовавших власть и отражавших актуальные художественные тенденции, происходила в Санкт-Петербурге. С начала XX в. эти обязательства приняла на себя Москва, показавшая готовность к разнообразной и широкой интеграции объектов и произведений искусства в городскую среду. С переходом этого статуса приоритетным становилось устройство и художественный облик столицы.

5. Среди отличий в подходах и художественно-выразительных средствах предметного наполнения Москвы и Санкт-Петербурга выделяются *приверженность к разным стилевым направлениям* (например, влияние классицизма в Петербурге было выражено сильнее, в то время как развитие русско-византийского направления в конце XIX в., авангардных традиций и соцреализма в XX в. в большей степени характерно для Москвы); *различную организацию городской среды* (стихийно-живописную в Москве и ансамблевую в Петербурге); *отличный подход к интеграции объектов и памятников в пространство городов* (большая свобода в выборе художественно-пластических средств и решений в Москве и, как следствие, вероятность полифонии, создания хаотичного, перенасыщенного облика, в

Петербурге — большее внимание к историческим особенностям и застройке, что влияет на инертность в отношении новых подходов и изменений).

6. К общим чертам в вопросе художественных особенностей и тенденций развития дизайна городской среды в Москве и Санкт-Петербурге относятся *определяющая роль стилевых направлений и тенденций на разных исторических этапах*, *учитывание особенностей пространственной структуры города*, *стремление к синтезу объектов дизайна и произведений искусства с архитектурой и планировочными решениями*.

7. Художественные решения в области дизайна городской среды последних лет, особенно на рубеже XX–XXI вв., часто демонстрировали дилетантизм и не способствовали украшению городов и развитию высокого эстетического вкуса. Для формирования художественно ценного облика городской среды Москвы и Санкт-Петербурга необходимо учитывать специфику городской застройки и исторические особенности развития городов, размещать объекты и произведения, обладающие высокими художественными и техническими характеристиками, формировать городское пространство по всем необходимым векторам: человек – среда – культура – искусство – дизайн.

Апробация результатов исследования

Основные результаты работы отражены в 4 публикациях (объем 4,05 п.л.), 4 из которых размещены в изданиях, входящих в перечень рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК Минобрнауки России:

1. Посохина, А. М. Паблик-арт в России: исторический аспект и особенности развития // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2025. № 1. Ч. 2. С. 412–424.

2. Посохина, А. М., Семенова, В. В. Произведения монументального искусства в контексте городской среды Санкт-Петербурга // Архитектон: известия вузов. 2023. № 4 (84). URL: http://archvuz.ru/2023_4/29/. DOI: 10.47055/19904126_2023_4(84)_29.

3. Посохина, А. М., Семенова, В. В. Развитие городского освещения в Санкт-Петербурге: история и современная практика // Дизайн. Материалы. Технология. 2023. № 4 (72). С. 72–77.

4. Посохина, А. М., Семенова, В. В. Исторические и стилистические особенности наружной рекламы в Санкт-Петербурге в XVIII–XXI вв. // Дизайн. Материалы. Технология. 2023. № 4 (72). С. 84–90.

Отдельные аспекты результатов исследования были представлены в выступлениях на научно-практических конференциях, семинарах и проектах, в том числе Международной научной конференции «Пространство культуры – 2025» (Московский государственный музей «Дом Бурганова», Российская академия художеств, Российский государственный художественный промышленный университет им. С.Г. Строганова), Международной научной конференции «Строгановская школа в истории мировой и российской культуры. 200-летие РГХПУ им. С.Г. Строганова. (1825–2025)» (Российский государственный художественный промышленный университет им. С.Г. Строганова, 13–15 ноября 2025 г.), Научно-практической конференции «Проектирование в дизайне. От идеи до реализации» (Российская академия художеств, 20 марта 2024 г.), II Научно-практической конференции «Градостроительство. Архитектурная среда. Формирование городов России» (Российская академия художеств, 24 апреля 2024 г.) и др. На основе материалов исследования разработан учебный курс, который читается на факультете довузовской подготовки по направлению «Дизайн среды и интерьера» НИУ ВШЭ.

Структура и объем диссертации обусловлены целью и задачами исследования. Работа состоит из 2 томов. Первый том включает диссертацию, состоит из введения, четырех глав, поделенных на разделы, заключения и списка литературы. Текст исследования изложен на 255 страницах, библиография насчитывает 222 наименования. Второй том содержит иллюстративный материал к исследованию и список иллюстраций.

ГЛАВА 1. РОЛЬ СКУЛЬПТУРНОЙ ПЛАСТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ.

1.1. Истоки формирования городской скульптуры: исторический обзор.

Развитие монументальной скульптуры в Москве и Санкт-Петербурге происходило сообразно главным художественным направлениям, которые определяли тематику произведений, их пластическое и композиционное решение. В силу того, что в XVIII в. художественные силы сосредотачивались в Петербурге, именно здесь, в новой столице, были созданы известнейшие скульптуры эпохи главенствующих в то время барокко, рококо и классицизма. В целях структурированного анализа представляется целесообразным рассматривать эволюцию скульптурной пластики раздельно по каждому из городов.

Санкт-Петербург

История развития городской скульптуры Санкт-Петербурга начинается с Летнего сада, который исследователи именуют богатейшим музеем садово-парковой скульптуры начала XVIII в. Здесь можно было увидеть ранние образцы мифологической скульптуры: копии с античных памятников «Амур и Психея», «Немезида», «Церера» и знаменитую «Венеру», конфискованную папой Клементом XI, но возвращенную Петру I и ныне хранящуюся в коллекции Государственного Эрмитажа. Аллеи и открытые площадки сада украшали бюсты — например, польского короля Яна III Собеского и его супруги Марии-Казимиры, — и аллегорические композиции, наиболее известной из которых была группа «Мир и Победа», или «Ништадтский мир», авторства П. Баратта[4]. Садово-парковой скульптуре вторили барельефы на фасаде Летнего дворца Петра Великого. Их тематика напрямую связана с событиями того периода — 29 барельефов, среди которых «Персей, побеждающий Медузу», «Триумф Нептуна», «Минерва среди военных

[4] Кузнецова О.Н. Летний сад и Летний дворец Петра I. Л., 1973. С. 11–14.

доспехов», в аллегорической форме воспевали победу России в Северной войне.

Мраморные статуи Летнего сада апеллировали к французской тенденции размещения скульптурного убранства в регулярной архитектуре парка. Также в Летнем саду впервые было подчеркнуто назначение такой скульптуры, сочетавшей декоративную, общественно-политическую и назидательную функции. Поучительный характер позднее поддержал главный символ Летнего сада — бронзовый памятник баснописцу И. А. Крылову, выполненный П. К. Клодтом в 1855 г.

Гораздо более величественным характером, по сравнению с более «легкой» по уровню восприятия садово-парковой скульптурой Летнего сада, обладает конный портрет Петра Великого, установленный перед Михайловским замком в Петербурге. Его создание стало результатом многолетней работы Б. К. Растрелли над образом императора. Монумент, однако, был воздвигнут не сразу — помешала архаичность образа и отсутствие изначального представления о том, где должен стоять памятник. Позднее Павел I проявил интерес к проекту и распорядился сначала установить его в Кронштадте, а затем перед Михайловским замком, его новой резиденцией, где памятник можно увидеть и сегодня[5]. Монументу, созданному в отрыве от городской среды, потребовалось почти столетие, чтобы найти свое место.

Главным символом города, однако, стал другой памятник — «Медный всадник» работы Э. М. Фальконе, расположенный на Сенатской площади. Торжественно открытый 7 августа 1782 г., памятник, выполненный по канонам классицизма, усилил, акцентировал и структурировал большое пространство на берегу Невы, обрамленное зданиями в аналогичном стиле.

Ярким примером памятников эпохи ампира является монумент А. В. Суворову, исполненный М. И. Козловским и установленный на Марсовом поле в 1801 г. В 1818–1819 гг. он был перенесен на площадь у

[5] Каганович А. Л. Медный всадник. История создания монумента. Л., 1982. С. 14–19.

Троицкого места[6]. Выдающимися также стали памятники М. И. Голенищеву-Кутузову и М. Б. Барклаю де Толли, выполненные в 1837 г. по проекту Б. И. Орловского. Установленные у Казанского собора, они продемонстрировали тесную связь монументальной скульптуры с городской застройкой.

По такому же принципу были воздвигнуты два известных ансамбля середины и второй половины XIX в.: конная статуя императора Николая I и памятник Екатерине II. В первом случае скульптура являлась частью общего проекта, разработанного О.-Р. Монферраном, автором одного из главных архитектурных сооружений Петербурга — Исаакиевского собора. Общему настроению вторила скульптура фасадов в стиле классицизма: горельефы на евангельские и исторические сюжеты, статуи апостолов на углах фронтонов, фигуры ангелов на аттике и со светильниками в руках. Памятник Екатерине II перед Александринским театром был открыт по проекту М. О. Микешина в 1873 г. по случаю 100-летнего юбилея со дня восшествия императрицы на престол и ставший своеобразным символом блистательного века ее правления.

В XVIII–XIX вв. также воздвигались мемориальные ансамбли, строительство которых наиболее широко велось в Петербурге. Памятником победы в войне 1812 г. стала триумфальная арка Главного штаба, построенная одновременно с корпусами самого здания по проекту К. И. Росси. Этому же событию посвящена Александровская колонна, воздвигнутая О. Монферраном по распоряжению Николая I в память о победе его старшего брата Александра I. Образцом для памятника выступила колонна Траяна в Риме, однако монумент высотой 47,5 м превосходил многие мировые аналоги. Завершением еще одного ансамбля — ансамбля Стрелки Васильевского острова — стали ростральные колонны-маяки, созданные по проекту Ж. Ф. Тома де Томона в 1810 г. Если в честь военных побед на суше сооружались триумфальные арки, то победы на море символизировали колонны, украшенные носами кораблей, захваченных у

[6] По указанию Александра II площадь получила название «Суворовская».

неприятеля. Ростральные колонны возвышаются по обеим сторонам Биржевой площади, внизу укреплены большие пары ростр, причем так, что один нос корабля обращен к Неве, а другой — к Бирже. Ранее имевшие функциональное назначение, в настоящее время колонны освещаются с помощью газа в дни праздников и торжеств. Монументальные мужские и женские фигуры, символизирующие русские реки, расположены у подножия колонн.

В это же время появилась потребность украсить скульптурой не только площади, расположенные у значимых сооружений, или архитектурные ансамбли, но и парковые зоны. Так, в 1880 г. на заседании Городской думы рассматривалось предложение «украсить... новый Александровский сад бюстами знаменитых деятелей в области науки и словесности»[7]. К работе был приглашен архитектор А. Н. Бенуа, определивший места, подходящие для установки памятников. Недалеко от знаменитого здания Адмиралтейства разместились бюсты поэтов и писателей В. А. Жуковского, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, путешественника Н. М. Пржевальского, композитора М. И. Глинки, а в 1998 г. — памятник русскому дипломату и князю А. М. Горчакову.

Скульптуры появились на набережных и мостах. Расцвет их строительства пришелся на конец XVIII–XIX вв., в связи с чем возникла необходимость художественного оформления. Одними из наиболее узнаваемых образов стали скульптурные изображения львов, ставшие особенно популярными в эпоху классицизма. В 1825–1826 гг. на пьедесталах у Банковского моста разместились крылатые львы — грифоны, отлитые по моделям П. П. Соколова. В 1832 г. Дворцовую пристань оформили фигурами львов, вычеканенными из листовой меди и выполненными по модели И. П. Прокофьева. При строительстве Дворцового моста их перенесли к восточному павильону Адмиралтейства. Еще одним символом Санкт-Петербурга, органично вошедшим в невскую панораму, являются древнеегипетские сфинксы, созданные в XIV в. до н. э. во времена фараона

[7] Веснина Н. Н. Сады Невского проспекта. СПб., 2008. С. 50–51.

Аменхотепа III. Приобретенные в разгар увлечения египетским искусством, в 1834 г. скульптуры украсили гранитную набережную в греческом стиле авторства К. А. Тона. Однако самыми известными и акцентными скульптурами, придающими мостам и набережным города высокохудожественный облик, являются конные группы Аничкова моста. П. К. Клодт, работавший над проектом декорирования пристани на набережной Невы у Адмиралтейского бульвара, создал композиции, первые две версии которых по указанию Николая I были подарены прусскому королю Фридриху Вильгельму IV и сицилийскому правителю Фердинанду II.

В конце XIX в. наряду с величественными, грандиозными памятниками появляются более камерные по своему характеру произведения. В качестве примера можно привести памятник А. С. Пушкину — первый памятник поэту в городе, украсивший Пушкинскую улицу в Санкт-Петербурге. Аналогичные свойства отличают установленные в XX в. скульптуры: памятник М. Ю. Лермонтову на Лермонтовском проспекте (Б. М. Микешин, 1913–1916), Ф. М. Достоевскому на бульваре Большой Московской улицы (Л. М. Холина, П. П. Игнатьев, В. Л. Спиридонов, 1993–1997), памятник Н. В. Гоголю на Малой Конюшенной улице (М. В. Белов, 1996–1997).

Традиция воздвижения памятников наиболее выдающимся государственным деятелям и лицам, однако, не изжила себя. В 1909 г. на Знаменской площади (ныне площади Восстания) появился памятник Александру III, исполненный П. П. Трубецким. Несмотря на высокие художественные достоинства монумента, которые отмечаются в настоящее время, его установка вызвала негативную оценку у современников: «Посреди площади лежал огромный, красного порфира параллелепипед нечто вроде титанического сундука. <…> Многих охватывал озноб, когда он появлялся так, внезапно, перед ними как символ тяжкого могущества, безмерной тупости, непоколебимой жестокости…»[8].

[8] Севастьянов С. Ф. Площадь Восстания. Л., 1987. С. 41.

С приходом советской власти, помимо художественно-эстетических качеств, которые приобрели особое звучание в эпоху новой государственности, в отношении монументальной скульптуры большое внимание было уделено функциям, продиктованным политическими установками. Создание и размещение памятников в первые годы советской эпохи происходило на основе «ленинского плана монументальной пропаганды». В соответствии с ним и принятом в 1918 г. «Списком лиц, коим ставятся памятники» в Петрограде было установлено 18 скульптур, среди которых — композиция-памятник Жертвам революции на Марсовом поле (Л. В. Руднев, 1917–1918); памятник Ф. Лассалю у здания Городской думы на проспекте 25 Октября (ныне Невском проспекте) (В. А. Синайский, 1921); памятник-бюст Н. А. Некрасову в саду «Прудки» (В. В. Лишев, 1922), впоследствии перенесенный на Литейный проспект, и ряд других несохранившихся произведений.

История скульптуры Ленинграда в 1930-е гг. отмечена преимущественно развитием фасадно-декоративной скульптуры, о чем свидетельствуют скульптурный фриз на фасаде здания Дворца культуры Промкооперации (ныне — ДК Ленсовета), лепной декор дома на Петровской набережной с характерной советской символикой, скульптурный рельеф, тянущийся вдоль карниза здания Дома Советов на Московской площади, построенного в 1936–1941 гг. по проекту Н. А. Троцкого.

Первые изменения произошли в послевоенный период — время, отмеченное появлением масштабных ансамблей, насыщенных с точки зрения концептуального и художественного решения. Как отмечает А. Ф. Ибрагимова, подобные памятники по своим масштабам соизмеримы с архитектурными сооружениями, а в некоторых случаях даже превосходят их[9]. В Ленинграде к таким произведениям относятся мемориал на Пискаревском кладбище, смысловым центром которого является фигура Родины-матери, или ансамбль Московского парка Победы, в который ведут пропилеи — колоннады,

[9] Ибрагимова А. Ф. Современная скульптура как объект городского дизайна: дис. … канд. искусствоведения. Казань, 2024. С. 50.

украшенные бронзовыми барельефами с изображениями подвигов советского народа. По оси от них тянется Аллея героев, на которой установлены бюсты ленинградцев, дважды Героев Советского союза. Композицию замыкают скульптуры З. Космодемьянской и А. Матросова.

Не теряла своей актуальности традиция возведения памятников на площадях. Такой, например, стала скульптура А. С. Пушкина на площади Искусств, открытая в 1957 г. в Ленинграде. В начале века на ее месте планировалось установить конный монумент с фигурой Александра II, в конечном счете уступивший место гипсовому бюсту Ф. Лассаля работы В. А. Синайского. Памятник А. С. Пушкину демонстрирует, что многие произведения стали носить более лирический характер, уменьшалось психологическое давление, которое оказывали величественные монументы сталинской эпохи.

Гораздо больший масштаб имел монумент, появившийся в 1970 г. на Московской площади в Ленинграде. Водруженный на пьедестал, он стал самым высоким памятником В. И. Ленину в городе. Еще более грандиозным камертоном, значительно повлиявшим на облик Ленинграда, стал Монумент героическим защитникам Ленинграда на Средней Рогатке (ныне площади Победы). Известно, что мемориал предлагали возвести в историческом центре, что объяснялось общеленинградским характером монумента, доступностью для горожан и туристов и преемственностью по отношению к революционным памятникам. Наиболее вероятным из всех предложений стало его возведение на Васильевском острове, однако позднее было принято решение создать здесь основной архитектурно-монументальный и музейный ансамбль, а в Московском районе воздвигнуть монумент[10].

Коммеморации событий Великой Отечественной войны посвящен мемориал «Пулковский рубеж» на Пулковском шоссе, открытый в 1967 г. Монументальная стела с прямоугольными выступами облицована

[10] Басс В. Г. Модернистский монумент для классического города // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2019. № 6 (128). С. 71–72.

мозаичными панно из бело-серо-черного гранита, изображающими различные эпизоды из истории блокадного города. На лицевой стороне запечатлен героизм ленинградских женщин[11]: спасение жизней, тяжелый труд на производстве, их военные подвиги. Тяжелой памятной тематике соответствует манера исполнения мозаики, проявляющаяся в лаконичной цветовой гамме, плоскостном решении, брутальном и графичном характере.

В период 1980–1990-х гг. в Ленинграде-Петербурге было создано незначительное количество памятников, назначение и расположение которых продолжало воспроизводить советские принципы. У типового здания кинотеатра в 1982 г. была установлена скульптурная группа «Прометей», ставшая, по словам современников, символом просвещения и прогресса[12]. Такой же динамикой обладала скульптура «Создатели флота в России», появившаяся на площади у гостиницы «Прибалтийская» и своим художественным замыслом дублировавшая тематику архитектурно-городского ансамбля. В традициях классической монументальной скульптуры в виде фигуры, водруженной на пьедестал, был исполнен памятник М. В. Ломоносову. Его возведение у главного здания Ленинградского государственного университета (ныне Санкт-Петербургского государственного университета) было продиктовано тесной связью ученого с местом, в котором он некогда учился и работал.

Однообразие художественных средств в искусстве этого периода привело к его двойственной природе. Так, на рубеже XX–XXI вв. все более ярко выделяются две линии: классическая, с одной стороны, и постмодернистская, концептуальная — с другой. В то время как последняя применительно к дизайну городской среды нашла отражение в искусстве паблик-арта, специфика и интеграция которого будут рассмотрены в другом

[11] Калинин Б. Н., Юревич П. П. Памятники и мемориальные доски Ленинграда. Л., 1979. С. 132.
[12] Ленинград. Путеводитель. Л, 1986. URL: https://www.lib.ru/NTL/PUTEWODITELI/leningrad_1986.txt (дата обращения: 15.08.2024).

параграфе данного исследования, первая линия продолжала традиции академической школы.

Сегодня возведение монументов и скульптур в Санкт-Петербурге регулируется постановлением Правительства Санкт-Петербурга от 21 августа 2009 г. № 944 «О порядке взаимодействия исполнительных органов государственной власти Санкт-Петербурга при установке произведений монументального искусства в Санкт-Петербурге»[13]. В нем описаны правила памятников, влияющих на внешний архитектурный облик сложившейся застройки Санкт-Петербурга, устанавливается их градостроительная ценность в зависимости от связи с ландшафтной средой и историко-архитектурным окружением[14].

В XXI в. продолжают создаваться произведения высокого монументального рода, к которым относятся памятники, посвященные историческим личностям или событиям и обладающие общенациональным статусом. Примером являются памятник Петру I у гостиницы «Прибалтийская» (З. К. Церетели, 2006) или более резонансный — работы М. М. Шемякина на территории Петропавловской крепости. Скульптор является также автором памятника жертвам политических репрессий в виде двуликих сфинксов, установленных напротив тюрьмы «Кресты» в 1995 г.

Популярность жанровых мотивов в городской среде обусловила развитие монументально-декоративной скульптуры, не имеющей пафоса и глубинных смысловых коннотаций. Это иллюстрируют скульптуры в сквере на Тульской улице в Санкт-Петербурге, установленные в 1995 г. Сюжеты других были навеяны литературными произведениями, местным фольклором и городскими типажами. Среди них — «Чижик-пыжик» (1994), памятник Остапу Бендеру (2000) у дома, где прежде располагалось кабаре «Бродячая

---

[13] Постановление Правительства Санкт-Петербурга № 944 «О порядке взаимодействия исполнительных органов государственной власти Санкт-Петербурга при установке произведений монументального искусства в Санкт-Петербурге» от 21.08.2009 г. (с изменениями на 29.06.2023 г.). URL: https://docs.cntd.ru/document/891816168 (дата обращения: 10.08.2024).

[14] Семенова В. В. Монументальное искусство. Санкт-Петербург. СПб., 2015. С. 25.

собака», памятник петербургскому фотографу (2001) у бывшего фотоателье династии фотомастеров Булла, «Зайчик, спасшийся от наводнения» (2003) и др.

Москва

В связи со смещением акцентов развития государственности, концентрировавшейся в XVIII–XIX вв. в Петербурге, монументальное искусство имело в Москве гораздо меньший масштаб. Одним из ранних скульптурных монументов стал памятник «гражданину Минину и князю Пожарскому благодарная Россия», более известный как памятник Минину и Пожарскому, на Красной площади. Изначально установленный перед Торговыми рядами (ныне здание ГУМа), в 1931 г. монумент был перенесен к храму Василия Блаженного.

В XIX в. популярность приобрели русско-византийский и неорусский стиль, определившие внешний облик сооружений и их декоративное решение. Воплощением этой идеи стал храм Христа Спасителя, посвященный победе в войне 1812 г. и созданный по проекту К. А. Тона. Его скульптуры и горельефы с изображением святителей, апостолов, великомучеников, ангелов придавали сооружению особое торжественное звучание. Величественной архитектуре храма вторила установленная позже монументальная фигура императора Александра III.

Более классический характер носила Триумфальная арка на площади Тверская Застава, установленная в 1834 г. архитектором О. И. Бове (восстановлена в 1966–1968 гг.). На ней можно было увидеть надпись «Благословенной памяти Александра I». Скульптурное оформление в стиле ампир было выполнено И. П. Витали и И. Т. Тимофеевым и включало колесницу Победы, фигуры воинов, аллегории Твердости и Храбрости, летящие славы.

Все чаще появлялись памятники интимного, камерного характера, что отличает московскую скульптуру от скульптурной пластики императорского Санкт-Петербурга. Примером является памятник А. С. Пушкину,

выполненный в академическом стиле, работы А. М. Опекушина 1880 г. Поэт, изображенный в момент глубокой сосредоточенности, украшает одноименную площадь у Тверского бульвара. Это место он занял в 1950 г. — до этого памятник находился в месте примыкания Тверского бульвара к площади (ранее Страстной). Также можно вспомнить памятник М. В. Ломоносову, установленный во дворе Аудиторного корпуса Московского государственного университета в 1877 г. Его постамент решен в виде пирамиды, идею для которого подсказал сам русский ученый: «Я знак бессмертия себе воздвигнул, Превыше пирамид и крепче меди…»[15]. Скульптура была разрушена в 1941 г. во время налета фашистской авиации. В установленных на ее месте памятниках — сперва гипсовом работы С. Д. Меркурова, а в 1957 г. — нынешнем авторства И. И. Козловского и Г. Г. Лебедева — отразился, по мнению исследователей, неканонический образ великого ученого, найденный С. И. Ивановым[16].

К скульптуре XIX в. тяготели работы начала XX в. — например, памятник Н. В. Гоголю, открытый в 1909 г. и созданный скульптором Н. А. Андреевым. Скульптура представляет собой одно из лучших произведений монументального искусства дореволюционных лет. В этот период также были созданы скульптура «Мысль» (1911–1913) и памятник Ф. М. Достоевскому (1911–1913) авторства С. Д. Меркурова. Памятники были установлены в 1918 г. на Цветном бульваре в рамках монументальной пропаганды. Этому способствовала работа скульптора с гранитом — материалом, не популярным в начале XX в., но соответствовавшим представлениям о монументальном искусстве после 1917 г.

XX в. ознаменовался реализацией масштабных проектов, тесно связанных с советской идеологией. Монументальные композиции отныне

---

[15] Цит. по: Гутнов Д. А. Памятник М. В. Ломоносову работы С. И. Иванова. URL: https://dzen.ru/a/ZapldrYnlXVudtCR (дата обращения: 08.08.2024).

[16] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 61.

обладали высоким символико-содержательным и визуальным значением, были посвящены вершинным проявлениям советской государственности и духовности. Скульптура, которая на данном этапе имела тесный контакт со зрителем, по определению А. Ф. Ибрагимовой, продемонстрировала свою социальную роль[17].

Отправной точкой стала амбициозная программа, известная как «ленинский план монументальной пропаганды». Ее началом следует считать 12 апреля 1918 г. — день, когда был подписан Декрет СНК «О памятниках Республики»[18]. Согласно плану, искусство, по словам А. В. Луначарского, использовалось «для такой огромной цели, как воспитательная пропаганда наших великий идей»[19]. В. И. Ленин поручил «в разных видных местах на подходящих стенах или на каких-нибудь специальных сооружениях <…> разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные коренные принципы и лозунги марксизма, <…> крепко сколоченные формулы, дающие оценку тому или другому великому историческому событию»[20]. Еще большим значением обладали памятники: бюсты, статуи, барельефы, скульптурные группы, — временные, сделанные из гипса или бетона, доступные для масс, устойчивые к суровому климату.

14 апреля 1918 г. был издан «Список лиц, коим ставятся памятники», в соответствии с которым в Москве, Петрограде и других городах страны планировалось возвести монументы. В нынешней столице за период 1918–1921 гг. было установлено более 25 памятников. Среди них — несохранившиеся памятник К. Марксу и Ф. Энгельсу (С. А. Мезенцев, 1918) и Монумент советской конституции (арх. Д. П. Осипов, ск. Н. А. Андреев, 1918),

---

[17] Ибрагимова А. Ф. Современная скульптура как объект городского дизайна: дис. … канд. искусствоведения. Казань, 2024. С. 20.

[18] Декрет был подписан Председателем Совета народных депутатов В. И. Ульяновым (Лениным) и народными комиссарами А. В. Луначарским и И. В. Сталиным. Подробнее: В. И. Ленин и изобразительное искусство. Документы, письма, воспоминания. М., 1977. С. 59.

[19] Луначарский А. В. Ленин о монументальной пропаганде // Литературная газета. 1933, 29 янв. С. 1. URL: http://lunacharsky.newgod.su/lib/vospominaniya-i-vpechatleniya/lenin-o-monumentalnoj-propagande/ (дата обращения: 12.03.2025).

[20] Там же.

памятник М. А. Бакунину (Б. Д. Королев, 1919), памятник «Степан Разин с ватагой» (С. Т. Коненков, 1919), памятники Герцену и Огарёву на Моховой улице (арх. В. Д. Кокорин, ск. Н. А. Андреев и В. А. Андреев, 1922) и др.

Хотя героико-романтическая программа монументальной пропаганды не оправдала своих ожиданий, в 1920–1930-е гг. задача скульптуры оставалась прежней — абсолютизация власти, акцентирование ее триумфальности, непоколебимости и несокрушимости идеалов, которые должны отражаться в монументальных, величественных формах памятников. Яркими примерами являются нереализованный проект монумента В. И. Ленина на здании Дворца Советов, призванного стать символом советской идеологии; созданный С. Д. Меркуровым архитектурно-скульптурный ансамбль из фигур В. И. Ленина и И. В. Сталина (последний не сохранился), фланкировавших вход в Канал имени Москвы в Дубне; монумент «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной. Последний был создан для павильона СССР, спроектированного Б. М. Иофаном, на Всемирной выставке в Париже в 1937 г.

Послевоенный период целесообразно был отмечен появлением некрополей и мемориальных ансамблей. Наиболее известным стал революционный некрополь Московского Кремля, который в 1947 г. приобрел более выразительный художественный облик. По воспоминаниям архитектора И. А. Француза, требовалось «увязать» Кремлевскую стену, Мавзолей и братские могилы и одновременно подчеркнуть, что места захоронения являются самостоятельными сооружениями[21]. Чтобы акцентировать торжественную перспективу ансамбля, не допускавшего обилия художественных деталей и украшений, скульптор С. Д. Меркуров создал бюсты Я. М. Свердлова, Ф. Э. Дзержинского, М. И. Калинина, М. В. Фрунзе, высеченные из гранитов разных цветов. Позднее в некрополе были установлены памятники А. А. Жданову, И. В. Сталину, К. Е. Ворошилову.

Устройство мемориальных аллей вождей и героев продолжилось в 1950–1960-е гг. Так в Москве появились Аллея героев на территории завода

[21] Абрамов А. С. У Кремлевской стены. М., 1974. С. 22–23.

«Калибр», состоящая из скульптурных групп и бюстов; Аллея ученых МГУ, представляющая 12 портретных скульптур русских ученых; Аллея Героев космоса, дополнившая монумент «Покорителям космоса» 1964 г. — величественный пластический акцент и символ города. Наиболее масштабным стал архитектурный комплекс на ВДНХ середины 1950-х гг., монументально-декоративная скульптура которого выполнена в стиле сталинского ампира, воспроизводит государственную символику и олицетворяет промышленность и сельское хозяйство.

Наряду с подобными произведениями продолжали появляться памятники деятелям науки, культуры и искусства, которые располагались преимущественно в уличных и бульварных зонах. В Москве это были памятник С. А. Есенину на Есенинском бульваре в образе юноши в сапогах и косоворотке, А. И. Герцену на Тверском; более монументальные — памятник врачу-революционеру Ф. Н. Петрову на Страстном бульваре, А. С. Грибоедову у Мясницких ворот или памятник П. М. Третьякову у Третьяковской галереи.

В 1970–1980-е гг., по словам С. М. Михайлова, существенно возрос интерес к благоустройству и организации городского пространства. Повышение художественно-эстетических и функционально-утилитарных качеств предметно-пространственной среды производилось за счет в том числе монументально-декоративного искусства[22]. В скульптуре 1970–1980-х гг. популярность вновь приобрела ленинская, а вместе с ней и революционная тематика. В Москве к этому времени было возведено более 30 памятников советскому вождю, и, как указывает И. Ж. Алфаких, все они демонстрировали утрату сущностной специфики самого жанра монументальной скульптуры. Снижение пафоса и величавости привело к станковизму и декоративизму предполагавшихся величественными монументов. К ним относятся памятники «Ленин-гимназист» работы В. Е. Цигаля (1970), В. И. Ленину в Красной

[22] Михайлов С. М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция): дис. ... доктора искусствоведения. М., 2011. С. 121.

Пресне скульптора Н. И. Брацуна (1982) или памятник вождю на площади Рогожской Заставы авторства Г. Йокубониса (1967).

На рубеже 1980–1990-х гг. в монументальном искусстве не происходило значимых изменений. Произведения монументальной скульптуры, созданные в этот период, отличались типовыми характеристиками: большое количество бюстов или статуарных форм, посвященных, как правило, выдающимся личностям советской эпохи и установленных у связанных с их судьбами архитектурных сооружений и мест. В качестве примера можно привести бюсты ученого Н. С. Строева работы И. М. Рукавишникова (1987), физика П. Н. Лебедева (1987), памятник Н. Г. Чернышевскому на Покровке (1988), бюсты В. В. Маяковского у здания музея (1988), В. И. Мухиной на Пречистенке (1989) и т.д.

Установка памятников особенно в историческом центре, их идейное содержание и художественная образность сегодня строго регламентируется государством. 13 ноября 1998 г. был издан действующий закон «О порядке возведения в городе Москве произведений монументально-декоративного искусства городского значения», вышедший «с целью обеспечения выбора наилучших художественных решений»[23]. Современная городская скульптура часто повторяет известные пластические формулы. Большинство произведений посвящены историческим личностям: памятник князю Владимиру, установленный в 2016 г. и вызвавший дискуссию о транслируемых смыслах и оптимальной локации подобных памятников[24]; памятник Петру I работы З. К. Церетели (1997), Александру I в Александровском саду в Москве или более ранний — памятник Александру II, открытый у возрожденного храма Христа Спасителя.

[23] Закон города Москвы от 13.11.1998 № 30. О порядке возведения в городе Москве произведений монументально-декоративного искусства городского значения. URL: https://docs.cntd.ru/document/901731022 (дата обращения: 10.08.2024).

[24] Котломанов А. О. Монументальность новой русской скульптуры. Эпизод 1: памятник князю Владимиру // Вестник СПбГУ : Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 3. С. 342–359.

Начало XXI в. отмечено и развитием мемориальной тематики, в частности монументов, увековечивающих память о военных и политических событиях, жертвах и триумфальных победах. Среди них — монумент Победы Мемориала на Поклонной горе, месте, значимом для нескольких военных событий в истории страны[25] или монумент жертвам политических репрессий «Стена скорби», возведенный на пересечении проспекта Академика Сахарова и Садового кольца в Москве в 2017 г. Приоритетным направлением остается коммеморация событий и героев Великой Отечественной войны. В его рамках наиболее известным современным произведением, выполненным в традициях монументальной конной скульптуры, является памятник Г. К. Жукову.

Вместе с тем вышеописанное в отношении петербургской современной скульптуры снижение жанра, популярность монументально-декоративных произведений, тяготеющих к пластической лаконичности, обобщенным плоскостям и объемам, наблюдается и в столице. Это демонстрируют такие работы, как композиция «Москва — Петушки» на площади Борьбы (2000), скульптура «Ворона и лисица» (2005), аллегорические фигуры Воздуха и Воды на Украинском бульваре (2005), скульптура «Хозяйка медной горы» в сквере на улице Бажова (2007) и др.

Таким образом, развитие городской скульптуры в Москве и Санкт-Петербурге в XVIII–XXI вв. происходит сообразно основным стилевым тенденциям разных исторических эпох: от барокко и классицизма до традиций монументально-мемориального искусства и жанровых композиций. Эти процессы свидетельствуют о пространственном и смысловом взаимодействии объекта с городской средой, художественное осмысление которой также производилось сквозь призму стилевой эволюции. В связи с этим особую значимость приобретает анализ типологических особенностей городской скульптуры и принципов ее включения в композицию городских пространств, что и становится предметом рассмотрения в следующем параграфе.

---

[25] Мемориал Победы на Поклонной горе. URL: https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=54324&sphrase_id=55567 (дата обращения: 11.08.2024).

1.2. Типология городской скульптуры.

Прежде чем перейти к анализу монументального искусства Москвы и Санкт-Петербурга и выявлению особенностей его взаимодействия с архитектурно-городскими ансамблями, необходимо определить типологические основания городской скульптуры. Как отмечает Р. И. Алиева, любая типология основывается либо на понятии «тип» как основной логической единицы расчленения исследуемой реальности, либо на применении иных логических форм, в частности классификации[26]. В контексте анализа скульптурной пластики с позиции ее влияния на пространственную организацию города представляется обоснованным использование классификации памятников по планировочному признаку.

Памятники на площадях.

Памятники на площадях являются важной составляющей городского ансамбля, выступая своеобразными кульминационными точками. Рассуждая об их функциональном значении, стоит отметить влияние на организацию пространства. Расположенные на площадях у магистралей, памятники становятся центральными элементами круговых развязок, упорядочивают потоки машин и разделяют направления движения. В случае их размещения в зонах, где запрещено движение транспортных средств, памятники способствуют распределению потоков людей и формированию зон общественной активности. Памятники на площадях также выполняют эстетико-художественную функцию, подчеркивая осевые линии и перспективы в архитектурно-городском ансамбле. Особенно важным представляется их символическое значение, благодаря которому происходит вплетение историко-культурных смыслов в городскую ткань.

Исторически сложилось, что памятники, устанавливаемые на городских площадях, как правило, посвящались представителям верховной власти. В эпоху Возрождения, по словам А. Ф. Ибрагимовой, в этих местах стали

[26] Алиева Р. И. Малые архитектурные формы в формировании открытых пространств городской среды : дис… канд. иск. М., 2022. С. 86.

появляться скульптуры, прославляющие полководцев, завоевателей и кондотьеров. Существенное расширение круга персоналий произошло в эпоху Просвещения, когда монументы государственным деятелям постепенно начали уступать место памятникам философам, писателям и поэтам[27]. Скульптура, размещенная на площадях, сегодня принимает различные формы: монументы, статуи, многофигурные скульптуры, архитектурно-скульптурные композиции.

Примеры памятников в Москве: памятник «гражданину Минину и князю Пожарскому благодарная Россия» на Красной площади (И. П. Мартос, С. И. Гальберг и др., 1812–1818), памятник А. С. Пушкину на Пушкинской площади (А. М. Опекушин, И. С. Богомолов, 1880), памятник А. М. Горькому на площади Белорусского вокзала (И. Д. Шадр, 1940), памятник Ю. Долгорукому (С. М. Орлов, 1947–1954), памятник М. Ю. Лермонтову на площади Красных ворот (ск. И. Д. Бродский, арх. Н. Н. Миловидов, Г. Е. Саевич, А. В. Моргулис, 1965), памятник Ю. А. Гагарину на Гагаринской площади (П. И. Бондаренко, 1980), памятник маршалу Жукову на Манежной площади (ск. В. М. Клыков, арх. Ю. П. Григорьев, 1995), памятник князю Владимиру на Боровицкой площади (С. А. Щербаков, 2016).

Примеры памятников в Санкт-Петербурге: «Медный всадник» на Сенатской площади (Э. М. Фальконе, 1768–1778), памятник Николаю I на Исаакиевской площади (О.-Р. Монферран и др., 1856–1859), памятник Екатерине II на площади Островского (М. О. Микешин, А. М. Опекушин и др., 1861–1873), памятник Александру III на Знаменской площади (перенесен) (П. П. Трубецкой, 1902–1909), памятник поэту А.С. Пушкину на площади Искусств (ск. М. К. Аникушин, арх. В. А. Петров, 1957), памятник В. И. Ленину на Московской площади (ск. М. К. Аникушин, арх. В. А. Каменский, 1969–1970), монумент героическим защитникам Ленинграда на площади Победы (ск. М. К. Аникушин, арх. В. А. Каменский и

[27] Цит. по: Ибрагимова А. Ф. Современная скульптура как объект городского дизайна: дис. … канд. искусствоведения. Казань, 2024. С. 13.

С. Б. Сперанский, 1974–1975), скульптурная группа «Создатели флота в России» на площади у гостиницы «Прибалтийская» (ск. Э. М. Агаян, арх. Н. Н. Баранов, 1983).

Памятники в бульварных и уличных зонах.

Памятники, установленные в бульварных зонах в Москве и уличных — в Петербурге, обладают рядом особенностей. Во-первых, они обычно отличаются меньшим масштабом в отличие от монументов, акцентирующих городские площади. Это влияет на их «человечность» и открытость, усиливая эмоционально-чувственный опыт взаимодействия зрителя с произведением искусства. Во-вторых, камерность этих произведений способствует их большей интеграции в городской ландшафт, который нередко включает зеленые насаждения, способствующие созданию более интимной обстановки.

Памятники на улицах и бульварах выполняют функцию структурирования ландшафта и акцентируют связь камерного пространства и открытого. Становясь центром обозрения или конечной точкой прогулочного маршрута, скульптуры часто образуют естественные места для отдыха и встреч. К памятникам, которые можно встретить в таких зонах, относятся монументы, станковая скульптура (статуя, бюст, группа), городская уличная скульптура, арт-объекты.

В XVIII–XIX вв. такие памятники обычно посвящались деятелям культуры и искусства, обладали мемориальной функцией и способствовали культурно-историческому развитию городской среды. В XX и особенно XXI вв. скульптура, установленная в уличных и бульварных зонах, являлась наиболее популярным типом городских памятников.

Примеры памятников в Москве: памятник Н. В. Гоголю на Пречистенском бульваре (Н. А. Андреев, Ф. О. Шехтель, 1909), памятник «Мысль» на Цветном бульваре (С. Д. Меркуров, 1911–1913), памятник Ф. М. Достоевскому на Цветном бульваре (С. Д. Меркуров, 1911–1913), монумент «Рабочий и колхозница» (ск. В. И. Мухина, арх. Б. М. Иофан, 1936–1937), памятник С. А. Есенину на Есенинском бульваре (ск. В. Е. Цигаль, арх. С. Е.

Вахтангов, Ю. В. Юров, 1972), памятник Н. Г. Чернышевскому на ул. Покровка (ск. Ю. Г. Нерода, арх. В. А. Петербуржцев, 1980), бюст В. И. Мухиной на ул. Пречистенка (ск. М. К. Аникушин, арх. Р. И. Семерджиев, 1980), памятник Булату Окуджаве в Плотниковом переулке (Г. Я. Франгулян, 2002), инсталляция «Большая глина № 4» (У. Фишер, 2021).

Примеры памятников в Санкт-Петербурге: памятник Петру I у Михайловского замка (Б. К. Растрелли, 1726–1800), памятник А. С. Пушкину на Пушкинской улице (А. М. Опекушин, Н. Л. Бенуа, А. С. Лыткин, 1882–1884), памятник М. Ю. Лермонтову на Лермонтовском проспекте (Б. М. Микешин, 1913–1916), памятник жертвам революции на Марсовом поле (Л. В. Руднев, 1917–1918), памятник М. Горькому на углу Кронверкского и Каменноостровского проспектов (ск. В. В. Исаева, арх. Е. А. Левинсон и М. Р. Габе, 1968), памятник М. В. Ломоносову на Университетской набережной (ск. В. Д. Свешников и Б. А. Петров, арх. И. А. Шахов и Э. А. Тяхт, 1986), памятник Ф. М. Достоевскому на бульваре Большой Московской улицы (Л. М. Холина, П. П. Игнатьев, В. Л. Спиридонов, 1993–1997), памятник Н. В. Гоголю на Малой Конюшенной улице (М. В. Белов, 1996–1997).

Памятники в замкнутом пространстве: городская уличная и садово-парковая скульптура.

Еще одним типом монументальной скульптуры, расположенным в пространстве городской среды, являются памятники, установленные во внутренних дворах, курдонерах усадебной, общественной, жилой архитектуры, садах, парках и скверах. Городская уличная и садово-парковая скульптура редко ставит задачу увековечивания личностей, событий и дат — ее значение обусловлено в первую очередь контекстом, в который она помещена. Такие произведения обычно отличаются сравнительно небольшими размерами и создают в совокупности с окружающей средой ощущение камерности и уединенности. Их установка часто обусловлена локальным и тематическим контекстом: отражением истории и событий, связанных с выбранным местом. Помимо эстетико-художественной функции,

городская уличная и садово-парковая скульптура играют роль символов локальной идентичности и коллективной памяти, не только маркируя местность среди прочих, но и способствуя укреплению связи между поколениями.

В Санкт-Петербурге такие скульптуры встречались значительно реже, чем памятники, установленные на городских площадях. Камерность, особенно в XVIII в., не являлась характерной чертой художественного развития новой столицы, в том числе в области монументальной скульптуры. В то же время в Москве подобных произведений было создано существенно больше: до переноса столицы скульптурная традиция здесь формировалась в более интимном, лирически окрашенном ключе, что отразилось на характере их размещения и восприятия в городской среде.

Примеры памятников в Москве: памятник Ф. Гаазу в Малом Казенном переулке (Н. А. Андреев, 1909), памятник Л. Н. Толстому во дворе дома № 2 на ул. Пречистенка (С. Д. Меркуров, 1910–1912), памятник И. А. Крылову в сквере у Патриарших прудов (Д. Митлянский, А.А. Древин, 1976), памятник В. И. Чуйкову (А. В. Чуйков, 2000), памятник Е. Вахтангову во дворе Театра им. Е. Вахтангова на Арбате (А. И. Рукавишников, 2007), скульптура «Хозяйка медной горы» в сквере на улице Бажова (2007), памятник Коровьеву и Бегемоту во дворе дома № 10 на Большой Садовой улице (А. И. Рукавишников, 2011), памятник Александру I в Александровском саду (ск. С. А. Щербаков, арх. И. Н. Воскресенский, 2014).

Примеры памятников в Санкт-Петербурге: садово-парковая скульптура Летнего сада (конец XVII – начало XVIII в.), скульптура Александровского сада (конец XIX – конец XX в.), памятник И. А. Крылову в Летнем саду (П. К. Клодт, 1855), памятник И. И. Бецкому на территории РГПУ им. А.И. Герцена (Я. И. Земельгак, А. П. Лаврецкий, 1868), памятник М. В. Ломоносову в Ломоносовском сквере (П. П. Забелло, А. С. Лыткин, 1892), памятник Д. Кваренги перед зданием ЛФЭИ им. Н. А. Вознесенского (ск. Л. К. Лазарев, арх. М. Н. Мейсель, 1976), памятник Петру I на территории Петропавловской

крепости (М. М. Шемякин, 1991), «Чижик-пыжик» на реке Фонтанке (ск. Р. Габриадзе, арх. В. Б. Бухаев, 1994), скульптуры во дворе филологического факультета СПбГУ (начало XXI в.).

Монументально-декоративная скульптура.

Монументально-декоративная скульптура, в отличие от прочих разновидностей, является синтетическим искусством и находится в прямой связи с архитектурой и природным ландшафтом. С ее помощью декорируют фасады и интерьеры архитектурных сооружений, украшают мосты, триумфальные арки, малые архитектурные формы. Ее образное и пластическое взаимодействие с природным окружением часто определяет интимное, лирическое звучание монументально-декоративной скульптуры, тяготение к аллегорическим образам[28].

Несмотря на то, что монументально-декоративная скульптура является неотъемлемым элементом архитектуры и формирует ее уникальный художественный облик, она выступает самостоятельным произведением искусства. К ее основным функциям относится не только декорирование и акцентирование архитектурных объемов и деталей, но и взаимодействие сооружения с окружающим ландшафтом. Также такой вид скульптуры зачастую носит символическое значение, указывая на историко-культурные, смысловые или функциональные особенности архитектурного произведения.

Для гармоничного облика города монументально-декоративная скульптура должна стилистически соответствовать архитектуре, с которой она связана, встраиваться в нее по масштабным характеристикам, включать религиозные и мифологические мотивы, портретные и аллегорические образы, связанные с назначением архитектурных форм.

Примеры памятников в Москве: скульптурный декор фасадов храма Христа Спасителя (1839–1856), скульптурное оформление Постниковского пассажа (ныне Московский драматический театр имени М. Н. Ермоловой)

[28] Монументально-декоративная скульптура. Словарь терминов. Российская академия художеств. URL: https://rah.ru/science/glossary/?ID=20253&let=%D0%9C (дата обращения: 30.07.2024).

(арх. С. С. Эйбушиц, 1886–1887), декор особняка М. Ф. Якунчиковой в Пречистенском переулке (В. Ф. Валькот, 1899–1900), барельефы Н. А. Андреева на здании гостиницы «Метрополь» (1899–1905), убранство особняка А. И. Дерожинской в Кропоткинском переулке (Ф. О. Шехтель, 1901–1904), скульптура доходного дома наследников Е. Е. Орлова (В. В. Шервуд, 1906), барельефы доходного дома Г. Бройдо на Остоженке (арх. Н. И. Жерихов, 1907), скульптурное оформление фасадов Главного здания МГУ на Воробьевых горах (ск. Мастерская В. Мухиной, 1949–1953), декор Центрального павильона (№ 1) на ВДНХ (арх. Ю. В. Щуко и Е. А. Столяров, 1954).

Примеры памятников в Санкт-Петербурге: барельефы на фасаде Летнего дворца Петра Великого (арх. Д. Трезини, ск. А. Шлютер, 1710–1714), скульптурное убранство Зимнего дворца (Ф. Б. Растрелли, 1754–1762), декор Михайловского замка (арх. В. Бренна и В. И. Баженов, ск. братья Стаджи, братья Сольдати, Ж. Тибо и П. Трискорни, 1797–1801), убранство здания Адмиралтейства (арх. И. К. Коробов и А. Д. Захаров, ск. И. И. Теребенев, Ф. Ф. Щедрин, В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов и др., 1823), крылатые львы на Банковском мостике (П. П. Соколов, 1826), скульптуры Исаакиевского собора (И. П. Витали, 1842–1844), скульптурные группы «Укрощение коня человеком» (П. К. Клодт, 1851), декор дома И. Б. Лидваль (Ф. И. Лидваль, 1899–1904), скульптурный фриз на Доме Советов Московского района (Н. А. Троцкий, Я. Н. Лукин, Я. О. Свирский и др., 1936–1941).

Мемориальные ансамбли и «триумфы».

Мемориальные ансамбли — это архитектурно-скульптурные комплексы, созданные с целью увековечивания исторических событий, выдающихся личностей или коллективной памяти. В отличие от одиночных памятников, мемориальные ансамбли представляют собой пространственно-организованные композиции, включающие в себя не только скульптуру, но и элементы архитектуры, ландшафтного дизайна, символики и текста. Мемориальный ансамбль являются не просто объектом, а организованной средой, предназначенной для общественного пребывания, церемоний,

размышлений. Часто такие комплексы формируют сакральное или медитативное пространство, отделенное от повседневной городской среды.

Исторические события, в честь которых возводился монумент, запечатлевались обычно символически и аллегорически. К таким произведениям относятся прежде всего «триумфы» — триумфальные арки и колонны, структурирующие прилегающее пространство и обладающие собственной традиционной символикой, не относящейся напрямую к конкретному событию. Привязку к исторической событийности осуществляли, как правило, барельефы, сопутствующий декор и аллегорические статуи с характерной атрибутикой.

Появление «триумфов» относится к рубежу XVIII–XIX вв., когда Россия вступила в полосу военных испытаний. На этом этапе строительство мемориальных ансамблей наиболее широко велось в Петербурге. Наибольшее количество произведений подарила советская эпоха, начало которой связано с осуществлением «ленинского плана монументальной пропаганды», а развитие — с военными событиями, наложившими существенный отпечаток на эволюцию монументальной скульптуры.

Примеры памятников в Москве: триумфальная арка «Красные ворота» (не сохранилась) (Д. В. Ухтомский, 1709; 1753–1757), Триумфальная арка на площади Тверская Застава (арх. О. И. Бове, ск. И. П. Витали, И. Т. Тимофеев, 1829–1834), революционный некрополь Московского Кремля (арх. И. А. Француз, ск. С. Д. Меркуров, 1946–1949), Арка Главного входа ВДНХ (арх. И. Д. Мельчаков, ск. Г. И. Мотовилов, С. М. Орлов, А. П. Антропов и др.), Аллея Героев на территории завода «Калибр» (1959), мемориал «Могила неизвестного солдата» (ск. Н. В. Томский, 1966), монумент «Покорителям космоса» и Аллея Героев космоса (М.О. Барщ, А.Н. Колчин, 1964–1967), монумент Победы на Поклонной горе (арх. Л. В. Вавакин и В. Будаев, ск. З. К. Церетели, 1994–1995).

Примеры памятников в Санкт-Петербурге: Петровские ворота Петропавловской крепости (Д. Трезини, 1703), Невские ворота

Петропавловской крепости (Д. Трезини, 1710), ростральные колонны на Стрелке Васильевского острова (Ж.-Ф. Тома де Томон, 1805–1810), триумфальная арка Главного штаба (арх. К. И. Росси, ск. В. И. Демут-Малиновский и С. С. Пименов, 1819–1829), Александровская колонна на Дворцовой площади. (О.-Р. Монферран, 1834), Московские триумфальные ворота (В. П. Стасов, 1834–1838), Аллея дважды Героев Советского союза в Московском парке Победы (с 1948 г.), мемориал на Пискаревском кладбище (Е. А. Левинсон, А. В. Васильев, 1960), мемориал «Разорванное кольцо» (арх. В. Г. Филиппов, ск. К. М. Симун, 1966), мемориал «Пулковский рубеж» (А. П. Ольхович, 1967).

Каждая выделенная группа обладает уникальными типологическими особенностями, на формирование которых влияют расположение монумента в городском пространстве, его принадлежность к определенному архитектурному ансамблю, символическое значение, визуальная значимость (масштаб), художественное направление и культурный контекст. Классификация произведений монументального искусства по композиционно-планировочному принципу представляется особенно важной, так как изначальная визуальная значимость памятника складывается за счет genius loci — «духа местности», влекущего рождение художественного сознания, в формах которого оно само себя осуществляет в амбивалентной развернутости реального и мыслимого[29]. Скульптору, работающему над созданием монументального искусства, необходимо попасть в этот контекст, соблюсти пластическое и тематическое соответствие и визуальную комплементарность произведения характеру места.

1.3. Эволюция художественно-стилевых решений монументальной скульптуры и ее роль в пространственной организации города.

Для более глубокого понимания роли скульптурной пластики в городской среде обратимся к рассмотрению ряда наиболее показательных из

[29] Едошина И. А. «Genius loci» как текст культуры // Вестник КГУ. 2012. № 5. С. 49.

вышеобозначенных памятников Москвы и Санкт-Петербурга, обращая внимание на их взаимодействие с окружающим пространством и хронологическую обусловленность стилистических решений.

XVIII в.

XVIII в. стал эпохой масштабных преобразований, обусловленных петровскими реформами и идеями Просвещения, в результате которых художественная жизнь России получила принципиально новое направление. Регулярное градостроительство, ранее носившее фрагментарный характер, постепенно оформилось в целостную систему организации городского пространства. Архитектурная и художественная стилистика прошла путь от барочной торжественности и театрализованной выразительности к более камерному и изысканному рококо, а затем к уравновешенному и рациональному классицизму. Скульптурная пластика, вовлеченная в процесс формирования эстетического облика городов, отражала эти стилевые изменения и выражала новые государственно-гражданские идеалы, подчеркивая ориентацию России на западноевропейские светские традиции.

В Санкт-Петербурге наибольшее распространение в этот период получили памятники, посвященные выдающимся государственным деятелям. Для них в городской структуре отводились ключевые пространства: площади, улицы, центральные перспективы. Величественность установленной у Михайловского замка конной статуи Петра I работы Б. К. Растрелли подчеркнута самим решением памятника, выполненного в динамической барочной стилистике. В этом произведении, напоминающем статую полководца-триумфатора Марка Аврелия, ощущается влияние античных традиций: Петр I предстает в пышных римских одеждах, сидящим на коне, с жезлом в руке. Сама статуя поднята на пьедестал, что, по словам специалистов, для России того времени было абсолютным новшеством. Растрелли, однако, удалось создать «условно-классический» проект, примирив пластику объемов круглой скульптуры и окружающее пространство сдержанными ритмами и формами. Стилевую «поддержку» замку обеспечил и сам пьедестал,

установленный позднее по проекту архитектора Ф. И. Волкова. Лаконичное решение с сюжетными рельефами в строгих филенках боковых поверхностей как нельзя лучше гармонирует с классической ясностью фасада архитектурного сооружения, отмечают исследователи[30].

Самой известной монументальной скульптурой этого времени стал, однако, другой памятник первому российскому императору — «Медный всадник» работы Э. М. Фальконе. Скульптура демонстрирует необычную для истории монументального искусства XVIII в. композицию с тремя точками опоры (Ил. 1). Фигура Петра I образует единую динамику с конем: одной рукой император обуздывает порыв животного, а другой — утверждает триумф и победу молодой России[31]. Важной деталью становится постамент-камень, форма и решение которого являлись революционными для того времени.

Установке памятника предшествовали долгие обсуждения, и указом от 5 мая 1768 г. была выбрана площадь, ограниченная Невой на севере, старым зданием Сената на западе, Адмиралтейским каналом и Малым Исаакиевским мостом на юге. Выбор оказался удачным с исторической перспективы, поскольку близость к Адмиралтейству и одновременно Васильевскому острову отсылала к деятельности Петра I, связанной именно с этой областью города[32]. Общее впечатление усиливает активное начало и обращенность памятника «к городу и миру»[33]. Проект устройства площади, на которой должна была находиться статуя, был доверен архитектору Ю. М. Фельтену. Так, благодаря мастерству создателей и удачно выбранному месту, «Медный всадник» деликатно интегрирован в городское пространство как в визуальном, так и в смысловом плане. Важно и его социокультурное значение — проект Фальконе воплощает концепцию «петербургского мифа», выступая одним из

[30] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 30, 33.
[31] Каганович А. Л. Медный всадник. История создания монумента. Л., 1982. С. 53.
[32] Там же. С. 49–50.
[33] Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1991. С. 23.

главных символов северной столицы[34]. Строительство зданий Сената и Синода, а позднее — Исаакиевского собора повлияло на смещение памятника относительно центральной оси. «Медный всадник», по наблюдению И. Ж. Алфакиха, не выдерживает обширного пространства, в связи с чем наиболее удачной точкой его обзора с архитектурным фоном остается профильный ракурс с видом на здание Сената (Ил. 2)[35].

Согласно описанным выше художественным тенденциям развивалась и фасадно-декоративная скульптура. В стиле более камерного «голландского барокко» выполнены барельефы на фасаде Летнего дворца Петра Великого. Стоит отметить, что произведения больше напоминают картины в рамах, чем являются органическими частями архитектуры (Ил. 3, 4). Эту особенность подмечают и другие исследователи, утверждая, что во времена правления Петра I монументально-декоративная скульптура являлась откровенно «иллюстративным средством, органически не связанным со стилем сооружения»[36]. В середине XVIII в. в результате перехода от сдержанного художественного языка петровской эпохи к пышному барокко декоративному рельефу стало уделяться больше внимания в архитектурной композиции. Произведения Ф. Б. Растрелли, С. И. Чевакинского и других зодчих этого времени демонстрировали обилие скульптурного декора. Так, фасады Строгановского и Зимнего дворцов (Ил. 5, 6), Смольного собора украшают маскароны в виде львиных и человеческих масок, медальоны с рельефным профилем, путти, головки амуров, фигуры атлантов, кариатиды и другие детали фасадно-декоративной скульптуры. Рельефы становятся неотъемлемой частью архитектурных форм, включаясь то в ордерную композицию, то в тот или иной архитектурный элемент.

XIX — начало XX в.

---

[34] Подробнее: Проскурина В. Ю. Петербургский миф и политика монументов: Пётр Первый Екатерине Второй // Новое литературное обозрение. 2005. № 72. С. 25–31.

[35] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 34.

[36] Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990. С. 213.

В первой трети XIX в. классицизм вступил в завершающий этап своего развития и приобрел черты, характерные для так называемого «александровского» классицизма, или ампира. В этой стилистике выполнен памятник А. В. Суворову авторства М. И. Козловского. В статуе, принимающей облик древнегреческого бога Марса, сложно узнать великого полководца: для того, чтобы подчеркнуть бесстрашие и решительность, скульптор отошел от портретного сходства по причине невысокого роста А. В. Суворова (Ил. 7)[37]. Такое исполнение соответствовало первоначальному месторасположению памятника на Марсовом поле, где он разместился в 1801 г. Позднее статую перенесли на площадь у Троицкого моста, в результате чего памятник, по словам исследователей, стал идейно-композиционным средоточием окружающего ансамбля и узловым звеном раскрывающегося пространства Марсова поля и Невы[38]. Перепланировкой пространства занимался К. И. Росси, благодаря которому скульптура органично вписалась в архитектурно-историческую городскую среду (Ил. 8). Не место, а памятник определил тем самым облик окружающего пространства. В настоящее время он также играет важную роль, центрируя пересечение нескольких транспортных потоков от Троицкого моста, Дворцовой набережной, Миллионной улицы и набережной Лебяжьей канавки.

В аналогичной стилистике выполнены памятники М. И. Голенищеву-Кутузову (Ил. 9) и М. Б. Барклаю де Толли (Ил. 10). Фигуры полководцев выступают своеобразными доминантами в объемно-пространственной композиции площади перед Казанским собором, но в то же время акцентируют, не перебивая, полукруглую колоннаду храма. Этот эффект достигается за счет расположения статуй на оси пролетов портиков, образующих перспективу. Стоит отметить, что скульптуры не влияют на транспортное движение, но выступают своеобразными точками притяжения для людей в городском пространстве, образуя тем самым общественные зоны.

[37] Гусаров А. Ю. Памятники воинской славы Петербурга. СПб., 2010. С. 44, 46.
[38] Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1991. С. 25.

В Москве, сохранявшей патриархальный уклад и носившей менее масштабный характер градостроительных преобразований, этот период ознаменовался появлением одного из ключевых символов национальной памяти — памятника Минину и Пожарскому, установленного на Красной площади. Как отмечает Р. Ф. Кожевников, он был первым произведением русского монументального искусства, прообразом для которого стал не царь, император или полководец, а простой гражданин[39]. Сначала скульптурная композиция располагалась перед Торговыми рядами (ныне здание ГУМа), однако в 1931 г. ее перенесли к храму Василия Блаженного. Изучая фотографии конца XIX в., можно увидеть, что памятник завершал смысловую композицию архитектурного ансамбля, будучи связанным с треугольным фронтоном здания и боковыми ризалитами (Ил. 11). Вместе с тем фонари, художественное исполнение которых апеллирует к эклектике, не сочетались с общим классицистическим решением. Его нынешнее расположение, несмотря на свой символичный характер, проигрывает предыдущему: памятник оказывается чрезмерно сдвинутым к храму Василия Блаженного и теряется на фоне его пестрого фасада в неорусском стиле (Ил. 12). Также утрачена его кульминационная роль в ансамбле Красной площади. Эта сложность установления последовательной связи памятников и стихийно-живописной городской среды Москвы, которая лишена петербургской ансамблевости, является, по словам И. Ж. Алфаких, отличительным свойством московского монументального искусства[40].

В начале XIX в. градостроительство приобрело особенно выразительный имперский характер, что во многом отражало настроение патриотического подъема, вызванного победой в Отечественной войне 1812 г. Масштабные проекты того времени стали своеобразными пространственными метафорами государственной славы, подчеркивающими как военные

[39] Кожевников Р. Ф. Скульптурные памятники Москвы. М., 1983. С. 88.
[40] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 36–37.

достижения, так и общее представление о могуществе Российской империи. Яркий пример — триумфальная арка Главного штаба в Петербурге, построенная одновременно с корпусами самого здания по проекту К. И. Росси (Ил. 13). Грандиозное по масштабам сооружение подчеркнуло парадный характер Дворцовой площади, усилив ее градообразующую роль, а классические колоннады фасадов образовали композиционное единство с барочными формами Зимнего дворца[41]. Доспехи, фигуры воинов и летящих гениев Славы украсили плоскости арки, а завершением послужила колесница Победы, запряженная шестеркой коней.

Смысловым и архитектурным центром ансамбля Дворцовой площади также стала Александровская колонна, воздвигнутая О. Монферраном по распоряжению Николая I в память о победе его старшего брата Александра I над Наполеоном (Ил. 14). Основным скульптурным декором выступили венчающий колонну ангел работы Б. И. Орловского и бронзовые барельефы на пьедестале с изображением воинских доспехов, оружия и аллегорических фигур. Идея воздвигнуть памятник на Дворцовой площади впервые возникла у К. И. Росси. Архитектор планировал акцентировать центр, однако предложенный вариант конной статуи Петра I оказался неподходящим. Реализации подлежал проект О. Монферрана, который, раздумывая над местом установки колонны, рассчитывал дать наилучшую точку зрения на нее из окон Зимнего дворца. Монумент также должен был замкнуть перспективу, которая открывалась со стороны Манежа на бывшую Адмиралтейскую площадь, соединявшую Дворцовую и Исаакиевскую площади. Эта задумка не была осуществлена в связи с появлением Александровского сада. Несмотря на это французский архитектор продемонстрировал высокие навыки в области планировки пространства и решения задач городского ансамбля[42]. С

[41] Крюковских А. П. Дворцы Санкт-Петербурга: художественно-исторический очерк. СПб., 1997. С. 141.
[42] Никитин Н. П. Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л., 1939. С. 236.

открытием Александровской колонны в 1834 г. Дворцовая площадь приобрела законченный архитектурно-художественный облик.

Памяти о героях войны 1812 г. были посвящены и Нарвские триумфальные ворота, возведенные по проекту В. П. Стасова в 1827–1834 гг. (Ил. 15). Они были установлены на месте быстро пришедших в негодность деревянных ворот авторства Д. Кваренги. Ампир, с его парадной выразительностью и стремлением к величественной символике, максимально подходил для воплощения поставленной задачи. Это проявилось в использовании колоннады коринфского ордера, динамичной композиции с колесницей, запряженной шестеркой коней, крылатой фигуре богини Победы, а также в аллегорических образах гениев Славы и Мира и воинствующих древнерусских витязей. Фриз Нарвских триумфальных ворот содержит благодарственную надпись на русском и латинском языках: «Победоносной Российской императорской гвардии признательное Отечество в 17 д. августа 1834». Сегодня Нарвские ворота выступают архитектурной доминантой площади Стачек, формируя парадный въезд в центр города со стороны Нарвского проспекта. Таким образом, они становятся своеобразным смысловым переходом между промышленными окраинами и парадной частью Петербурга. Их масштаб, симметрия и открытая перспектива подчеркивают осевую структуру данного городского пространства.

В Москве в этот же период появились триумфальные ворота на площади Тверской заставы, созданные по проекту О. И. Бове в 1829–1834 гг. (Ил. 16). Облицовка белым камнем контрастировала с чугунными колоннами и скульптурным декором, аналогичным Нарвским триумфальным воротам. Эти особенности, полагает И. Ж. Алфаких, во многом объединяют московский памятник с Петровскими воротами в Петербурге, расположенными на территории Петропавловской крепости[43].

[43] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 42.

Архитектура классицизма существенно влияла не только на расположенные в непосредственной близости произведения скульптуры, но и на характер скульптурной пластики на фасадах этих сооружений. Идейная составляющая здания, воплощение нового художественного идеала и героическая образность отразились на манере исполнения скульптурного декора, который акцентировал архитектоническую ясность и уравновешенность архитектурных членений[44]. Сочетание классицистической рациональности и романтического начала характерно для декоративной скульптуры Михайловского замка, подчеркивающей единовластие, избранность Павла I и гармонично сочетающейся с объемно-пространственной композицией здания и окружающим ландшафтом (Ил. 17, 18). Выдающимся примером скульптурного убранства стало здание Адмиралтейства, в котором строгие границы между плоскостью стены и скульптурной формой выступили полной противоположностью текучести барокко. Декоративная пластика была определена назначением самой архитектуры и в полной мере раскрыла идею морского торжества России, прославления ее мореходов и кораблестроителей[45]. Воплотив в изобразительной форме замысел сооружения, скульптура не заслонила гладкую поверхность стен, а лишь усилила звучание архитектурных мотивов (Ил. 19, 20).

Со временем монументально-декоративная скульптура все чаще раскрывала практическое назначение здания, принимая иносказательную форму. В качестве примера можно привести здание Биржи в ансамбле Стрелки Васильевского острова в Санкт-Петербурге, «ростры» на стволах колонн и скульптурные группы которого повествуют об истории России как крупнейшей морской державы (Ил. 21). Аллегорические композиции, иллюстрирующие подвиг Геракла и похищение Прозерпины, а также

[44] Шмидт И. М. Декоративная скульптура архитектурных сооружений. В кн.: Русское декоративное искусство. Т. 2. М., 1963. С. 143.
[45] Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1991. С. 29.

барельефы В. И. Демут-Малиновского на античную тематику отсылают к «рудокопному и плавильному искусству», основы которого постигали в здании Горного института (Ил. 22)[46].

Постепенный отход от традиций просветительского классицизма и сближение с романтизмом демонстрирует монументально-декоративное оформление Исаакиевского собора. Скульптура фасадов органически связана с объемно-пространственным решением здания (Ил. 23). На назначение сооружения указывают горельефы на евангельские и исторические сюжеты, статуи апостолов на углах фронтонов, фигуры ангелов на аттике и со светильниками в руках (Ил. 24, 25). Стилистическое единство скульптурного убранства и его созвучие с архитектурой и ансамблем площади обусловлено тем, что созданием декоративной скульптуры занимался один мастер, выдающийся представитель академической школы И. П. Витали.

В Москве также встречаются примеры монументально-декоративной скульптуры эпохи классицизма: показательными являются памятники гражданской архитектуры первой трети XIX в. К ним можно отнести сооружения, расположенные на Мясницкой улице, одной из главных транспортных артерий города: дом И. И. Барышникова с изящным рельефом на фронтоне классицистического портика, дом А. И. Лобановых-Ростовских, фасад которого украшен пилястрами с волютами ионического ордера, коринфскими колоннами и розетками (Ил. 26). Более обильным декором отличается усадьба князей Куракиных на Новой Басманной: в тимпан фасада помещен родовой герб в окружении воинских атрибутов, а между пилястрами — скульптурные изображения античных богинь в круглых нишах и розетки (Ил. 27).

Одним из известных сооружений этой эпохи стал Казаковский корпус Московского университета на Моховой улице, возведенный М. Ф. Казаковым и реконструированный Д. Жилярди. Лепной декор его фасада с

[46] Подробнее: Лисаевич И. И., Бехтер-Остренко И. Ю. Скульптура Ленинграда. Л., 1965. С. 36–44, 56–61.

аллегорическими фигурами подчеркивал назначение сооружения и его художественно-стилевое решение (Ил. 28). Подлинным символом Москвы, в частности Театральной площади со зданием Большого театра, стала квадрига Аполлона, украшавшая фронтон и созданная по модели П. К. Клодта (Ил. 29). Вероятно, ее появление обусловлено событиями Отечественной войны 1812 г., после которой распространение подобного аллегорического декора стало особенно широким. Расположенный в тимпане барельеф в виде двух ангелов с лирой в руках отсылал к назначению постройки.

Монументально-декоративная скульптура, как отмечалось в предыдущем параграфе исследования, также украшала набережные или мосты, дополняя архитектурные и инженерные формы и выступая пластическими акцентами в перспективе. В качестве примера стоит привести древнеегипетских сфинксов, установленных на Университетской набережной. Помимо оформления пристани, сфинксы центрируют здание Академии художеств за счет своего симметричного расположения по обе стороны от главного входа (Ил. 30). Это в совокупности создает единый, гармоничный ансамбль, в который вписывается как архитектура здания, так и окружающий ландшафт. Такую же роль играют конные группы Аничкова моста, ни одна из которых, отмечают исследователи, не повторяет другую ни по сюжетному мотиву, ни по силуэту (Ил. 31). Все четыре композиции связаны единым организующим ритмом, что придает ансамблю особую цельность. Скульптурное убранство было задумано так, чтобы зритель прочитывал этот сюжет, переходя от одной группы к другой (Ил. 32). Величина же фигур в точности соразмерна пропорциям моста, что демонстрирует продуманную связь скульптур с самим местом[47].

Примером того, когда монументально-декоративная скульптура, несмотря на свою тесную связь с архитектурным сооружением, становится самостоятельным произведением искусства и выступает основным художественным средством, придающим зданию выразительность, является

[47] Подробнее: Васильев В. В. Аничков мост. Л., 1973. С. 29–34.

портик Нового Эрмитажа с фигурами атлантов (Ил. 33). Группа, вырубленная из сердобольского гранита А. И. Теребеневым по рисунку Л. фон Кленце и модели И. Гальбига, обладает особым героическим содержанием. Массивные скульптуры придают сооружению монументальный, величественный вид, характерный для архитектуры эпохи классицизма, и выделяет его среди застройки Миллионной улицы. По мнению советских ученых, если бы не великолепные атланты, внешний облик Нового Эрмитажа был вовсе лишен всякой выразительности[48]. Стоит отметить, что фигуры со временем переместились из сугубо эстетического, декоративного регистра восприятия в знаковый и символический. Главной причиной является собственная значимость данного ансамбля, помещенного уже в другой городской контекст.

Середина и вторая половина XIX в. характеризуется особенно тесной связью монументальной скульптуры с городской застройкой. Эту особенность демонстрируют два выдающихся ансамбля — конная статуя императора Николая I на Исаакиевской площади и памятник Екатерине II на площади Островского в Петербурге. Первое произведение транслирует образ царствования императора, строгая фигура которого свидетельствует о военно-чиновничьем бюрократизме, а пышное оформление пьедестала — парадной мундирности этого времени (Ил. 34, 35). Невозможно не согласиться с утверждением, что «памятник Николаю I является пластическим камертоном грандиозного скульптурного комплекса Исаакиевского собора»[49]. Образуя своеобразную ось, проходящую через здание собора и заканчивающуюся «Медным всадником», ансамбль памятника является значимым смысловым центром Исаакиевской площади и ключевым символом, восходящим к категориям мифа и ауры города. Его решение демонстрировало реализацию нового принципа организации городского пространства, согласно которому монумент стал кульминационной точкой в круговом движении транспортных средств.

---

[48] Лисаевич И. И., Бехтер-Остренко И. Ю. Скульптура Ленинграда. Л., 1965. С. 113.
[49] Там же. С. 54.

Памятник Екатерине II расположен на площади Островского (ранее Александринской), рядом со зданиями Александринского театра и Публичной библиотеки (Ил. 36)[50]. Выбор места был продиктован историческими особенностями, связанными с деятельностью императрицы. Чтобы скульптура гармонировала с выбранным для нее пространством, требовалось перепланировать сквер, созданный по проекту К. И. Росси. Д. И. Гримм увеличил протяженность сквера в сторону Александринского театра, придал ему очертания, близкие к прямоугольнику, разработал площадки вокруг монумента и театра, включил дорожки, акцентировавшие основные направления[51]. В результате монумент спровоцировал создание цельного ансамбля, в котором архитектура и его размещение на площади придали памятнику большую выразительность и подчеркнули его пластические достоинства (Ил. 37).

Этот период отмечен появлением памятников негосударственного масштаба — более камерных, посвященных деятелям науки, культуры и искусства. Главным символом Летнего сада стал бронзовый памятник И. А. Крылову, выполненный П. К. Клодтом в 1855 г. Несмотря на внушительные размеры, баснописец предстает в образе поэта-мудреца, «лукавого дедушки»[52], проникнутого особой человечностью. Установка монумента сопровождалась долгими спорами: рассматривались варианты его размещения и на набережной реки Невы, и на Александринской площади на месте памятника Екатерине II, и в Александро-Невской лавре, где находится могила И. А. Крылова. П. К. Клодт настоял на воздвижении памятника у одной из куртин главной аллеи Летнего сада, на месте «фабульных» фонтанов и статуи горбатого Эзопа в натуру (Ил. 38)[53]. Таким образом, невзирая на стилистическое несоответствие памятника и скульптурой сада[54], выбор сопрягался с

[50] Веснина Н.Н. Сады Невского проспекта. СПб., 2008. С. 141.
[51] Там же. С. 142–143.
[52] Так о памятнике И. А. Крылову отзывался поэт и сатирик П. В. Шумахер («К памятнику Крылова», 1866).
[53] Карлсон А. В. Летний Сад при Петре I. Петербург, 1923. С. 25–26.
[54] Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1991. С. 52.

назидательной атмосферой и самого пространства, которой его в свое время наделил Петр I, и творчества баснописца.

В Александровском саду разместились бюсты поэта В. А. Жуковского (Ил. 39), Н. В. Гоголя и М. Ю. Лермонтова (Ил. 40), маловыразительные по своему образу. Более интересным стал созданный И. Н. Шредером памятник путешественнику и исследователю Средней Азии Н. М. Пржевальскому (Ил. 41). Необычное решение постамента в виде гранитной скалы с фигурой верблюда усилило смысловую выразительность произведения. Памятники не не оказывают решающего воздействия на смысловое наполнение и архитектуру сада, а являются его «украшением», дополняя общее планировочное решение.

Самым популярным стал образ великого русского поэта А. С. Пушкина. Первым памятником поэту в Санкт-Петербурге стала скульптура на Пушкинской улице. Современники сетовали не только на его «идейную ничтожность», но и на плохое размещение. Это отмечали и критики советского времени: «Неудачно местоположение памятника (на Пушкинской улице, у Невского), он теряется среди окружающих зданий. Тоненькая жалкая фигурка поэта совершенно пропадает на фоне многоэтажных зданий со стороны Невского проспекта, она воспринимается как темный силуэт»[55] (Ил. 42). Отчасти можно согласиться с суждением о тонкой, небольшой фигуре А. С. Пушкина, однако это впечатление возникает скорее из-за масштабного и стилистического несоответствия пьедестала самой статуе. В настоящее время фасады зданий заслоняют разросшиеся деревья, которые создают вокруг скульптуры камерную атмосферу (Ил. 43). В результате ее восприятие существенно изменилось, и не парадный, по словам специалистов, памятник соответствует сдержанному, скромному и одухотворенному образу северной столицы[56].

[55] Самойлов А. Скульптурные портреты Пушкина // Искусство. 1949. № 5. С. 46–47.
[56] Веснина Н.Н. Сады Невского проспекта. СПб., 2008. С. 203.

В Москве памятник поэту, изображенному в момент глубокой сосредоточенности, украшает одноименную площадь у Тверского бульвара (Ил. 44). Это место он занял в 1950 г. — до этого он находился в месте примыкания Тверского бульвара к площади (ранее — Страстной). Преимущество памятника заключается в большом количестве пространства вокруг него. Благодаря этому конфликт с фасадами зданий, обращенных к Тверскому бульвару, отсутствует. Вместе с тем, до переноса памятника, неприятие вызывала его обращенность к надвратной колокольне с шатром и часами, построенной архитектором М. Д. Быковским в 1812 г. в стиле эклектики (Ил. 45). В таком расположении видится, однако, органичность присущего русскому искусству многоголосия художественных направлений.

Одним из лучших произведений монументального искусства дореволюционных лет стал памятник Н. В. Гоголю, открытый в 1909 г. и созданный скульптором Н. А. Андреевым (Ил. 46). Удивительно правдоподобно передан лирический образ поэта, переживавшего в последние годы кризис и духовные потрясения. Бронзовые рельефы с изображением персонажей из произведений писателя украшают пьедестал работы Ф. О. Шехтеля. Взаимодействие памятника с пространственной средой крайне точно описал И. Ж. Алфаких. С одной стороны, скульптура органично интегрирована в городское пространство, а с другой — отдалена от архитектурно-исторического контекста. Если первое происходит за счет каре, образованного четырьмя фонарями и выстраивающего переход от оживленного города через бульвар к спокойному пространству вокруг памятника, то второе образовано его удаленным от зданий положением. Исследователь отмечает жизнеспособность памятника, который после переноса в сквер на Никитском бульваре ассимилировался в стесненной среде и стал выглядеть еще более уязвимым (Ил. 47)[57].

[57] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 75.

Тягу к экспрессионистичности, заостренности образа, которые выразил не только Андреев, но и П. П. Трубецкой в памятнике Александру III в Петербурге, российские искусствоведы сочли новаторством, которое современники приняли за гротеск[58]. Памятник императору был установлен на Знаменской площади (ныне площади Восстания) в 1909 г. (Ил. 48). Несмотря на высокие художественные достоинства, которые отмечаются в настоящее время, его установка вызвала негативную оценку у современников: «Посреди площади лежал огромный, красного порфира параллелепипед нечто вроде титанического сундука. <…> Многих охватывал озноб, когда он появлялся так, внезапно, перед ними как символ тяжкого могущества, безмерной тупости, непоколебимой жестокости…»[59]. Само же расположение памятника, несмотря на всеобщее неприятие к личности изображаемого, носило структурное и смысловое значение: всадник на лаконичном постаменте хорошо смотрелся с любого ракурса и на фоне разных зданий (Ил. 49). В его архитектурном решении не возникало и аллюзий на «национальную идею», так как в этой деловой части города формировались представления об общественном служении и деловой активности власти[60].

Противоположное впечатление создает памятник Александру III у храма Христа Спасителя в Москве. Фигура императора, отсылающая к почтению памяти богоизбранного царя, возведена на богато декорированный постамент и вторит торжественному скульптурному декору храма (Ил. 50). Его скульптуры и горельефы с изображением святителей, апостолов, великомучеников, ангелов придавали особое помпезное звучание сооружению в русско-византийском стиле (Ил. 51). Античность, по словам исследователей, перестала быть вечным, всеобщим и единственным мерилом прекрасного, в связи с чем произошел переход от архитектуры «необходимости» к

[58] Турчин В. Памятник Гоголю – символ России // Наше наследие. 2009. № 89–90. С. 6.
[59] Севастьянов С. Ф. Площадь Восстания. Л., 1987. С. 41.
[60] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 69.

архитектуре «выбора» — эклектике. Формы плана и объема утратили идейно-содержательный смысл в пользу декору — «стилю здания»[61]. В совокупности скульптурный декор, архитектура храма и памятник формировали целостный, уникальный ансамбль, на долгие годы определивший архитектурно-художественный облик Москвы и до сих пор имеющий поистине символическое звучание.

XX–XXI вв.

После Октябрьской революции 1917 г. советская власть не располагала возможностями для немедленной разработки новой культурной политики, однако, так как государство стало главным заказчиком произведений искусства, необходимо было предпринимать шаги в этом направлении. Отправной точкой стал «ленинский план монументальной пропаганды», концепция которого описывалась в первом параграфе настоящей главы.

Анализируя проблемы средовых отношений монументальной скульптуры на данном этапе, И. Ж. Алфаких указывает на сложение культа умерших героев, пришедшего на смену мемориям и «триумфам», и стремление к тесным коммуникативным связям с реальной городской средой, с повседневной жизнью, со зрителем, которому являлась система «живых» долженствований и образцов[62].

В потерявшем статус столицы городе эта тенденция была очевидна. Методами проектирования городской среды и монументального искусства формировалось монументально-пропагандистское, эстетическое поле, реализовывалась, по словам С. В. Семенцова и В. С. Сперанской, программа энциклопедического проявления исторических вершин российской истории на пространствах города. Ключевые общественные пространства Петрограда насыщали не только отдельные памятники, монументы и скульптуры, но и

[61] Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982. С. 24, 33, 98.
[62] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 78.

«исторические пантеоны», пространственные сюжетные линии, посвященные лицам российской государственности[63].

Утверждение новых героев и символов власти в монументальном искусстве характерно и для Москвы. Одним из центральных по значению памятников стал несохранившийся Монумент советской конституции, выполненный в традициях неоклассицизма и отличавшийся от меньших по размерам обелисков Москвы (Ил. 52). Авангардным звучанием обладал памятник М. А. Бакунину, кубистические объемы и формы которого сообщали скульптуре монументальный вид (Ил. 53). Реализация авторских идей, художественных воззрений и взглядов порой препятствовала цели, установленной советским государством в рамках монументальной пропаганды, и возводила эти произведения в категорию художественного, а не остросоциального, агитационного. Малое внимание уделялось и городской среде, пока что не имевшей связей с новыми авангардными традициями. Об этом несоответствии свидетельствует деревянный памятник «Степан Разин с ватагой» авторства С. Т. Коненкова, который терялся на фоне просторной Красной площади и пестрых фасадов в русско-византийском стиле (Ил. 54). Гораздо более органичным выглядел памятник ботанику и физиологу К. А. Тимирязеву, строгие линии которого, несмотря на стилевое несоответствие фасадам, повторяли их классический ритм, а сам монумент будто аккумулировал вокруг себя пространство на Тверском бульваре (Ил. 55, 56).

В рамках монументальной пропаганды также были установлены созданные в дореволюционный период скульптура «Мысль» (1911–1913) и памятник Ф. М. Достоевскому (1911–1913) авторства С. Д. Меркурова. Решению способствовала работа скульптора с гранитом — материалом, не популярным в начале XX в., но соответствовавшим представлениям о монументальном искусстве после 1917 г. Скульптура «Мысль» располагалась

[63] Семенцов С. В., Сперанская В. С. Ленинский план монументальной пропаганды и традиции императорской столичной культуры // Вестник гражданских инженеров. 2018. № 2 (67). С. 46–47.

в начале Цветного бульвара, ее замкнутый и линейный образ гармонировал с зеленым ландшафтом и ясным членением фасадов (Ил. 57). В конце Цветного бульвара был установлен памятник писателю, решенный в такой же монументальной, брутальной манере (Ил. 58). Являясь конечными точками бульвара, вместе они образовывали единый ансамбль. Вместе с тем памятники очевидно диссонировали с жизнеутверждающим зеленым ландшафтом[64] — по причине прокладки трамвайных путей они были перенесены к зданию Мариинской больницы в 1936 г.

В 1920–1930-е гг. наметилась тенденция к более согласованной эстетической организации городской среды. Монументам отводилась отнюдь не последняя роль, и на протяжении долгих лет их созданию способствовали открытые конкурсы, проводившиеся по инициативе государства. Наиболее выдающимся является монумент «Рабочий и колхозница», созданный для павильона СССР на Всемирной выставке в Париже в 1937 г. Несмотря на то, что скульптурная группа В. И. Мухиной, легкая при всей своей монументальности и проникающая в окружающее пространство, изначально была разработана для архитектурного сооружения, она гармонично вписалась в существующий контекст и выступила доминантой проспекта Мира (Ил. 59). До недавнего времени, однако, этому впечатлению препятствовал слишком низкий постамент, который, отмечала В. И. Мухина, уничтожил весь порыв скульптуры. Монумент не только является выразительным художественным акцентом, оказывающим магнетическое воздействие, но обладает и сакральным значением. Заложенные в нем знаки, которые определяют образное содержание, и символы социально-политического характера, по словам М. Стекольниковой, делают произведение эмблемой советской эпохи[65].

---

[64] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 87.

[65] Стекольникова М. Детали, знаки, символы // Вера Мухина. СПб, 2009. С. 12. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/so-724/index.php.

В 1930–1940-е гг., несмотря на многочисленные попытки, проблема преодоления разрыва между разными видами искусства в городской среде в по-прежнему оставалась очевидной. «Мы как-то не привыкли еще мыслить скульптуру в масштабах больших городских комплексов.» — писал скульптор И. Д. Шадр. — «Мы умеем решать памятники на отдельных площадях, представляем себе уже отдельные крупные монументы, но скульптурное оформление всего города, скульптурные композиции на его архитектурных узловых линиях для нас, художников, еще задача предстоящего будущего»[66]. Памятники, которые планировалось установить, — Н. Г. Чернышевскому, В. Г. Белинскому, А. М. Горькому и другим героям нового времени — имели типовую композицию и вряд ли проектировались с расчетом на создание эстетико-художественного облика городской среды.

Изменения произошли в послевоенный период: масштабные ансамбли, посвященные памяти Великой Отечественной войне, как отмечает А. Ф. Ибрагимова, наглядно продемонстрировали идеологическую нагрузку, выразившуюся в героизации подвигов и образном прославлении мужества. Во многом это способствовало сохранению этих произведений как значимых объектов художественного и культурного наследия[67]. Цельными стали ансамбль Московского парка Победы (Ил. 60, 61) или мемориал на Пискаревском кладбище в Ленинграде. Пространство последнего замыкается гранитной стеной с рельефами, каждый из которых обладает собственной логикой построения, но при этом подчиняется общему замыслу и воздействует на последовательное восприятие комплекса[68]. О едином художественном замысле, в котором соблюдается принцип ансамблевости, свидетельствует сама композиция мемориала, в которой вертикаль центральной фигуры противопоставляется горизонтали стены (Ил. 62). Монумент героическим

---

[66] Цит. по: Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 103.

[67] Ибрагимова А. Ф. Современная скульптура как объект городского дизайна: дис. … канд. искусствоведения. Казань, 2024. С. 50.

[68] Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1991. С. 78–79.

защитникам Ленинграда на Средней Рогатке (ныне площади Победы), появившийся в 1974–1975 гг., расположен почти у самого въезда в город. Состоящий из гранитного обелиска и разорванного блокадного кольца, он является величественным акцентом как с символической, так и градостроительной точки зрения. Подобно многим монументам, расположенным на площадях, памятник организует транспортные потоки, но при этом его основной задачей остается коммеморация событий Великой Отечественной войны.

Не утратила своей роли и традиция установки памятников на городских площадях. Функция такой скульптуры по-прежнему заключалась в мемориальном значении, но носила, как правило, не историко-документальный и не «имперский», как в предыдущие столетия, характер, а образно-символический, центрировала городские ансамбли, придавая им законченный вид. Памятник А. С. Пушкину на площади Искусств в Ленинграде акцентирует середину сквозного прохода через сквер (Ил. 63). Он в свою очередь является частью открывающейся перспективы с Невского проспекта на колонный портик Михайловского дворца, спроектированной по задумке К. И. Росси[69].

К более монументальным относится памятник Ю. Долгорукому, заложенный в 1947 г. и открытый в 1954 г. на месте Монумента советской конституции и памятника генералу Скобелеву на Советской площади (ныне Тверской) в Москве (Ил. 64). Выполненный в традициях монументальной скульптуры XIX в., он отличается дробностью и чрезмерным вниманием к деталям. Тем не менее уничтожение обелиска и водружение более «архаичной» скульптуры лишило площадь, по словам исследователей, приподнятой эмоциональной выразительности[70]. Такими же пластическими акцентами стали памятник Ф. Э. Дзержинскому на Лубянской площади (Ил.

[69] Веснина Н. Н. Сады Невского проспекта. СПб., 2008. С. 124–125.
[70] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 109.

65), споры по возвращению которого ведутся до сих пор; лирическими — памятник М. Ю. Лермонтову на площади Красных ворот (Ил. 66) или А. А. Фадееву на Миусской площади, представляющий целый скульптурный ансамбль (Ил. 67).

Памятники и тематически, и композиционно все сильнее адаптировались к городской среде для достижения художественного облика городов. Выразительным дополнением архитектурно-скульптурного ансамбля Третьяковской галереи стал гранитный памятник ее основателю П. М. Третьякову. Изучив портреты кисти И. Н. Крамского, И. Е. Репина и С. М. Волнухина, скульптор А. П. Кибальников запечатлел Третьякова в состоянии глубокого раздумья, что придало образу благородство и достоинство. Лаконичные, строгие формы не теряются на фоне нарядного фасада галереи — его силуэт просматривается и с дальних точек, и с близкого расстояния и органично вписывается в исторический комплекс здания (Ил. 68)[71].

Для того чтобы выдержать нужную пространственную и психологическую паузу, для памятника А. М. Горькому в Ленинграде был спроектирован невысокий пьедестал, несмотря на нарушение пропорций между верхней и нижней частями (Ил. 69). «Человечным» выглядит памятник И. А. Крылову у Пионерских (Патриарших) прудов, во многом напоминающий скульптуру баснописца, установленную в Летнем саду (Ил. 70). «Домашней» атмосфере, а также целостности паркового ансамбля способствуют и рассредоточенные по аллеям парка скульптуры, изображающие героев его произведений. Влияние окружающей среды на монументальное искусство иллюстрирует памятник Д. Кваренги в Петербурге (Ил. 71). Двор у здания бывшего Ассигнационного банка, созданного по проекту итальянского

[71] Минина В. Мастер монументальных форм. К 100-летию со дня рождения А.П. Кибальникова // Третьяковская галерея. 2012. № 2 (36). URL: https://www.tg-m.ru/articles/3-2012-36/master-monumentalnykh-form-ap-kibalnikov (дата обращения:04.04.2024).

архитектора, усилил качества бюста, строгие пропорции которого созвучны фасаду в стиле классицизма[72].

В 1988 г. в Москве состоялся пленум правлений Союза художников и архитекторов, на повестке которого стоял вопрос организации художественной среды. Участники констатировали, что современный город с довольно безликой архитектурой и отсутствием эстетического осмысления не способствует решению проблемы синтеза искусств[73]. Вместе с тем курс на программу проектирования идейно-художественной городской среды средствами монументального искусства был взят еще в 1970-е гг.[74] Так, в числе первостепенных задач, по словам Е. Шимко и М. Волкова, приведенным в диссертации С. М. Михайлова, были корректировка архитектурно-эстетических качеств городской среды при помощи объектов монументальной пропаганды и средств художественного оформления, их рассмотрение в прямой связи с городом для появления художественно и композиционно завершенных городских ансамблей[75]. Примеры памятников, созданных на этом этапе, приводились в первом параграфе настоящего исследования.

1990 — начало 2000-х гг. были отмечены продолжением традиции установки памятников историческим личностям. У возрожденного храма Христа Спасителя в Москве открылся памятник Александру II, ставший выразительным пластическим аккордом архитектурно-городского ансамбля (Ил. 72). По словам специалистов, он сочетает «в себе традиции неоклассической монументальной пластики и идей, воплощающих новые представления об организации архитектурно-пространственной среды

[72] Подробнее: Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1991. С. 83–84.
[73] Цит. по: Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 130.
[74] Королев Ю. Актуальные идейно-творческие проблемы монументального искусства // Советское монументальное искусство. М., 1976. С. 6.
[75] Михайлов С. М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция): дис. ... доктора искусствоведения. М., 2011. С. 135.

современного мегаполиса»[76]. Более спорным с точки зрения расположения стал памятник Г. К. Жукову (Ил. 73). Несмотря на классическое решение, он грозил нарушить целостность архитектурного ансамбля Красной площади[77]. Тем не менее памятник гармонирует с «декоративным» фасадом Исторического музея и формирует ансамблевое единство.

Вместе с тем в этот период началось хаотичное возникновение произведений монументального искусства. Некоторые были не совсем удачными с точки зрения своего художественного решения или согласования с окружающей средой: «застывший» памятник В. И. Чуйкову (2000) (Ил. 74) или карикатурный — актеру Е. Леонову в образе вора из кинофильма «Джентльмены удачи» (2001, восстановлен в 2016) (Ил. 75), скульптурная композиция «Ворона и лисица» в Москве (2005), по сути представляющая собой рекламу сырка «Дружба» (Ил. 76), памятник менеджеру в Санкт-Петербурге (2008), который, несмотря на свои кубистические, лаконичные формы мало согласовывается с остекленным фасадом бизнес-центра (Ил. 77).

Жанровая городская скульптура, маркирующая то или иное место, связанное с культурно-развлекательным содержанием, больше привлекает туристов, чем выполняет важные дизайнерские и градостроительные задачи. Такие работы, отмечает П. И. Попова, отсылают к «пленэрной» традиции 1970-х гг., когда скульптура создавалась в отрыве от контекста и только потом художественный образ находил свое применение в реальной среде, облагораживая и насыщая ее[78]. Некоторые произведения становятся своеобразными символами — например, «Чижик-пыжик» является локальной достопримечательностью, особенно для гостей Петербурга, уже более 20 лет (Ил. 78).

---

[76] Памятник Александру II // Хроника. Журнал «Третьяковская галерея». № 3. 2005. URL: https://www.tg-m.ru/articles/3-2005-08/pamyatnik-aleksandru-ii (дата обращения: 10.08.2024).

[77] Мерцалова А. Цена камня: сколько стоят самые дорогие московские памятники // Аргументы и Факты. 24 октября 2012. URL: https://aif.ru/realty/city/37278 (дата обращения: 10.08.2024).

[78] Попова П. И. Современная жанровая городская скульптура Санкт-Петербурга: истоки, тенденции, перспективы развития // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств (см. в книгах). 2012. Т. 192. С. 144-149.

Отметим, что отношение к этой разновидности скульптуры противоречиво. Например, Г. В. Франгулян, автор мемориала «Стена скорби» (Ил. 79), полагает, что памятники такого рода «представляют собой более или менее качественную иллюстрацию, которая изображает предмет, но не выражает его сути. Пластическое искусство, лишенное философского переосмысления и внутренней идеи, основывается на поверхностной изобразительности и не несет в себе подлинной монументальности»[79]. Об этом же рассуждают исследователи, отмечая, что подобные произведения — это своеобразная манипуляция, подмена понятия «вкуса», направленная лишь на сближение с массовой культурой. Это удовлетворение простых потребностей приводит к снижению коммуникативной дистанции между объектом и зрителем и игнорированию проблемы средовых отношений[80]. И в целом скульптура последних десятилетий часто «боится» монументальности, редко отличается экспериментаторством, новаторством и постоянно цитирует классическую школу предвоенной и послевоенной поры[81]. С высказанными точками зрения нельзя не согласиться, так как далеко не все памятники в области этого жанра отличаются высокими характеристиками и подчеркивают достоинства городского ландшафта.

В этом отношении пусть и вызывающими определенные споры, но более концептуальными и выразительными становятся поиски современных художников, переосмысляющих те или иные процессы или явления в более концептуальной форме. Несмотря на свою претенциозность и порой выбивающиеся художественные решения, объекты паблик-арта демонстрируют большее новаторство и, главное, стремление подчеркнуть те или иные особенности городской среды, вступить с ней в прямое

---

[79] Памятники монументального искусства Москвы: справ. изд. М., 2016. С. 8.

[80] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 155.

[81] Чернякевич Б. И. Современное монументальное искусство в городском культурном пространстве Санкт-Петербурга // Актуальные проблемы монументального искусства : Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 12–13 марта 2021 года. СПб., 2021. С. 437–438.

взаимодействие. Изучение и анализ этого явления в пространстве Москвы и Петербурга станет задачей следующего параграфа настоящего исследования.

1.4. Современные формы городской скульптуры: влияние паблик-арта на визуальный облик городской среды.

В предыдущем параграфе нами были обозначены две тенденции интеграции монументального искусства в городскую среду. Если первая, рассматриваемая ранее, продолжает следование устоявшимся пластическим формулам, то вторая связана с концептуальными поисками, связанными с новыми художественными решениями, коннотациями и принципами взаимодействия с городским пространством. Эта линия в современной гуманитарной науке носит название паблик-арта.

Паблик-арт, или искусство в общественном пространстве, представляет собой важный аспект городской визуальной культуры, который в последние десятилетия активно развивается во многих странах. Возникновение паблик-арта как явления связано с процессом формирования феномена общественного пространства. Считается, что предпосылки для его появления сложились в период, когда европейские города вышли за пределы средневековой застройки и начали расширять свои функции, в результате чего сформировались широкие улицы и общедоступные парки.

Прежде чем перейти к изучению возникновения и особенностей паблик-арта в Москве и Санкт-Петербурге, стоит обозначить проблему терминологии этого явления в России. Как отмечают исследователи, термин «паблик-арт» характеризуется относительностью, часто выступает синонимом монументального искусства и требует уточнения[82]. Действительно, поскольку термин пришел в Россию сравнительно недавно, в научном отечественном дискурсе для него до сих пор не сформулировано единого четкого

[82] Ибрагимова А. Ф. Современная скульптура как объект городского дизайна: дис. … канд. искусствоведения. Казань, 2024. С. 55; Котломанов А. О. Паблик-арт: страницы истории. Искусство в контексте природы и природа в контексте искусства // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2015. Вып. 2. С. 75.

определения. Прямой перевод с английского — «общественное искусство» — часто дополняется другими трактовками, такими как «искусство в общественном пространстве», «искусство в городе» или «городское искусство»[83]. В отличие от зарубежной практики, где исследователи акцентируют междисциплинарный характер этого вида искусства и обозначают его потенциал к социально ориентированной направленности, отечественные трактовки базируются на сравнительном анализе специфических свойств нелегального уличного искусства и «санкционированного» паблик-арта.

Сложность терминологии и новаторский характер самого художественного явления влияют на отсутствие четких нормативно-правовых документов, закрепляющих термин «паблик-арт» и регулирующих порядок его размещения в городской среде. Как подчеркивает куратор и сооснователь объединения АРТМОССФЕРА С. Чагина, появление паблик-арта в городе часто зависит от личных взглядов и вкусов конкретных чиновников — их насмотренности и отношения к искусству[84]. На сегодняшний день объекты паблик-арта не попадают в поле нормативного регулирования и рассматриваются как малые архитектурные формы, установка которых регулируется действующим законодательством[85].

Впервые попытка сформулировать дефиницию нового термина была предпринята несколькими российскими исследователями и художниками в ходе публичной дискуссии, состоявшейся 25 ноября 2009 г. в Нижнем Новгороде. В. Дьяконов, Ю. Пластинин, О. Лопухова, А. Гор, А. Паршиков, О. Татосьян и Ю. Самодуров предложили следующее определение: «Паблик-арт — это форма существования современного искусства вне художественной

---

[83] Шугуров П. Е. Проблемы терминологии в области городского искусства // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2–3. С. 261–263.

[84] Исабекова А. Индустрия искусства // Московская перспектива. 04.06.2024. URL: https://mperspektiva.ru/topics/industriya-iskusstva/ (дата обращения: 25.02.2025).

[85] Рекомендации для городских структур по интеграции уличного искусства в общественные пространства. Методический сборник. URL: https://drive.google.com/file/d/1twXlAIVJf9x4955xQ5PCuyWSovilTJeQ/view (дата обращения: 19.05.2024).

инфраструктуры, в общественном пространстве, рассчитанная на коммуникацию со зрителем, в том числе и неподготовленным, и проблематизацию различных вопросов как самого современного искусства, так и того пространства, в котором оно представлено»[86].

В 2015 г. фонд V-A-C инициировал масштабную дискуссию о трактовках термина «паблик-арт» в рамках программы «Расширение пространства», где был рассмотрен широкий спектр художественных практик в городской среде. Пожалуй, самый важный вывод, к которому пришли исследователи и кураторы, состоит в том, что паблик-арт — это прежде всего актуальное искусство. По мнению художницы М. Звягинцевой, одной из основоположниц паблик-арта в России, искусство в общественном пространстве «не носит коммеморативную функцию, как монументальная скульптура; не служит чистой декорацией, как многие росписи; не отвечает идее “форма следует функции”, как обычные МАФы[87]; не одноразово, а предполагает повторяющийся опыт взаимодействия; не может быть типовым штампом»[88].

Одно из наиболее полных определений паблик-арта было сформировано в 2017 г. в Санкт-Петербурге. Так, в «Тезаурусе. Кратком справочнике по терминологии российского уличного искусства и граффити», изданном Институтом исследования стрит-арта по материалам симпозиума по терминологии российского уличного искусства, упоминается, что «искусство в общественном пространстве — собирательный термин для произведений искусства, созданных в разных техниках, разного временного периода и направлений, реализованных при городской и институциональной поддержке для размещения в городской среде. В современном контексте это не только скульптурные объекты, инсталляции и муралы, но и различные городские интервенции, перформативные и театральные действия. Однако весь спектр

---

[86] Цит. по: Сефер К. Э. Уличное искусство и паблик-арт: сравнительная характеристика // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 1А. С. 54.

[87] Малые архитектурные формы.

[88] Искусство — в массы: паблик-арт как инструмент переосмысления городской среды // Журнал «Проект Россия». URL: https://prorus.ru/interviews/iskusstvo-v-massy-pablikart-kak-instrument-pereosmysleniya-gorodskoj-sredy/ (дата обращения: 10.05.2024).

этих проектов объединяет механизм возникновения, в основе которого городская инициатива и институциональная поддержка»[89]. В свою очередь в глоссарии «Энциклопедии российского уличного искусства», изданной в 2019 г., отмечается, что «одним из отличительных признаков направления является санкционированность, а также финансовая поддержка государства и частных компаний»[90]. В рамках культурологического дискурса под паблик-артом понимают «санкционированное, трансдициплинарное, мультитемпоральное, сайт-специфичное искусство, размещенное в общественном пространстве города, главная задача которого состоит в *трансформации отдельных сегментов городской среды через интеграцию в них художественной компоненты*» [курсив мой — А. П.][91].

Таким образом, в связи с тем, что паблик-арт в России все еще находится на стадии формирования, то терминология и его сущностное определение также продолжают свое развитие. Исходя из вышеприведенных трактовок, можно сделать вывод, что на данный момент основными отличительными признаками произведений паблик-арта являются:

1. *Междисциплинарность* — работы создаются в различных техниках, материалах и стилях.

2. *Институциональность* — проекты реализуются при финансовой поддержке городских властей, частных компаний или культурных учреждений.

3. *Актуальность* — искусство в общественном пространстве не ограничивается традиционными функциями, свойственными классическим произведениям.

4. *Сайт-специфичность* — объект гармонично вписывается в среду, где он находится или создается в тесном взаимодействии и диалоге с локальными сообществами.

---

[89] Тезаурус. Краткий справочник по терминологии российского уличного искусства и граффити. СПб., 2019. С. 41–43.

[90] Энциклопедия российского уличного искусства. М., 2019. С. 309.

[91] Курамшина Ю. В., Сефер К. Э. Искусство в пространстве города: стратегии и перспективы взаимодействия (на примере паблик-арт) // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10. № 6–1. С. 82–100.

5. *Ориентированность на неподготовленного зрителя*.
6. *Трансформация городского пространства в художественную среду*.

Появление паблик-арта в общедоступном пространстве в России пришлось на 2000-е гг. В отличие от западных стран, в СССР проблема паблик-арта напрямую никогда не ставилась, что связано с отсутствием альтернативы официальному монументальному искусству[92]. Важно отметить, что точками развития этого явления стали региональные столицы: Красноярск, Пермь, Екатеринбург[93]. Аналогичная тенденция наблюдалась и в Санкт-Петербурге, где в 1997 г. благотворительный Фонд современного искусства Сороса объявил конкурс на тему «Актуальное искусство в городской среде». Главный грант выиграли петербургские художники О. и А. Флоренские, чей проект «Передвижной бестиарий», состоявший из пяти аллегорических фигур животных в деревянных застекленных «домиках»-витринах, появился на одной из центральных аллей Летнего сада и простоял там несколько месяцев (Ил. 80)[94].

В 2000 г. впервые состоялся инициированный фондом культуры и искусства «ПРО АРТЕ» фестиваль «Современное искусство в традиционном музее», за время существования которого российские и зарубежные художники реализовали проекты не только в музеях города, но и в общественных пространствах. Среди них стоит упомянуть фигуры пингвинов, установленные А. Рудьевым на фасадах Музея Арктики и Антарктики, или скульптуру

---

[92] Котломанов А. О. Паблик-арт: страницы истории. Современное русское искусство в общественном пространстве. Часть 1. Монументальная скульптура. // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2015. Вып. 1. С. 58.

[93] Так, в Красноярском музейном центре «Площадь мира» в 1993 г. состоялся фестиваль «Новые территории искусства», в рамках которого на площадке перед музейным центром появился первый арт-объект — гигантский «Сфинкс», созданный группой московских архитекторов «А-Б». В Перми в 2008 г. открылся Музей современного искусства PERMM, по заказу которого были созданы «Красные человечки» арт-группы Pprofessors (А. Люблинский, М. Заборовская), «Счастье не за горами» Б. Матросова, «Яблоко» Ж. Кадыровой, «Пермские ворота» Н. Полисского. В Екатеринбурге особенно значимой становится деятельность Екатеринбургского филиала ГЦСИ, командой которого было реализовано множество проектов и мероприятий, среди которых — акция «Агитация за искусство», фестивали «А_РЕАЛ. 001. Современное искусство в общественных пространствах», современного голландского искусства, «Длинные истории Екатеринбурга», во время которого художники создавали произведения на бетонных ограждениях вокруг строек.

[94] Ольга Флоренская, Александр Флоренский. Из серии «Передвижной бестиарий в Летнем саду», 1998 // VLADEY. URL: https://vladey.net/ru/artwork/8372 (дата обращения: 12.05.2024).

огромного «Загорающего зайца» авторства Ф. Хофмана, разместившуюся на траве у Петропавловской крепости (Ил. 81)[95].

В 2011 г. Творческим объединением кураторов ТОК был инициирован проект «Критическая масса», который исследовал жизнь мегаполиса на примере Санкт-Петербурга. Выставка, посвященная городским проблемам, включала в себя пять объектов и инсталляций. Организаторами намеренно были выбраны отдаленные от центра города площадки, чтобы привлечь к выставке внимание разной аудитории, в том числе той, которая мало интересуется искусством[96].

С 2012 г. в городе ежегодно стал проходить фестиваль паблик-арта «Арт-проспект» (Ил. 82), инициированный некоммерческим международным фондом поддержки культуры и искусства CEC ArtsLink. Его миссия состояла в том, чтобы «развивать новые формы творческого взаимодействия, предоставляя художникам и местным жителям возможность исследовать городскую среду, определять и заново формулировать ее эстетические, историко-культурные и социальные составляющие»[97].

В 2017 г. АНО «Институт исследования стрит-арта» при поддержке Датского института культуры и Генерального консульства Нидерландов в Санкт-Петербурге инициировал художественно-исследовательский проект «Водная линия/Waterfront», посвященный взаимодействию человека с водой в современном городе. За 4 года команда проекта реализовала несколько выставок, а «на “грустных” набережных появились паблик-арт объекты»[98]. Например, «Водофон» художницы А. Мартыненко был создан для того, чтобы слушать плеск воды, не отвлекаясь на шум от автомобилей (Ил. 83).

---

[95] Современное искусство в традиционном музее // Фонд «ПРО АРТЕ». Санкт-Петербург. URL: https://proarte.ru/projects/arhiv-proektov/sovremennoe-iskusstvo-v-tradicionnom-muzee/ (дата обращения: 26.06.2024).

[96] Вейц М. Е. Проекты паблик-арт как диалог между художниками и горожанами (на примере проекта «Критическая масса») // Журнал исследований социальной политики. 2012. Т. 10. № 1. С. 96.

[97] Официальный сайт фестиваля паблик-арта «Арт-проспект». URL: https://www.artprospect.org/festival (дата обращения: 10.05.2024).

[98] Группа проекта «Waterfront» Вконтакте. URL: https://vk.com/waterfront2019 (дата обращения: 03.07.2024).

В 2019 г. внимание на паблик-арт обратили городские учреждения: Государственной академической капеллой Санкт-Петербурга был учрежден ежегодный паблик-арт фестиваль «Дворы Капеллы» (Ил. 84), который проходил в анфиладе дворов, берущей начало на Дворцовой площади от здания Капеллы[99].

В Москву паблик-арт пришел в 2005 г. с первой выставкой современной ландшафтной скульптуры АРТПОЛЕ под кураторством российской художницы А. Салаховой. В отличие от опыта регионов и Санкт-Петербурга, начинание сразу поддержала Администрация Президента РФ. В пресс-релизе к выставке отмечалось, что «современная ландшафтная скульптура является привычным атрибутом крупного мегаполиса. <…> Россия интегрируется в международное сообщество и приобщается к тем практикам современного искусства, которые давно уже укоренились в развитых странах»[100]. В 2006 г. местом проведения второй выставки АРТПОЛЕ стала площадка перед заводом «Микрон» в Зеленограде. В. Дьяконов в статье для Артхроники отмечал, что «проблема адекватного расположения скульптур в нейтральном пространстве не решена окончательно. Но важные шаги к тому, чтобы это пространство осмыслить, сделаны»[101].

В 2009 г. в рамках 3-й Московской биеннале современного искусства при поддержке префектуры Юго-Восточного Административного округа Москвы художник, куратор и одна из основоположников российского паблик-арта М. Звягинцева реализовала специальный проект «Спальный район». Уличная выставка-инсталляция на Краснодонской улице объединила 70 современных художников, которые представили уникальные арт-объекты, сделанные из железных кроватей (Ил. 85)[102].

---

[99] Официальный сайт паблик-арт фестиваля «Дворы Капеллы». URL: https://festival-capella-spb.tilda.ws/#rec420012975 (дата обращения: 10.05.2024).

[100] Пресс-релиз к выставке АРТПОЛЕ. Сеть архивов российского искусства. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E10299 (дата обращения: 11.05.2024).

[101] Дьяконов В. АРТПОЛЕ Technology // Артхроника. 2006. № 8. С. 107.

[102] Официальный сайт Марины Звягинцевой. URL: https://artmarin.ru/curator/spalnij-rayon (дата обращения: 10.05.2024).

В 2012 г. состоялся первый фестиваль стрит-арта MOST (Moscow Street Art Festival), организаторами которого выступили компания «НОВАТЕК АРТ» и департамент семейной и молодежной политики города Москвы. Одним из самых известных произведений, созданных на фестивале, стало изображение М. Плисецкой в образе Одетты из балета «Лебединое озеро» на Большой Дмитровке (Ил. 86). Мурал выполнен бразильским художником Э. Кобра. Уже в следующем году генеральный директор компании «НОВАТЕК АРТ» И. Пантелеев взялся за «легализацию» стрит-арта и на встрече Молодежного совета при мэре Москвы доложил С. Собянину о своих «задачах оживить город»[103].

Летом 2013 г. при участии Департамента культуры Москвы на улицах столицы известные уличные художники расписали 149 городских поверхностей в рамках фестиваля «Лучший город Земли» (Ил. 87). Программа была придумана совместно с творческим объединением «Артмоссфера». Отмечается, что «благодаря размаху фестиваля мероприятие стало одним из самых значимых на пути трансформации несанкционированного стрит-арта в паблик-арт, который создается на деньги города и спонсоров»[104]. Команда «Артмоссферы» в 2015 г. также организовала паблик-арт программу на ВДНХ. Так, в течение полугода на территории выставки появлялись арт-объекты российских и иностранных художников. С 2021 г. в Москве также проводится фестиваль современного искусства «Здесь и сейчас», который выходит из выставочного пространства Манежа на улицы и в парки столицы, демонстрируя актуальные произведения художников в городской среде.

По материалам IV форума уличного искусства «Cityscapes: паблик-арт в жизни города» был разработан методический сборник, содержащий рекомендации для городских структур по интеграции уличного искусства в

[103] Поносов И. Искусство и город: граффити, уличное искусство и активизм. М., 2021. С. 229.
[104] Рекомендации для городских структур по интеграции уличного искусства в общественные пространства. Методический сборник. URL: https://drive.google.com/file/d/1twXlAIVJf9x4955xQ5PCuyWSovilTJeQ/view (дата обращения: 19.05.2024).

общественные пространства и внесению изменений в нормативно-правовое регулирование процесса установки паблик-арт объектов в Москве[105]. Форум состоялся в 2023 г. в рамках IV биеннале уличного искусства «Артмоссфера» при участии главного архитектора Москвы С. Кузнецова.

Еще одним свидетельством того, что городские власти Москвы способствуют развитию паблик-арта, является прошедший в 2023–2024 гг. открытый конкурс «Философия новых форм» под патронажем Москомархитектуры. По его окончании скульптура «Ангел» авторства молодого художника Е. Желвакова разместилась на территории бизнес-центра Stone Towers (Ил. 88).

Архитектор С. Кузнецов нередко высказывается на тему искусства в городском пространстве. В июне 2024 г. в интервью для журнала «Сноб» он рассказал о планах сделать уличное искусство системным явлением: «У нас есть много разных идей, как внедрять стрит-арт в городе. Пока точную географию я не назову, но главная идея в том, чтобы он организованно появлялся по всей Москве»[106].

Отдельные практические примеры реализации паблик-арта в городской среде позволяют нам обозначить функции этого явления. В связи с этим рассмотрим наиболее яркие произведения с позиции их взаимодействия с городским пространством на примере Москвы и Петербурга.

1. ***Привлечение туристического потока.***

Искусство, представленное в общественных пространствах, способствует увеличению туристической привлекательности города и региона в целом. Объекты паблик-арта позволяют создавать новые интересные экскурсионные маршруты и проводить разнообразные мероприятия. Эти

---

[105] Официальный сайт биеннале уличного искусства Артмоссфера. URL: https://artmossphere.winzavod.ru/iv_forum_ulichnogo_iskusstva (дата обращения: 27.05.2024).

[106] Сергей Кузнецов: Стрит-арт — как свежая газета, странно хранить ее долгие годы // Журнал «Сноб». 19.06.2024. URL: https://snob.ru/interview/sergei-kuznetsov-strit-art-kak-svezhaia-gazeta-stranno-khranit-ee-dolgie-gody/ (дата обращения: 10.05.2024).

проекты формируют новый взгляд на привычное городское пространство и вовлекают в процесс как туристов, так и местных жителей.

Например, командой «Открытого города» — совместного проекта Санкт-Петербургского городского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры и Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры — на постоянной основе проводятся экскурсии «Культурный квартал Брусницын: роль паблик-арта в переосмыслении исторических пространств города».

Монументальная скульптура У. Фишера «Большая глина № 4», установленная в Москве в 2021 г., до сих пор является предметом споров и обсуждений, чем в свою очередь привлекает жителей и гостей города на Болотную набережную (Ил. 89). Дом культуры «ГЭС-2», перед которым установлен объект, проводит медиаторские туры и предлагает посмотреть на «Большую глину» под другим ракурсом.

Попадая в социальные сети и СМИ, такие объекты становятся частью genius loci наравне с историческими и архитектурными памятниками.

2. Изменение социального климата.

В то время как традиционное искусство требует выполнения определенных ритуалов — посещения музеев или театров, — паблик-арт доступен большему количеству людей. Искусство в городском пространстве, вступающее в непосредственную связь со зрителем, способно влиять на изменение социального климата отдельного района или целого города: «В своих произведениях художники могут затрагивать широкий спектр тем — от исследования локальной проблематики до изучения “гения места”, культурного наследия и вопросов самоидентификации. В совокупности это позволяет жителям города узнать себя и быть услышанными, что, безусловно, порождает качественные изменения городской среды, делая ее более комфортной и дружелюбной»[107].

[107] Тезаурус. Краткий справочник по терминологии российского уличного искусства и граффити. СПб., 2019. С. 55.

Примерами являются проекты петербургского бюро «Новь» — команды кураторов, художников, архитекторов и экспертов в области искусства, которая создает долгосрочные программы развития среды и локальных сообществ, опираясь на доверительную коммуникацию с жителями и работу с корневой идентичностью места. Самым известным проектом является пятилетняя паблик-арт программа «Сказки о золотых яблоках» в г. Альметьевск в Республике Татарстан. «На языке паблик-арта мы рассказываем о культуре, истории города и их связи с современностью. Проявляя новые смыслы и образы, мы повышаем эмоциональную привязанность жителей к собственному городу и помогаем каждому узнать о себе через культуру и традиции родного края,»[108] — говорится на официальном сайте бюро.

В Москве примером социально-ориентированного паблик-арта может служить проект художника М. Цатуряна «#Slonik» — 23-метровый надувной слон неонового желто-зеленого цвета, разместившийся летом 2019 г. на центральной площади парка «Кузьминки» (Ил. 90). По задумке автора яркий цвет и большие габариты привлекают внимание общественности к проблеме вымирания слонов и жестокого обращения с животными в Азии и Африке.

3. Паблик-арт как движущая сила джентрификации.

И в столице, и в Петербурге неизменно присутствуют ветхие здания или заброшенные общественные пространства, создающие впечатление упадка и запустения. Одной из возможностей паблик-арта является трансформация подобных непривлекательных «серых зон» на карте. Об этом также указывается в «Тезаурусе»: «Паблик-арт объекты стали неотъемлемой частью проектов джентрификации и ревитализации городского пространства, цель которых — переосмысление и воссоздание, оживление промышленных и неблагополучных районов. Это относительно бюджетный способ быстро

[108] Официальный сайт бюро «Новь» [Электронный ресурс]. URL: https://novburo.ru/ (дата обращения: 10.05.2024).

изменить атмосферу той или иной локации, сделав акцент на социальной проблематике, истории или культурном наследии данного района»[109].

За последнее время в Санкт-Петербурге многие территории были реконструированы и переосмыслены именно благодаря арт-интервенциям. Среди них — пространство острова Новая Голландия, инвестор проекта которого «поставил перед собой задачу не только восстановить памятник индустриальной архитектуры, но и переосмыслить его роль для города, создав на месте некогда промышленного объекта многофункциональный культурный комплекс, который мог бы стать центром притяжения интеллектуальной общественности»[110]. В парке Новой Голландии регулярно размещают крупные скульптуры, арт-объекты и инсталляции. В 2016 г. территория острова была задействована в рамках 5-го международного фестиваля паблик-арта «Арт Проспект». В 2017 г. группа американских художников Poetic Kinetics накрыла пространство над внутренним водоемом острова хвостом «жар-птицы», общей площадью около 10 000 квадратных метров (Ил. 91). Сегодня посетителей Новой Голландии встречает мигающая неоновая надпись-инсталляция художницы А. Эггерт «You are (on) an island», которую можно перевести двумя способами: «ты на острове» или «ты — остров». Покрытие стритбольной площадки в центре острова оформляет работа А. Луки под названием «Я дома» (Ил. 92). При создании рисунка художник использовал цвета и образы старого Петербурга — оттенки штукатурки, метлахскую плитку парадных, дворы-колодцы, гранитные набережные, паркет коммунальных квартир, кирпичные склады, — чтобы органично вписать его в историческое окружение[111].

В 2012 г. в Петербурге на территории действующего завода слоистых пластиков был основан «Музей стрит-арта». Основная идея владельца завода и впоследствии председателя попечительского совета музея Д. Зайцева

---

[109] Тезаурус. Краткий справочник по терминологии российского уличного искусства и граффити. СПб., 2019. С. 55.

[110] Новейшая история. Новая Голландия. URL: https://www.newhollandsp.ru/history/recent-history/ (дата обращения: 10.05.2024).

[111] Стритбольная площадка. Новая Голландия. URL: https://www.newhollandsp.ru/what-to-do/streetball-court/ (дата обращения: 16.05.2024).

заключалась в оптимизации труда рабочих с помощью искусства, а также внедрении нового подхода к развитию индустриальных территорий и удаленных от центра районов посредством творческих практик и современного искусства[112]. Для изменения депрессивной атмосферы индустриальной зоны, в которой рабочие проводят большую часть своего дня, на завод были приглашены художники из разных регионов России и мира, которые за годы существования музея создали несколько десятков работ (Ил. 93). Проект стал первым в своем роде опытом музеологизации паблик-арта в мире. Хоть изначально он отталкивался от идеи благоустройства территории непосредственно для рабочих завода, с 2014 г. экспозиция музея стала общедоступной.

Еще одним ярким примером интеграции искусства в общественное пространство стала территория завода «Севкабель». В 2018 г. здесь возникли сайт-специфические муралы и инсталляции, созданные в рамках фестиваля электронной музыки и современного искусства «Present Perfect» (Ил. 94). Событием 2023 г. стало открытие стены-галереи паблик-арта «Двор 759» в восточной части Севкабель Порта. Ее куратор Д. Фабрика захотел показать, «как паблик-арт может менять облик полузаброшенных дворов, вдыхать туда новую жизнь благодаря талантливым художникам современности»[113]. Первыми участниками проекта стали петербургские художники У. Полоз, В. Базелевс и А. Ши. Планируется, что новые объекты будут появляться здесь каждые 2 месяца. Ключевым паблик-арт объектом сегодня являются входные ворота Севкабель Порта, дизайн которых меняется каждый сезон (Ил. 95). При проектировании декора учитываются актуальность художественной формы, кинетичность поверхности, фотогеничность и сайт-специфичность.

В непосредственной близости от Севкабеля расположено другое культурное пространство — квартал Брусницын. Обновление территории

---

[112] Официальный сайт Музея стрит-арта. URL: https://streetartmuseum.ru/o-muzee/ (дата обращения: 16.05.2024).

[113] Авторский канал о культуре и искусстве Двор 759 // Telegram. URL: https://t.me/dvor759/5467 (дата обращения: 19.06.2024).

бывшего кожевенного завода также не обошлось без привлечения художников (Ил. 96), благодаря чему Брусницын превратился в настоящий музей паблик-арта под открытым небом. Первые работы уличных художников были представлены здесь в мае 2022 г.

Джентрификация заводских территорий продолжается на протяжении многих лет и в Москве, благодаря чему исторические помещения приобретают новые функции. Центр дизайна «Artplay», занимающий территорию бывшей промзоны, носит почетный статус первого креативного кластера Москвы. На его территории работает «Открытый музей», посвященный уличному искусству. Муралы, световые инсталляции, скульптуры, малые и большие архитектурные формы рассредоточены по всей территории кластера, отмечены на карте и снабжены аудиогидом на сайте проекта (Ил. 97).

Рядом, в помещениях, когда-то принадлежавших старейшему московскому комбинату виноградных и десертных вин, расположен центр современного искусства «Винзавод» (ЦСИ «Винзавод»). Помимо десятка выставочных пространств, здесь долгое время работал проект «Стена», созданный совместно с творческим объединением «Артмоссфера». В 2020 г. проект был вынесен за пределы ЦСИ в первую легальную уличную галерею НЕТСТЕН (Ил. 98). Галерея находятся по пути от метро Курская вдоль ж/д путей, и это более 100 метров современного искусства. Реализация проекта состоялась благодаря поддержке Москомархитектуры и содействии ОАО «РЖД».

Одной из первых была преображена легендарная кондитерская фабрика «Красный Октябрь». В 2007 г. производственные мощности переехали из исторических зданий, а в бывших цехах разместился арт-кластер. Сегодня в «Красном Октябре» работает несколько выставочных пространств, а стены украшают росписи на разную тематику.

Дизайн-завод «Флакон», включенный в список 14 проектов, изменивших облик Москвы за предшествовавшие 20 лет, находится на территории бывшего хрустального завода и объединяет дизайнерские студии, архитектурные бюро

и многочисленные точки ретейла. Напротив него — культурный центр «Хлебозавод», где периодически проходят поп-ап-выставки. В рамках проекта «Здесь и сейчас» на «Хлебозаводе» появился паблик-арт объект «Наблюдение за птицами» петербургского автора А. Люблинского (Ил. 99).

Стоит упомянуть и арт-кластер GRPHT на месте бывшего НИИ «Графит». Когда-то промышленный район Москвы превратился в общественное пространство с галереей уличного искусства под открытым небом.

4. Эстетизация городской среды.

В вопросе дизайна среды с точки зрения ее художественно-эстетического осмысления интересны примеры взаимодействия художников со строительными лесами и ограждениями. Закрывая фасады зданий на протяжении длительного времени, они становятся характерной чертой урбанистического ландшафта.

Первый известный пример такого художественного переосмысления — инсталляция «Атлантическая миссия» художников А. Рудьева и С. Браткова, смонтированная в 2005 г. на фасаде Музея Арктики и Антарктики в Санкт-Петербурге в рамках Пятого международного фестиваля «Современное искусство в традиционном музее» (Ил. 100). Портик и крышу музея украсили несколько десятков полутораметровых статуй пенопластовых пингвинов. По словам исследователей, «проект обыгрывал специфику музея, остроумно используя контекст здания, временно превращенного в подобие заснеженного утеса, в то время закрытого глухими реставрационными лесами»[114].

Еще одним примером является совместный проект фонда V-A-C и Политехнического музея в Москве. В течение месяца, с 25 июля по 25 августа 2016 г., на строительных лесах северного фасада музея на Лубянке разместился вертикальный сад с живыми деревьями и кустарниками (Ил. 101).

---

[114] Котломанов А.О. Паблик-арт: страницы истории. Современное русское искусство в общественном пространстве. Часть 2. Новые формы // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 1. С. 72.

Инсталляция находилась там до тех пор, пока реставрационные работы не переместились на эту сторону исторического здания. «Леса» — это художественное высказывание А. Кривцовой, реализованное в рамках проекта «Расширение пространства. Художественные практики в городской среде», целью которого было распознать точки взаимного интереса искусства и города, определить методы и тактики паблик-арта, которые были бы адекватны социальной и культурной жизни Москвы[115].

В 2017 г. Михайловский театр совместно с экспериментальным объединением «Новое», при поддержке Института исследования и развития стрит-арта, представил уникальный для городской среды Санкт-Петербурга проект, призванный изменить облик временных строительных заграждений, скрывших театр на время реконструкции[116]. До конца реставрации здание театра украшала работа художника А. Оленева «Наизнанку» (Ил. 102), приоткрывшая загадочный мир закулисной жизни.

В марте 2024 г. в Санкт-Петербурге фонд «Внимание», «Стрит-арт хранение» и АНО «Дом Бака» запустили проект «Внимание: стрит арт!» в поддержку реставрации дома Бака. Художники «уличной волны» оформили конструкции, закрывающие парадные дома на время проведения реставрации входных групп. Каждые две недели на них появлялись новые паблик-арт-работы, связанные с богатым наследием здания [117].

Такая же практика была предпринята и в Москве. Весной 2024 г. на фасаде строящегося жилого комплекса на Софийской набережной появилась строительная сетка с работой художника А. Дашевского «Арки времени» (Ил. 103). По замыслу художника, работа отражает одну из главных идей проекта «DUO» — неразрывную связь прошлого с настоящим, — и совмещает

---

[115] Расширение пространства. Художественные практики в городской среде. URL: https://v-a-c.org/projects/expanding-space-artistic-practice-in-the-urban-environment (дата обращения: 10.05.2024)
[116] Наизнанку. Михайловский театр // Сайт А. Оленева. URL: https://andreyolenev.ru/insideout/ (дата обращения: 16.05.2024).
[117] В поддержку реставрации дома Бака запустили проект «Внимание: стрит-арт!» // Новостной портал Buro. URL: https://www.buro247.ru/news/culture/21-mar-2024-buck-house-attention-street-art.html (дата обращения: 16.05.2024).

элементы архитектурных стилей, связанных с историческими постройками Кокоревского подворья. «Постконструктивизм, советский модернизм, сталинская архитектура, иконопись и палладианский стиль сливаются вместе в облике одного здания,» — говорится в выпуске газеты «The Art Newspaper Russia» за июнь 2024 г. [118]

Еще одним элементом, подвергнувшимся эстетическому переосмыслению художниками, стали объекты городской инфраструктуры. В 2011 г. ООО «НОВАТЕК АРТ» и Департамент топливно-энергетического хозяйства города Москвы организовали фестиваль «Энергия Москвы!». В рамках мероприятия молодые художники оформили трансформаторные будки во дворах жилых домов работами на тему энергоэффективности[119]. Уже позднее, в 2017 г., в Новых Ватутинках агентство FGA переосмыслило тепловые подстанции с точки зрения паблик-арта. Художник А. Бергер выбрал подход, при котором статичный объем подстанций обрел динамику и развитие с помощью абстрактной графики. За десять дней технические сооружения превратились в самодостаточный арт-объект в центре Новой Москвы (Ил. 104).

В 2020 г. основатель Института исследования стрит-арта А. Мотор предложила рассмотреть размещение художественных высказываний на трансформаторных подстанциях Санкт-Петербурга. Инициатива была поддержана Председателем КГИОП[120].

5. Паблик-арт как способ трансляции городской идентичности.

Паблик-арт также является эффективным инструментом, формирующим уникальный и узнаваемый облик пространства, что «достигается путем

---

[118] «Окутанный духом искусства» // The Art Newspaper Russia. 03.06.2024. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20240516-afci/ (дата обращения: 02.07.2024).

[119] Официальный сайт ООО «НОВАТЕК АРТ». URL: http://www.novatekart.ru/festivals/energfest2011 (дата обращения: 15.05.2024).

[120] Российская гильдия управляющих и девелоперов. URL: https://rgud.ru/novosti/rezhim-pravovogo-regulirovaniya-obektov-gorodskogo-iskusstva-v-sankt-peterburge-mozhet-byt-smyagchen/ (дата обращения: 15.05.2024).

создания так называемых “places of interest” — точек на карте города, становящихся местами притяжения для туристов и местных жителей»[121].

Значительную роль в этом процессе играет рынок недвижимости: крупные девелоперские компании активно привлекают художников к разработке новой городской среды и к поиску инновационных творческих подходов для изменения публичных пространств. «Спальные районы, которые раньше были пустыми и неблагоустроенными, теперь стали достаточно красивыми, эффектными, удобными. При этом у них нет своего лица, и за решением этой проблемы опять приходят к художнику: дайте паблик-арт, который поможет отличить наше Жулебино от Чертаново,»[122] — рассказала порталу «Культуромания» М. Звягинцева.

Одним из крупнейших девелоперов в России, который включает арт-объекты в свои жилые комплексы, создавая комфортные и эстетически привлекательные пространства для жителей, является компания MR Group. В 2022 г. совместно с Московским музеем современного искусства (ММОМА) она объявили о старте работы над проектом скульптурного парка на территории жилого комплекса «Mod» в историческом районе Марьиной Рощи. Экспертный совет музея выбрал произведения разных российских художников, которые, следуя авторской художественной манере, создали объекты в духе модернизма XX в.[123] (Ил. 105). В проекте «Jois» MR Group планирует создать парк скульптур уже в партнерстве с международной ярмаркой современного искусства Cosmoscow. В парке установят кинетические работы, которые гармонично впишутся в футуристическую архитектуру элитного комплекса.

---

[121] Тезаурус. Краткий справочник по терминологии российского уличного искусства и граффити. СПб., 2019. С. 54.

[122] Куда движется российский паблик-арт // Культуромания. URL: https://kulturomania.ru/articles/kuda-dvizhetsya-rossiyskiy-pablik-art/ (дата обращения: 19.05.2024).

[123] Новый скульптурный парк появится в ЖК MOD от MR Group. URL: https://www.mr-group.ru/news/novyy-skulpturnyy-park-poyavitsya-v-zhk-mod-ot-mr-group/ (дата обращения: 26.05.2024).

Компания «Интеко» тоже сотрудничает с художниками и дизайнерами с целью интегрирования искусства в свои жилые и коммерческие проекты. Так, на территории «Balchug Residence», расположенного в самом центре Москвы, появилась специально созданная для комплекса скульптура уличного художника Д. Аске (Ил. 106) и уже известные москвичам работы А. Бартенева (Ил. 107).

Еще один девелопер, который также активно использует паблик-арт для создания уникальных пространств в своих жилых комплексах, — ГК «А101». Так, на строительной площадке жилого района «Бунинские кварталы» появился арт-объект «Молодая Москва» художника Nootk. Полотно площадью 150 м^2, посвященное жителям столицы и историям из их жизни, разместилось непосредственно на стилобате одного из строящихся корпусов (Ил. 108). После завершения строительства района арт-объект станет неотъемлемым элементом визуальной городской ткани. Отдельные паттерны из произведения художника появятся в благоустройстве, малых архитектурных формах и других средовых компонентах района.

В 2023 г. агентство креативных индустрий при Департаменте предпринимательства и инновационного развития города Москвы инициировало конкурс «Samolet Art Contest», ставший частью программы развития арт-рынка «Арт-фабрика». Победу одержали Р. Ермаков с проектом «Повелитель северного сияния», Ю. Латышева с работой «Одуванчик» (Ил. 109) и О. Лесникова с проектом «Энергия реки». Их концепции будут реализованы в жилых кварталах группы «Самолет», для которой проект стал первым опытом в области современного искусства.

Также осенью 2023 г. на территории культурно-образовательного кластера Russian Design District (RDD) — девелоперского проекта группы «Родина» — открылась выставка, объединившая работы 11 известных современных художников (Ил. 110). Среди них — Д. Аске, И. Горшков, А. Люблинский, М. Шапиро, Н. Лихогруд и М. Хвалебнов, Э. Ганеев и М. Свищев. Часть представленных на выставке произведений, органично

вписавшихся в инфраструктуру жилого района, вошли в постоянную коллекцию RDD.

Компания RBI работает в Санкт-Петербурге и Ленинградской области с 1993 г. Проекты девелопера — произведения искусства, обладающие уникальным дизайн-кодом и обязательной арт-составляющей. Для каждого из них компания создает или приобретает эксклюзивные арт-объекты, что входит в глобальную концепцию бренда. Например, работа «Бесконечность» во дворе дома «Крестовский IV» представляет собой художественную стилизацию ленты Мебиуса, которая символизирует бессмертие и вечность, а также гармонию мужского и женского начала и благополучие (Ил. 111). Ее авторами стали В. Муханов и И. Зубарев — молодые скульпторы из Санкт-Петербурга, выпускники Академии художеств им. Репина. У дома «Александрия» на Новгородской улице расположился арт-объект «Паруса Александрии» работы испанского зодчего Р. Бофилла (Ил. 112). Уникальное произведение из кортеновской стали, по задумке автора, выступило «символом соединения Средиземноморья и Балтики, мостом, который объединяет эти культуры и традиции». По замыслу Бофилла, классическая архитектура родилась в Средиземноморье, в Греции, но была переосмыслена и реализована по-другому здесь, в Петербурге[124]. В 2024 г. RBI стала партнером и участником Санкт-Петербургской ярмарки современного искусства 1703, представив мультимедийный арт-объект «Гром-камень». Скульптура будет установлена на площади перед жилым комплексом «Струны» в Выборгском районе города.

Данные проекты демонстрируют, как паблик-арт способен трансформировать общественные пространства, повышая их художественную привлекательность и комфортность для проживания. Современные скульптуры и инсталляции играют важную роль в продвижении нового жилья, повышая узнаваемость и популярность целых районов. Перечисленные девелоперские компании понимают важность интеграции искусства в

[124] 30 лет строим искусство. Альманах. URL: https://www.rbi.ru/upload/docs/rbi-art-book.pdf (дата обращения: 02.07.2024).

городской ландшафт и стремятся создать не только функциональные, но и эстетически привлекательные места для жизни и отдыха.

Выводы к 1 главе

1. Ставя задачу классифицировать памятники с точки зрения размещения в городской среде, можно выделить их следующие типы: памятники на площадях, памятники в бульварных и уличных зонах, памятники в замкнутом пространстве (городская уличная и садово-парковая скульптура), монументально-декоративную скульптуру, мемориальные ансамбли и «триумфы». При этом выработанная классификация соотносится с различными типами городских пространств — открытых и замкнутых, обладающих протяженной или ограниченной перспективой, что непосредственно влияет как на характер восприятия скульптурного объекта, так и на формирование визуально-пространственного образа городской среды в целом. Так, пространственные характеристики окружения определяют масштаб, композиционное решение и степень доминантности памятника, особенности его взаимодействия с архитектурой и городским ландшафтом, а также могут усилить или, напротив, ослабить эмоционально-чувственный опыт взаимодействия зрителя как с самим объектом, так и городской средой.

2. В обоих городах монументальное искусство играло ключевую роль в формировании визуального облика городской среды, наполняло ее идейными и художественными смыслами. В XVIII–XIX вв. в Санкт-Петербурге, в силу его столичного статуса на этом временном этапе, создавались наиболее выразительные произведения монументального искусства. Большинство из них было связано с мифологемой власти, что подчеркивало их репрезентативность и сообщало характерный величественный, «имперский» характер. Такие памятники располагались, как правило, на площадях, создавая необходимые смысловые и художественные акценты, формируя или завершая архитектурно-городские ансамбли. Памятники, установленные в уличных или бульварных зонах, обычно посвящались деятелям культуры и искусства и

носили мемориальное значение. Небольшие размеры скульптур сообщали им «человечность» и открытость, а также способствовали их большей интеграции в городской ландшафт. Сегодня они выполняют функцию структурирования ландшафта, акцентируют связь камерного пространства и открытого.

Монументально-декоративная скульптура, в отличие от других разновидностей, является синтетическим искусством и находится в непосредственной связи с архитектурой и природным ландшафтом. Это обуславливает ее зависимость от стилевого и художественного решения архитектурного сооружения или застройки для достижения гармоничного облика города. Взаимодействие такого рода произведений с природным окружением сообщает им интимное, лирическое звучание, тяготение к аллегорическим образам. Выдающиеся образцы монументально-декоративной скульптуры создавались как в Петербурге, так и в Москве и соответствовали ключевым направлениям XVIII–XIX вв.: барокко, рококо, классицизму, эклектике, эпохе модерна.

3. В советский период, в связи с тем, что государство являлось основным заказчиком произведений искусства, наблюдалась эстетическая организация городской среды. Задача политически ангажированной скульптуры состояла в абсолютизации и триумфальности власти, что проявлялось в величественных, монументальных формах памятников. Часто создававшиеся в непосредственной связи с архитектурными сооружениями, монументы формировали ансамбли, игравшие определяющую роль в организации пространства Москвы и Петрограда-Ленинграда этого периода. Тем не менее в художественной среде оставалась актуальной проблема преодоления разрыва между разными видами искусства в городском пространстве.

4. Особняком стоят монументальные ансамбли, посвященные коммеморации событий Великой Отечественной войны, революции и Гражданской войны. Популярным становится устройство мемориальных аллей вождей и героев, которые впоследствии оказались применимыми и в почтении памяти видных деятелей науки, культуры и искусства. Нельзя не

согласиться с мнением исследователей, что тяготение к монументальности было характерно для многих послевоенных предложений, однако «реальное вторжение в историческую среду носило куда более сдержанный характер»[125].

Параллельно развивалась линия более камерной, лирической по своему характеру скульптуры. Подобные произведения, выполненные в традициях реалистического искусства, были посвящены деятелям науки, культуры и искусства и чаще всего располагались в уличных и бульварных зонах, небольших площадках и скверах. В данном явлении определяется преемственный характер традиции XVIII–XIX вв. Тематически и композиционно работы этого периода все сильнее адаптировались к городской среде для достижения художественного облика городов.

5. На рубеже 1980–1990-х гг. в монументальном искусстве не происходило значимых изменений, произведения отличались типовыми характеристиками и продолжали устоявшуюся линию их взаимодействия с городской средой. В этот период отмечается хаотичное оформление городов произведениями монументального искусства, некоторые из которых были неудачными с точки зрения своего художественного решения или согласования с окружающим пространством. Потребность в выработке актуальных форм и предложений привела к амбивалентному характеру развития монументального искусства: классического, продолжающего академические традиции с одной стороны и откликающегося на концептуальные формы и решения — с другой.

6. Современная городская скульптура классической направленности часто повторяет известные пластические формулы. Наиболее популярными являются памятники высокого монументального рода, посвященные, как правило, историческим личностям, или монументы, увековечивающие память о военных и политических событиях, жертвах и триумфальных победах. Как и прежде, они устанавливаются на площадях, торжественных магистралях или местах, связанных с тем или иным историческим эпизодом. Все большую

[125] Басс В. Г. Модернистский монумент для классического города // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2019. № 6 (128). С. 64–65.

популярность приобретает традиция монументально-декоративной скульптуры, которая, несмотря на задачу сближения с массовой культурой, часто не имеет ничего общего с подлинным художественным вкусом. Такие произведения оказываются притягательными с точки зрения туристической отрасли, однако часто игнорируют проблему средовых отношений.

7. Вторая линия связана с развитием концептуальных решений, основу которых применительно к городской среде составляют объекты паблик-арта. Паблик-арт представляет собой эффективный инструмент для трансформации городского пространства. Он становится неотъемлемой частью городской жизни, способствуя развитию культуры, социальной активности и экономическому процветанию. Современный паблик-арт охватывает не только традиционные формы монументального искусства, известные — масштабные скульптуры, росписи и мозаики сосуществуют с временными инсталляциями, перформансами и медиа-артом. Весь спектр этих проектов объединяет механизм возникновения, в основе которого лежат городская инициатива и институциональная поддержка.

8. Паблик-арт в России еще находится на этапе развития, на что указывает ограниченный круг художников, работающих в этой области, а также неопределенность в терминологии и сущностном определении феномена. Также пока не сформирован запрос на современное концептуальное искусство в общественных пространствах на уровне государства. В Санкт-Петербурге паблик-арт в основном сосредоточен в жилых кварталах и реконструированных промышленных зонах, что связано с бережным отношением к историческому центру. В Москве объекты паблик-арта появляются гораздо чаще благодаря инициативам по украшению улиц и площадей в рамках различных фестивалей.

9. Паблик-арт успешно используется в качестве инструмента декорирования городского пространства, что соответствует современному тренду на качественное благоустройство. Несмотря на двойственное отношение к художественно-эстетической ценности подобных объектов, их

наличие способствует преобразованию городской среды, ее художественному осмыслению, обращает внимание на особенности застройки или исторические, географические или культурологические нюансы.

10. Развитие монументального искусства в Москве и Санкт-Петербурге имеет больше сходств, чем различий. Среди них можно выделить классические композиционно-планировочные решения, стремление к выстраиванию более тесных коммуникативных связей со зрителем, одинаковые художественно-стилевые тенденции. Тем не менее стоит отметить, что интеграция произведений в исторический центр города в северной столице менее активная, чем в Москве. Это продиктовано исторической конъюнктурой, сложившейся застройкой и меньшим пафосом города, в XX в. утратившего статус столичного. В то же время Москва оказывается более открытой к полифонии в области скульптурной пластики и восприимчивой к отклонениям от традиций, что влияет на большую подвижность ткани города.

ГЛАВА 2. МАЛЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОРМЫ В СИСТЕМЕ СРЕДООБРАЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ ГОРОДА: НА ПРИМЕРЕ ФОНТАННЫХ КОМПОЗИЦИЙ.

2.1. Историческое развитие фонтанных композиций в Москве и Санкт-Петербурге.

Столичный статус Санкт-Петербурга предопределил более активное развитие монументального искусства, а следовательно — фонтанов, в XVIII–XIX вв. Несомненно, в этом отношении наиболее известны фонтанные комплексы Петродворца, которые, однако, вынесены за пределы настоящего исследования, не рассматривающего пригороды. Тем не менее и в самом городе можно до сих пор наблюдать уникальные фонтанные композиции, позволяющие проанализировать их взаимодействие с городским контекстом и определить их художественно-стилевые особенности.

Первые фонтаны появились в Петербурге в Летнем саду в 1705 г. Известно, что Петр I самостоятельно разработал первоначальный план сада, сообщив ему регулярную планировку. В ее основе лежат геометрический рисунок аллей, галерей и водоемов, симметрия декоративно подстриженных кустарников и крон деревьев, статуй, павильонов и других составляющих сада. Без фонтанов не представлялось возможным создать сад, способный составить конкуренцию знаменитым паркам Версаля. Так, впервые в истории садового искусства России был разработан целый ансамбль, включавший не только садово-парковую скульптуру, но и разнообразные фонтанные устройства[126].

По словам А. П. Вергунова и В. А. Горохова, начало сложной водонапорной системе Летнего сада было положено мастером И. Матвеевым в 1705–1706 гг. Через четыре года здесь действовало устройство для подъема воды, были вырыты Красный и Лебяжий каналы, а речку Ерик именовали Фонтанкой. Позднее были построены водовзводные башни, начато

[126] Крюковских А. П. Дворцы Санкт-Петербурга: художественно-исторический очерк. СПб., 1997. С. 12–13.

строительство Лиговского канала с целью обеспечения водой бассейнов, питающих фонтаны сада, устроенных в 1718 г.[127]

В последние годы правления Петра I архитектор М. Г. Земцов создал зеленый лабиринт с так называемыми «фабульными» фонтанами, художественное решение которых было навеяно литературными произведениями. Каждый из них изображал ту или иную сцену из басен Эзопа, исполняя тем самым назидательную роль. Были и фонтаны-шутихи, под струи которого попадали посетители Летнего сада, не знавшие о спрятанном сюрпризе. Впечатляло не только устройство, но и декоративная отделка фонтанных водоемов, выполненных из мрамора, пудожского камня и украшенных раковинами, мраморными или позолоченными статуями, бюстами, вазами. Их количество неуклонно росло: если в 1725 г. в саду насчитывалось всего 23 фонтана, то позднее их количество составляло около 50[128].

Последний раз фонтаны функционировали в 1777 г., перед наводнением и ураганом, которые повредили сложные механизмы и разрушили фонтанную систему. Екатерина II, занимавшаяся строительством Зимнего дворца, не стала их восстанавливать и, по упоминанию М. И. Пыляева, подарила своим сторонникам водопроводные трубы и скульптуры из Эзоповых басен, которые были установлены на площадке перед «Гротом»[129].

Новый Летний сад, созданный Ф. Б. Растрелли для императрицы Анны Леопольдовны на месте нынешнего Михайловского замка, тоже был украшен фонтанными композициями. «Я велел вырыть пруд большого протяжения, расположенный близ дворца, принадлежащего к новому саду, где я устроил также большой лабиринт из зелени, состоящий из липовых аллей с изгородями из различных деревьев, местами украшенных барельефами позолоченными, с вазами, с взлетающими струями воды; вокруг этого большого бассейна было

[127] Вергунов А. П., Горохов В. А. Русские сады и парки. М., 1987. С. 52.
[128] Кузнецова О.Н. Летний сад и Летний дворец Петра I. Л., 1973. С. 6, 10.
[129] Пыляев М. И. Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы. СПб., 1887. С. 55–56.

помещено несколько мраморных статуй», — писал архитектор[130]. Во время строительства Летнего сада, однако, произошел переворот, и дворец стал принадлежать Елизавете Петровне[131].

По словам советского исследователя П. А. Спышнова, в архитектурно-строительном трактате «Должность архитектурной экспедиции», составленным учрежденной при Анне Иоанновне Комиссией о Санкт-Петербургском строении, вопросу устройства фонтанов был посвящен отдельный пункт: «Для удобнейшего удовольствия и красоты города подлежит на знатных площадях и в пристойных местах города сделать публичные фонтаны»[132]. Это свидетельствует не только о высоком уровне строительства в тот период, но и об осознании эстетизации городской среды посредством фонтанных сооружений. Документ, так и оставшийся законопроектом, также дает возможность узнать о предпочтительных местах размещения фонтанов в XVIII в.

Фонтаны возводились и в Москве, но не дошли до наших дней. Об их внешнем виде можно судить лишь по сохранившимся рисункам и литографиям. В основном они располагались в садах у фасадов дворцов, акцентируя элементы зданий и архитектуру ландшафта. Фонтаны можно было встретить в парке у дома князя М. П. Гагарина на Тверской или в саду Лефортовского дворца. Первые композиции появились здесь по велению Петра I и благодаря усилиям врача и художника Н. Бидлоу в 1722–1724 гг. В западной части парка от усадьбы Ф. А. Головина было сосредоточено основное скульптурное и архитектурное убранство. По словам исследователей, группа среди фонтанных струй, изображавшая подвиги Геркулеса и олицетворявшая победы Петра I, создавалась под влиянием петергофского ансамбля. Тем не менее сведения об оформлении усадьбы в это время обрывочны — известно

---

[130] Цит. по: Спышнов П. А. Фонтаны. М., 1950. С. 14.

[131] Летний дворец Елизаветы Петровны со стороны Летнего сада в Петербурге // Виртуальный Русский музей. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/zh_3132/index.php (дата обращения: 06.08.2023).

[132] Спышнов П. А. Фонтаны. М., 1950. С. 15.

лишь, что водная система на нижнем уровне парка была разработана в начале 1720-х гг.[133]

Расширение ансамбля произошло в 1730–1740-е гг. благодаря строительству Анненгофа — дворца и парка для императрицы Анны Иоанновны по проекту Ф. Б. Растрелли. Здесь были произведены гидротехнические работы с устройством девяти прудов, каналов, фонтанов, каскадов и гротов[134]. После воцарения Елизаветы Петровны Растрелли построил здесь другой деревянный дворец, где в центре находился «фонтан, украшенный множеством бьющих струй, вокруг которого был сооружен стол в форме императорской короны, все это позолоченное, освещенное несколькими тысячами стеклянных лампионов» [135]. Также на площади у дворца архитектор возвел пирамиду с призмами и большой фонтан из вина[136]. Представление о барочной композиции фонтанов нам дают не только другие сооружения Ф. Б. Растрелли, позволяющие представить облик композиций в Лефортове, но и гравюра «Изображение фейерверка и иллюминации, которые в новый 1749 год пред летним Ее Императорского Величества домом в Москве представлены были» из собрания Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева.

XIX в. оставил после себя значительно большее количество фонтанных сооружений. Одними из ранних примеров этого периода считаются фонтаны, первоначально установленные вдоль Царскосельской дороги (ныне Пулковского шоссе). Один из них, выполненный по проекту Ж. Ф. Тома де Томона, сегодня расположен в Воронихинском сквере в Санкт-Петербурге. Другой фонтан этого же автора, известный под названием «Нептун», изначально находился в деревне Каменка. Его история отмечена множественными перемещениями: он был установлен на площади Восстания,

---

[133] Сады на Яузе: Лефортово и Анненгоф. URL: https://landscape.totalarch.com/node/269 (дата обращения: 08.08.2023).
[134] Спышнов П. А. Фонтаны. М., 1950. С. 33.
[135] Цит. по: Там же. С. 34.
[136] Там же.

затем перенесен в Московский парк Победы, а с 2003 г. занимает свое нынешнее место на Сенной площади.

Во второй половине столетия фонтанные композиции все чаще украшали сады и скверы Петербурга. Например, во Введенском сквере, разбитом на площади перед госпиталем лейб-гвардии Семеновского полка (ныне Военно-медицинским музеем), к середине 1870-х гг. по проекту П. С. Самсонова был построен фонтан «Путти» в форме восьмигранника диаметром 4,8 м[137]. Фонтаны также были устроены в Румянцевском саду, созданном в 1865–1866 гг. на месте плаца Первого кадетского корпуса вблизи Университетской набережной. Они располагались по сторонам от установленного в центре обелиска, посвященного победам графа П. А. Румянцева во время русско-турецкой войны 1768–1774 гг. Чугунные фонтаны проектировались специально для Румянцевского сада французским скульптором А.-Э. Каррье-Белезом по заказу петербургского купца и устроителя сада С. Ф. Соловьева[138] [139]. Еще один фонтан был установлен в это время на Манежной площади[140], где по проекту Р. Б. Бернгардта и П. П. Мижуева было построено деревянное здание цирка под руководством баварского «циркосодержателя» К. Гинне. В 1875 г. старый деревянный павильон был разобран, и уже в Инженерном сквере его заменило каменное здание, возведенное родственником К. Гинне Г. Чинизелли. Он же нес ответственность за строительство Ново-Манежного сквера, где имелась круглая площадка, в центре которой был устроен фонтан. В 1912 г. он был демонтирован и заменен конным памятником великому князю Николаю Николаевичу-старшему, который простоял лишь до 1918 г. Фонтан, как и

[137] Сады и парки Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века (городское садовое хозяйство). М., 2004. С. 91–92.
[138] Там же. С. 165–168.
[139] В 1950 г. водные объекты перестали работать, и только в 2011 г. стала возможна их реставрация. В 2020 г. фонтаны были включены в программу восстановления и реконструкции городских фонтанов. Подробнее: Администрация Санкт-Петербурга. Официальный сайт. URL: https://www.gov.spb.ru (дата обращения: 02.09.2023).
[140] Свое название площадь получила в 1866 г. С 1836 по 1846 гг. она именовалась Михайловской, а после неофициально — Караванной.

историческая ограда начала XX в., были восстановлены в 1998–1999 гг. фирмой «Ранд»[141]. Самым крупным фонтаном в городе считался фонтан в Александровском саду — его официальное открытие состоялось 13 октября 1879 г. Фонтанные композиции также украсили Никольский сад, Казанский сквер, сады у Зимнего дворца и дворца великого князя Алексея Александровича, возведенного еще в 1770-е гг.

К наиболее известным фонтанным композициям Петербурга относится фонтан «Рождение Афродиты» в саду Сан-Галли. Зимний сад, в первоначальной планировке которого не предусматривались фонтаны или скульптуры, был разбит у особняка в стиле неоренессанс для владельца Чугунолитейного и механического завода Ф. К. Сан-Галли. В 1886 г. в глубине сада был устроен кегельбан, рядом с которым находился пруд со скульптурой (вероятно, фонтаном). В 1928 г. композиция была разобрана и, предположительно, перенесена на круглую площадку у дома № 64–66. По мнению специалистов, на новом месте могли располагаться как фонтан от здания особняка Сан-Галли, так и композиция из самого дома[142]. Впервые фонтан появляется на фотографии 1932 г. Долгое время его автором считался И. И. Горностаев, однако переатрибуция установила, что создание статуи принадлежало французскому мастеру М. Моро. В 2000–2003 гг. была проведена реставрация фонтана, после которой было принято решение не возвращать скульптуру на свое историческое место. В 2020–2022 гг. велись работы по восстановлению устройства и скульптурной группы, по результатам которых посетители парка сегодня могут увидеть ее точную бронзовую копию. Похожая на «Рождение Афродиты» фонтанная композиция была установлена в сквере перед Михайловской больницей им. Я. В. Виллие. С 1996 г.

---

[141] Веснина Н.Н. Сады Невского проспекта. СПб., 2008. С. 177–178, 180.

[142] Акт по результатам государственной историко-культурной экспертизы проектной документации на проведение работ по сохранению объекта культурного наследия регионального значения «Фонтан со скульптурой». URL: https://kgiop.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2020/10/19/merged_pdf.io.pdf (дата обращения: 14.09.2023).

недействующий фонтан располагается в парадном курдонере главного корпуса Военно-медицинской академии.

Количество фонтанов в XIX в. увеличилось и в Москве, где наблюдались во многом аналогичные столице художественные решения. Как и в Петербурге, фонтаны обычно украшали сады и площади, в силу особенностей застройки Москвы — бульварные зоны. Первые фонтаны этого столетия были водоразборными — вода для них поступала из мытищинских источников, сооруженных в 1804 г. Фонтанов было всего пять: Шереметевский фонтан располагался рядом с Сухаревой башней, Никольский — на Лубянской площади, Петровский — на Театральной, Варварский — на углу Варварки и самый дальний, Воскресенский, — около Александровского сада. Эти фонтаны носили прежде всего утилитарное назначение: вода в них предназначалась как для людей, так и для животных. Из нижней чаши фонтана поили лошадей, а из верхней москвичи черпали воду для личных нужд[143].

Фонтаны появлялись на улицах города — например, на Собачьей площадке в окрестностях улицы Большой Молчановки[144] — или усадебных садах и скверах, как фонтан-фонарь «Богиня ночи», установленный в палисаднике дома купца Н. Д. Стахеева.

Политические изменения, связанные с революцией 1917 г., Гражданской войной и дальнейшими событиями, существенно отразились на художественной жизни страны в целом и монументальном искусстве в частности. Как было выяснено в предыдущей главе исследования, период конца 1910-х — 1920-х гг. был отмечен разработкой и реализацией плана монументальной пропаганды, который фактически обошел стороной создание новых фонтанных композиций. Одной из первых попыток подобного проектирования стал нереализованный фонтан «Штурм земли», эскиз

---

[143] Преданья старины глубокой: фонтаны как источники водоснабжения // Московская правда. 04.07.2024. URL: https://www.mosvodokanal.ru/press/smi/14203 (дата обращения: 11.11.2023).

[144] Собачья площадка получила свое название из-за двора, где прежде держали собак для царской охоты. Подробнее: Вся Москва : Адресная и справочная книга.... на 1882 год. URL: https://pastvu.com/p/3214 (дата обращения: 19.09.2024).

которого был создан И. Д. Шадром для Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве в 1923 г. К сожалению, скульптору удалось осуществить лишь гипсовый рельеф «Борьба с землей», ныне состоящий в коллекции Государственной Третьяковской галереи. Несмотря на убедительную победу И. Д. Шадра у организаторов выставки не осталось времени и финансовых средств на реализацию фонтана.

Период 1930-х гг. был отмечен более разнообразными поисками в области создания фонтанных композиций. Яркими примерами являются фонтаны «Север» и «Юг» авторства Л. А. Кадашева и И. С. Ефимова соответственно. Они установлены у главного здания Северного речного вокзала в Москве в 1937 г. и указывают на открывающиеся пути в разные части страны. В Ленинграде одним из примеров садово-парковых ансамблей, украшенных фонтанами в это время, служит сквер у Смольного института, заложенный в середине 1920-х гг. по проекту архитекторов Р. Ф. Катцева и А. И. Гегелло.

Масштабным проектом стало скульптурное насыщение Парка Горького в Москве, спроектированного известнейшими представителями эпохи авангарда. Самым известным стал фонтан «Фигурный», в центр которого была установлена скульптура «Девушка с веслом» работы И. Д. Шадра. Невзирая на большое количество образов физкультурниц в искусстве рассматриваемой эпохи, именно это произведение приобрело наибольшую известность. Однако скульптура подверглась критике и была заменена работой Р. Р. Иодко. После ее разрушения в 1941 г. произведение было решено не восстанавливать, а фонтан переместили в центр после реконструкции парка в 1955 г. В большую группу работ спортивной тематики входит также скульптура «Девушка на буме» авторства Е. А. Янсон-Манизер. Гимнастка, балансирующая на бревне, прежде была отдельно стоящей статуей. В 1950-е гг. для бронзовой скульптуры в духе советского ар-деко был спроектирован фонтан, ставший еще одним украшением Парка Горького.

В советский период продолжала развиваться традиция включения фонтанных композиций в структуру городских скверов. Такой фонтан был установлен в 1939 г. перед зданием Института марксизма-ленинизма (в настоящее время — Российский государственный архив социально-политической истории). Его автором выступил А. В. Власов — главный архитектор Москвы в 1950–1955 гг. Фонтан, завершавший центральную лестницу Арбатского сквера, не сохранился до наших дней, но зафиксирован на архивных фотоматериалах конца советского времени.

Наиболее торжественными и величественными по своему характеру стали построенные в этот период фонтаны ВДНХ: «Дружба народов СССР», символизировавшая процветание советского государства и национальное единство, «Каменный цветок», идея для которого была навеяна сказами П. П. Бажова, фонтан «Золотой колос» и 14 фонтанов Центральной аллеи, возведенных по проекту Г. В. Щуко. В этом же году у павильона «Ленинград и Северо-Запад РСФСР» была установлена скульптора Б. Н. Сона «Мальчик, вытаскивающий рыбу» — копия работы этого же автора, повторявшая одноименную работу в Ленинграде. Фонтаном она стала в конце 1970-х гг., когда к скульптуре подвели воду[145].

Как и в области монументальной скульптуры, поводом для возведения новых объектов на улицах городов и в садово-парковых ансамблях послужила коммеморация событий Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Московский парк Победы, спроектированный архитекторами Е. И. Катониным и В. Д. Кирхоглани, был заложен на месте пустыря в Ленинграде 7 октября 1945 г. Парк воплощает традиции классического садово-паркового искусства, соединяя в себе элементы пейзажного и регулярного стилей. В начале центральной аллеи, за пропилеями, выходящими на Московский проспект, был установлен фонтан «Венок славы». Диаметр круглой гранитной чаши составляет 25 м, что делает фонтанную композицию одной из крупнейших в

[145] Освежающее лето: гид по фонтанам ВДНХ // ВДНХ. Официальный сайт. 30 июня 2020. URL: https://vdnh.ru/news/4514/ (дата обращения: 25.08.2023).

Санкт-Петербурге[146]. Здесь же находится ныне не действующий фонтан «Мальчик, вытаскивающий рыбу» — первая работа Б. Н. Сона, созданная скульптором при поступлении в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры в 1949 г. Сегодня чаша фонтана служит песочницей на детской площадке.

В 1979 г. на торце жилого дома на проспекте Непокоренных был построен пристенный фонтан «Блокадный колодец». Авторами фонтана стали скульптор М. Л. Круппа и архитектор А. Я. Свирский. Тематика композиции созвучна месту, где прежде, в блокадные дни, находился колодец.

В 1995 г. в Москве на Поклонной горе открылся фонтанный комплекс «Годы войны», созданный по случаю 50-летия окончания Великой Отечественной войны. 225 струй фонтана равно количеству недель, в течение которых длилась война.

Проектирование и установка фонтанных композиций со временем нарастали. Например, в Ленинграде после проведения инвентаризации хозяйства в 1977 г. насчитывалось 358 фонтанов, большинство из которых нуждалось в реставрации. Популярными объектами дизайна городской среды стали фонтаны без скульптурной композиции, включающие световые и аудиоустановки. Одним из первых стал светомузыкальный фонтан в Парке Горького, установленный в 1980 г. к Олимпийским играм и произведенный фирмой «Сименс» (ФРГ)[147].

Гораздо масштабнее и многообразнее и в Москве, и в Петербурге фонтанное строительство развернулось на рубеже 1990–2000-х гг. В 1996 г. было принято Постановление Правительства Москвы «Об утверждении схемы размещения фонтанов, бассейнов и водных устройств», в котором подчеркивалось, что фонтаны и иные водные объекты занимают особое место в формировании эстетически выразительной городской среды, оказывают

---

[146] Ровесник Победы. 75 лет со дня основания Московского парка Победы // РНБ. Виртуальные выставки. URL: https://expositions.nlr.ru/ve/RA3686/fontan (дата обращения: 22.08.2023).

[147] Светомузыкальный фонтан в Парке Горького // Культурологический проект «Тогда». URL: https://www.togdazine.ru/article/1192 (дата обращения: 22.08.2023).

положительное влияние на эмоциональное состояние человека и выполняют культурно-воспитательную функцию, приобщая горожан к искусству[148]. Документом был утвержден график работ по реконструкции и реставрации существующих фонтанов, а также сформирован перечень предложений по размещению новых водных сооружений на территории города. Среди них — фонтан в Московском городском саду «Эрмитаж» (реализован в 2012 г.), фонтан на Неглинном бульваре при выходе на Трубную площадь (проект разработан в 2000 г.), фонтан на Тургеневской площади (не реализован) и др.

В настоящее время размещение фонтанных композиций на территории Москвы регулируется Постановлением Правительства Москвы от 13 ноября 2012 г. № 636-ПП «О размещении и установке на территории города Москвы объектов, не являющихся объектами капитального строительства, и объектов, размещение которых осуществляется без предоставления земельных участков и установления сервитутов, публичных сервитутов»[149]. Вместе с тем в отдельных случаях фонтаны могут быть приравнены к объектам культурного наследия. Подобная формулировка содержится, в частности, в Распоряжении Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Санкт-Петербурга (КГИОП) от 26 июня 2006 г. № 10-4 «Об утверждении примерных форм охранных обязательств, соглашений о внесении изменений и о расторжении охранных обязательств»[150]. В таких случаях регулирование осуществляется на основании положений Федерального закона от 25 июня 2002 г. № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов

---

[148] Постановление Правительства Москвы № 464 «Об утверждении схемы размещения фонтанов, бассейнов и водных устройств в г. Москве и мероприятиях по ее реализации» от 04.06.1996 г. URL: https://docs.cntd.ru/document/3607025 (дата обращения: 30.08.2023).

[149] Постановление Правительства Москвы от 13 ноября 2012 года № 636-ПП «О размещении и установке на территории города Москвы объектов, не являющихся объектами капитального строительства, и объектов, размещение которых осуществляется без предоставления земельных участков и установления сервитутов, публичных сервитутов» (с изменениями на 1 апреля 2025 года). URL: https://docs.cntd.ru/document/537926268 (дата обращения: 02.09.2023, 10.05.2025).

[150] Распоряжение Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Санкт-Петербурга от 26 июня 2006 г. № 10-4 «Об утверждении примерных форм охранных обязательств, соглашений о внесении изменений и о расторжении охранных обязательств». URL: https://docs.cntd.ru/document/8433715 (дата обращения: 02.09.2023, 10.05.2025).

Российской Федерации» (в ред. от 26.12.2024) [151]. Как справедливо отмечает В. В. Семенова, отсутствие точного юридического определения термина «фонтан» в действующих нормативных актах может порождать неоднозначные трактовки при правовом регулировании таких объектов[152].

Среди наиболее ярких фонтанных композиций, возведенных в Москве в этот период, — комплекс фонтанов на Манежной площади, созданный по проекту З. К. Церетели (1997), фонтаны «Принцесса Турандот» у театра им. Е. Вахтангова (1999), «Похищение Европы» (2002) у Киевского вокзала, фонтан «Старый цирк», установленный у цирка Ю. Никулина на Цветном бульваре (2002), фонтан «Вдохновение» работы А. Рукавишникова (2007), открытый к празднованию 150-летия Третьяковской галереи, в Лаврушинском переулке, фонтан на Биржевой площади, установленный по проекту голландского бюро «Karres + Brands» в 2017 г. В Петербурге современных фонтанов, обладающих художественным осмыслением, несколько меньше: «Шар» на Малой Садовой улице (2000), композиция «Лебединое озеро» (2003), подаренная городу к празднованию 300-летия Центром обучения молодежи профессиям обработки камня при Национальном Союзе индустрии карьеров и строительных материалов Франции (CFA UNICEM), комплекс «Финский уголок», преподнесенный городом Турку (2003), светомузыкальный фонтанный комплекс у Финляндского вокзала (2005), фонтан «Омега», открытый у ЖК «Омега-Хаус» в 2006 г.

Фонтаны свидетельствуют об истории города, генезисе его культурного пространства. Отчасти по этой причине они относятся к монументальному искусству, совпадая с ним в эстетическом аспекте и имея аналогичный визуальный контекст. Их определение, типы и роль в городском пространстве будут рассмотрены в следующем параграфе исследования.

---

[151] Федеральный закон № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» (с изменениями на 26.12.2024). URL: https://docs.cntd.ru/document/901820936?marker=64U0IK (дата обращения: 02.09.2023, 10.05.2025).

[152] Семенова В. В. Термины и определения «Дизайн среды». Теория и практика. СПб., 2016. С. 6–9.

2.2. К вопросу о терминологии фонтанов, их типах и роли в формировании комфортной городской среды.

Фонтаны представляют собой уникальные сооружения, с одной стороны, предполагающие решение инженерной задачи, с другой — являющиеся выразительным художественным образом, основу которого составляет гармония гидропластики и скульптуры. Их функциональность и инженерия позволяют рассматривать фонтаны отдельно от произведений городской скульптуры, но в то же время их можно отнести к области монументального искусства по причине схожих пластических приемов.

Фонтанные композиции принято считать «малыми архитектурными формами». Согласно Своду правил «Благоустройство территорий» от 16 декабря 2016 г., к малым архитектурным формам относятся «искусственные элементы садово-парковой композиции: беседки, ротонды, перголы, трельяжи, скамейки, арки, элементы монументально-декоративного искусства, скульптуры из растений, устройства для оформления различных видов озеленения; водные устройства, киоски, павильоны, оборудование детских и спортивных площадок, навесы и другие»[153]. С. М. Михайлов отмечает, что малые формы «представали перед зрителем как “сошедшие” с фасадов на землю скульптуры и архитектурные детали» и «вместе с фасадным декором формировали единый художественно-стилевой комплекс — архитектурный ансамбль»[154]. Это позволяет говорить о важности фонтанов в создании гармоничного облика городской среды.

Планировочный принцип фонтанных сооружений аналогичен скульптуре. Большинство обозначенных в предыдущей главе исследования категорий применимы и к анализу фонтанов.

Фонтаны на площадях.

---

[153] СП 82.13330.2016 «СНиП III-10-75 Благоустройство территорий» (Приказ Минстроя России от 16 декабря 2016 г. № 972/пр). URL: https://docs.cntd.ru/document/456054208 (дата обращения: 08.12.2024).

[154] Михайлов С. М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция): дис. ... доктора искусствоведения. М., 2011. С. 106.

Фонтаны на площадях представляют собой важные элементы городской композиции, выполняющие как декоративную, так и пространственно-организующую функции. Как правило, эти фонтаны отличаются крупным масштабом, имеют осевую симметрию и скульптурную композицию — нередко аллегорического или исторического содержания. В архитектуре эпохи модернизма и позднесоветского времени получили развитие архитектурно-геометрические фонтаны, в которых акцентированы ритм, симметрия и светодинамика, часто отсутствует скульптурное наполнение. Такие фонтаны гармонируют со строгой геометрией общественных пространств и подчеркивают логику их планировки. В последние годы популярными являются светомузыкальные фонтаны, основная функция которых состоит в зрелищности и создании не только эстетически-осмысленной, но и развлекательной городской среды.

Расположенные на открытых общественных пространствах, фонтаны становятся визуальными акцентами, структурируют площадь, формируют осевые направления движения и выступают своеобразным центром притяжения. Благодаря сочетанию динамики воды, пластичной формы и масштаба, такие фонтаны усиливают выразительность городской среды, подчеркивают статус места и нередко становятся символами конкретных площадей или городских районов.

Стоит отметить, что фонтанов, установленных на площадях в Москве, существенно больше, чем в Петербурге. В первую очередь это связано с различиями в планировочной структуре городов: радиально-кольцевой структуры с большим количеством открытых площадей и транспортных развязок в Москве и регулярной планировкой с четкой осевой системой — в Санкт-Петербурге.

Примеры фонтанов в Москве: Петровский фонтан на Театральной площади (ск. И. П. Витали, 1835), фонтан «Мальчик с дельфином» на Арбатской площади (арх. Г. И. Луцкий, ск. С. Д. Меркуров, 1944), фонтанный комплекс на Манежной площади (ск. З. К. Церетели, 1997), фонтан

«Похищение Европы» (ск. О. Стребель, Ю. Платонов, 2002), фонтан на Биржевой площади (бюро «Karres + Brands», 2017).

Примеры фонтанов в Санкт-Петербурге: фонтан «Нептун» на Сенной площади (Ж. Ф. Тома де Томон, 1806–1809), фонтанный комплекс «Поющие фонтаны» на площади Ленина (ООО «Архитектурная мастерская А. Мельниченко „Грандтерьер-атриум“», 2005), комплекс на Московской площади (ООО «Архитектурная мастерская А. Мельниченко „Грандтерьер-атриум“», 2006).

Фонтаны в бульварных и уличных зонах.

В отличие от обычно масштабных фонтанов, установленных на площадях, такие композиции чаще имеют более камерные характеристики. Они интегрированы в пешеходные маршруты, бульвары и линейные прогулочные пространства, оживляя уличный ландшафт, структурируя движение и организуя места отдыха. Часто рядом с ними установлены скамейки, создаются озеленение или декоративное мощение, что способствует формированию благоустроенной среды.

Фонтаны, расположенные в бульварных и уличных зонах, бывают разных типов с точки зрения своего художественного осмысления. Это лаконичные композиции, выполненные в форме круглой или прямоугольной чаши с восходящими струями или тихими каскадами. Некоторые дополнены, как правило, небольшими скульптурными композициями, часто в реалистической манере. В последние десятилетия также появляются интерактивные фонтаны, встроенные в мощение и не имеющие традиционной чаши. Их водные струи активируются автоматически, что вносит в городское пространство игровой элемент.

Примеры фонтанов в Москве: фонтан на Цветном бульваре (И.П. Витали, 1820), фонтан на Собачьей площадке. в окрестностях улицы Большой Молчановки (XIX в.), фонтан «А. С. Пушкин и Н. Н. Гончарова» (ск. М. В. Дронов, арх. М. А. Белов, М. А. Харитонов, 1999) на Никитском бульваре, фонтан «Старый цирк» у цирка Ю. Никулина на Цветном бульваре

(ск. З. К. Церетели, 2002), фонтан «Вдохновение» в Лаврушинском переулке (ск. А. И. Рукавишников, 2007).

Примеры фонтанов в Санкт-Петербурге: фонтан «Нева» у гостиницы «Ленинград» (ск. Г. В. Додонова, арх. С. Б. Сперанский, 1977), фонтан «Шар» на Малой Садовой улице (2000), фонтан «Лебединое озеро» на Каменноостровском проспекте (2003), фонтан «Омега» на Песочной набережной, д. 40 (2006).

Фонтаны в замкнутом пространстве: парках, садах, скверах, дворах и курдонерах.

Фонтаны в парках играют важную композиционную и средообразующую роль. Они становятся центральными точками планировочной структуры, от которых расходятся аллеи, видовые оси и архитектурные акценты. Также фонтаны могут формировать внутренние зоны, предназначенные для уединения или, наоборот, притяжения людей, усиливать эмоциональное воздействие окружающего ландшафта. Крупные фонтанные ансамбли выполняют торжественно-представительские функции, особенно в парках выставочного типа. Здесь фонтаны становятся символами и визуальными доминантами, объединяя архитектурные павильоны в единую композицию.

Фонтаны в небольших по размеру садах, скверах, дворах и курдонерах, напротив, лишены репрезентативности и ориентированы на непосредственное взаимодействие с человеком. Они усиливают ощущение уединенности, структурируют пространство, создавая точечные пластические акценты, способствуют формированию локальной идентичности места. Задача таких композиций — не доминировать, а органично вписываться в ландшафт, обогащать внутренние пространства архитектурных и садово-парковых ансамблей, придавая им особую художественность.

Художественное решение и задачи фонтанов, расположенных в замкнутых пространствах городской среды, зависят от масштабных характеристик этих ландшафтных зон. Например, в регулярных исторических

парках — усадебных или парадных садах — наиболее распространены классические симметричные фонтаны со скульптурой или скульптурной группой, часто включающей аллегорические или мифологические фигуры, исторические сцены, литературных героев или животных. Некоторые парки, как правило советского времени, отличаются внушительными форматными характеристиками, в связи с чем фонтаны, устанавливаемые в них, могут иметь больший размер. Современные парки все чаще включают интерактивные и светомузыкальные фонтаны, которые выступают как элементы дизайна и точки социальной активности.

Примеры фонтанов в Москве: фонтаны «Север» и «Юг» во дворе Северного речного вокзала (Л. А. Кадашев, И. С. Ефимов, 1937), фонтаны в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького (1930-е гг.), фонтан в сквере Девичьего поля (1930-е гг.), фонтан «Болотный» («Репинский») в Репинском сквере на Болотной набережной (1949), фонтаны на ВДНХ (1951–1954; 2010–2020-е гг.), фонтан в парке «Сокольники» (1957), фонтаны сада «Аквариум» (М. М. Левинская, 2000), фонтан «Адам и Ева» (ск. М. М. Левинская, арх. В. И. Симонихин, А. А. Некрасов и др., 2007) в сквере у метро «Новокузнецкая».

Примеры фонтанов в Санкт-Петербурге: фонтаны Летнего сада (XVIII в.), фонтан «Водолей» в Воронихинском сквере (Ж. Ф. Тома де Томон, Г. Грауэр, 1806–1809), фонтаны Румянцевского сада (А.-Э. Каррье-Белез, 1867), фонтан «Рождение Афродиты» в саду Сан-Галли (М. Моро, конец 1870 – начало 1880-х гг.), фонтан «Гигиея» в сквере перед Михайловской больницей им. Я. В. Виллие (Д. И. Йенсен, А. Штакеншнейдер, 1871), фонтан у Казанского собора в Казанском сквере (1898–1899), фонтан в саду Сен-Жермен Дома А. Х. Пеля на Литейном проспекте (арх. А. Хренов, 1910-е гг.), фонтаны в парке 300-летия Санкт-Петербурга (2003), фонтан «Глаз» в саду клиники «Микрохирургия глаза» (ООО «Мастер–Фонтан», 2008, 2013).

Фонтаны как пример монументально-декоративной скульптуры.

Фонтаны, как и скульптура, могут являться частью архитектурных сооружений. Это так называемые стенные (или пристенные) фонтаны, благодаря которым вода становится частью художественной композиции, интегрированной в архитектурную плоскость. Такие фонтаны монтируются на фасады зданий, часто располагаются в нишах, порталах или между пилястрами.

Стенные фонтаны нередко украшались рельефами, маскаронами, вазами, гербами, мифологическими или аллегорическими изображениями. Композиция выстраивалась вертикально: от источника, встроенного в стену или выступающую чашу, вода стекала в нижний приемник, подчеркивая пластическую логику рельефа. В силу особенностей развития архитектуры в Петербурге таких фонтанов сохранилось значительно больше, чем в Москве.

Примеры стенных фонтанов в Москве: фонтан «ARCHITEKTVR» на ул. Знаменка, д. 11 (рубеж XIX–XX вв.).

Примеры стенных фонтанов в Санкт-Петербурге: фонтаны дома П. Н. Демидова (1836–1840), фонтан дома М. М. Сомова (1910), фонтан дома М. И. Вавельберга (1912), фонтан дома Управления Октябрьской железной дороги (1938), фонтан-памятник «Блокадный колодец» (1979).

Фонтаны как часть мемориальных комплексов.

Фонтаны так же, как и монументальная скульптура, могут быть посвящены каким-либо памятным событиям или являться частью мемориальных ансамблей. В таком случае они не только усиливают декоративное звучание, но и обладают глубоким символическим смыслом, подчеркивающим восприятие исторического, трагического или героического содержания.

В своем художественном решении они могут быть выполнены как в соответствующем эпохе стилевом направлении, так и стремиться к лаконичной выразительности, сдержанной форме, минимальному декору.

Примеры фонтанов в Москве: фонтанный комплекс «Годы войны» на Поклонной горе (1995).

Примеры фонтанов в Санкт-Петербурге: фонтан «Стерегущему» (К. В. Изенберг, А. И. фон Гоген, 1908–1911), фонтан «Венок славы» в Московском парке Победы (арх. В. Д. Кирхоглани, инж. Е. М. Изотов, 1951), фонтан-памятник «Блокадный колодец» (1979).

Проанализировав фонтаны согласно их размещению, определим функции, которые они осуществляют в городской среде. К *практическим* относятся:

— организация городского пространства, его зонирование, выделение ключевых зон;

— улучшение микроклимата, обеспечение охлаждения и повышение влажности;

— также фонтаны обладают развлекательной функцией, становясь популярным местом времяпрепровождения, особенно для детей.

В рамках настоящего исследования интерес представляет *эстетизирующее назначение* фонтанных композиций, которые декорируют пространство, делают его насыщенным с художественной точки зрения и в случае своих выдающихся качеств становятся неотъемлемой частью историко-культурного наследия.

2.3. Художественно-декоративные особенности фонтанов и их роль в средовом контексте.

Как было выяснено в предыдущих параграфах, фонтаны всегда занимали особое место в городской среде, объединяя пластические приемы и движение воды в единое целое. Их облик менялся со временем: от торжественных, высокохудожественных композиций прошлых столетий до современных минималистичных или интерактивных форм. Задачей этого параграфа становится выявление художественно-декоративных особенностей фонтанных композиций в Москве и Санкт-Петербурге на разных исторических этапах.

XVIII в.

Внешний вид фонтанов, являющихся малой архитектурной формой, зависел от стилевых тенденций той или иной эпохи. Первыми были сооружены фонтаны Летнего сада, решения которых восхищали современников. Камер-юнкер Берхгольц из свиты иностранного вельможи писал: «Против этой галереи — аллея самая широкая во всем саду: в ней устроены красивые фонтаны, бьющие довольно высоко. Вода для них проводится в бассейны из канала с помощью большой колесной машины, отчего в ней никогда не может быть недостатка. У первого фонтана — место, где обыкновенно царица бывает со своими дамами, а далее, у другого, стоят три или четыре стола, за которыми пьют и курят табак… <...> Против большого птичника устроен еще, в виде водопада, красиво вызолоченный мраморный фонтан, украшенный многими позолоченными сосудами. <...> Кроме того, в этом саду находится приятная рощица и устроено еще несколько фонтанов. Одним словом, там есть все, чего только можно желать для увеселительного сада ...»[155].

По мнению Елизаветы Петровны, вступившей на престол в 1742 г., решение «фабульных» фонтанов сада тем не менее было чересчур фривольным. Императрица указала их отменить — так, более скромный, «миниатюрный» петровский стиль сменился более величественным елизаветинским барокко[156].

В настоящее время археологи, архитекторы и историки изучают фонтанные устройства самого старого парка Санкт-Петербурга. Еще до начала реконструкции Летнего сада специалисты обнаружили каменные кладки. После того, как земля была расчищена, на глубине двух метров, были найдены фонтаны петровской эпохи. В 2010 г. были расчищены всего 2 фонтана из 50, один из которых назывался «Лакоста», в честь шута Петра I, а второй —

---

[155] Кузнецова О.Н. Летний сад и Летний дворец Петра I. Л., 1973. С. 16, 18.

[156] Соколов Б. Барокко. История садового искусства: Россия. 2008. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=193 (дата обращения: 05.08.2023).

«Фаворитка», по кличке собаки императрицы Екатерины I[157]. Сегодня в Летнем саду можно увидеть 9 фонтанных композиций, восстановленных в соответствии с оригинальными (Ил. 113, 114). Являясь важными художественными акцентами, фонтаны вносят разнообразие в садово-парковую скульптуру Летнего сада и способствуют организации его ландшафта.

О том, что фонтаны стали важными пластическими акцентами и в садово-парковой культуре Москвы, свидетельствует организация парка Анненгофа. О. С. Евангулова отмечает, что «пространство между каскадом и дворцом представляет собой чередование водных поверхностей и ярких цветников... <…> Перспективы аллей замыкаются фонтанами, расположенными на уровне дворца. Их высокие струи, вздымаясь над боскетами, обрамляют фасад. <…> Белокаменный каскад и летящие вверх струи пяти фонтанов служат прологом к яркому фасаду дворца, сверкающему красками, позолотой, звенящему флюгерами — вращающимися жестяными звездами на кровле»[158]. Это описание позволяет представить художественный облик фонтанов, выполненных в выразительной барочной стилистике, свойственной манере Б. К. Растрелли.

XIX в.

Как отмечалось в предыдущей главе, на смену пышному барокко пришел более сдержанный, но при этом выразительный, линейный классицизм. Декоративное решение фонтанных установок первой половины XIX в. демонстрирует влияние этого стиля.

Петербургский фонтан «Водолей», созданный Ж. Ф. Тома де Томоном и мастером Г. Грауэром (Ил. 115), входил в группу фонтанов-поилок, расположенных на Царскосельской дороге. Несмотря на свою утилитарную

---

[157] Сухова О. В Летнем саду Санкт-Петербурга обнаружены фонтаны XVIII века. 7 июля 2010 г. Новости Первого канала. URL: https://www.1tv.ru/news/2010-07-07/140278-v_letnem_sadu_sankt_peterburga_obnaruzheny_fontany_xviii_veka (дата обращения: 17.08.2023).

[158] Евангулова О. С. Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. М., 1969. С. 56.

роль — снабжение водой лошадей и путников, — фонтан являлся декоративным сооружением, украшавшим проезжую магистраль. Он имеет гранитный цоколь, который выступает постаментом, и верхнюю часть в форме полуцилиндра. Торцевая часть выполнена в виде глухой арки, опирающейся в свою очередь на массивный плинт[159]. Здесь же высечен маскарон, олицетворяющий Водолея, а полукружие арки украшено датой создания фонтана — «1809». Гранитные чаши, установленные на трех сторонах постамента, наполняются водой, которую прежде пили лошади. Сегодня фонтан можно увидеть в Воронихинском сквере. Он находится в центре, изначально задуманном автором А. Н. Воронихиным как площадь «для стоянки экипажей, разъездов и т.д.»[160]. Расположенный напротив западного портика Казанского собора в 1930-е гг., он органично вписывается в ансамбль в стиле ампир.

Менее удачное размещение демонстрирует другой фонтан Ж. Ф. Тома де Томона под названием «Нептун», установленный у проезжей части на Сенной площади (Ил. 116). Такое расположение не способствует полноценному раскрытию памятника, не создает ощущения камерности, лишает произведение художественной выразительности. Восприятие также затруднено обилием дорожных знаков, рекламных вывесок, а до недавнего времени — торговых павильонов, препятствующих акцентированию культурно-исторической ценности как самого фонтана, так и окружающего ландшафта.

Разрушения, вызванные пожарами и военными событиями 1812 г., актуализировали задачу репрезентативного и функционального благоустройства окружающей среды. В этом контексте сооружение фонтанов в формах классицизма отражало стремление к утверждению упорядоченного, гармоничного образа города и акцентировало идею восстановления утраченной целостности городского пространства. «Эпоха классицизма

[159] Игнатенко А. А. Казанский собор. Страницы истории. СПб., 2007. С. 20–21.
[160] Веснина Н.Н. Сады Невского проспекта. СПб., 2008. С. 83–85.

любила фонтаны, как украшение улиц; больше всего они шли Москве, уютному и ленивому, “пасторальному” городу,» — отмечал искусствовед и краевед конца XIX — начала XX в. Ю. И. Шамурин[161]. Так, скульптор И. П. Витали получил заказ на декорирование Шереметевского и Никольского фонтанов, а позднее Петровского, Воскресенского и Варварского в Москве. Наиболее выдающимися и дошедшими до наших дней стали Петровский и Никольский фонтаны. Первый, выполненный в 1835 г. и запроектированный О. И. Бове, стал пластической доминантой Театральной площади (Ил. 117). На общую тематику архитектурного ансамбля указывают фигурки поддерживающих чашу путти с атрибутами искусств (Ил. 118). Такие же путти украшают основание более сдержанного по своему художественному решению фонтана, который изначально был расположен на Лубянской площади (Ил. 119). Четыре мальчишеские фигуры олицетворяют реки Днепр, Волгу, Дон и Неву. В 1931 г. Никольский фонтан был разобран, и его верхняя часть — чаша со скульптурами — перенесена в партер Александринского дворца[162], где в советское время располагался Президиум Академии наук СССР. В настоящее время фонтан составляет архитектурно-скульптурный ансамбль Нескучного сада с въездными воротами, построенными во второй половине XIX в. (Ил. 120).

Бытописатели и исследователи XX в. отмечали вялость, слишком маленький размер детских фигур[163], несоблюдение пропорций. Ю. И. Шамурин писал, что «хотя автором их был скульптор-классик, <…> фонтаны носят барочный характер: “putti”, поддерживающие чашу, — мотив, далекий от духа классицизма. Мелкие фигуры фонтанов тонут в массивности всей композиции: мастер-классик никогда не поступил бы так нерасчетливо»[164]. Вместе с тем современники, напротив, оставляли восторженные отзывы и оценивали фонтаны И. П. Витали как «удачную

[161] Шамурин Ю. И. Очерки классической Москвы. М., 1914. С. 61.
[162] Спышнов П. А. Фонтаны. М., 1950. С. 38.
[163] Там же.
[164] Шамурин Ю. И. Очерки классической Москвы. М., 1914. С. 63.

группировку, исполненную “необыкновенно блистательно”»[165]. Мы также вынуждены не согласиться с мнением, распространенным в прошлом столетии, и отметим выразительность фонтанных композиций в стиле классицизма, их высокий художественный уровень, сообщающий городской среде в целом и ансамблю в частности эстетизированный облик.

Шереметевский фонтан, исполненный в виде окрашенной под бронзу чугунной чаши, и Варварский с фигурным пьедесталом и тремя рожками, изливавшими воду, выглядели более скромно. Наиболее лаконичным был Воскресенский фонтан, позднее украшенный фигурой мальчика[166]. Как отмечает И. Ж. Алфаких, несмотря на то что фонтаны, особенно те, что были созданы по проектам И. П. Витали или под его руководством, обладали художественными свойствами, их роль в организации городской среды была сведена к минимуму. Небольшие формы не могли аккумулировать обширные пространства площадей, и водоразборные фонтаны являлись прежде всего объектами социальной инфраструктуры[167].

Более целостное художественное решение имел фонтан на Цветном бульваре, выполненный в виде чаши, из которой била вертикальная струя небольшой высоты, с четырьмя маскаронами в виде львиных голов, из пастей которых тоже лилась вода (Ил. 121)[168]. В описании Ю. И. Шамурина «его львиные маски и красивая орнаментация выглядывают полной неожиданностью на городском бульваре, среди пыльных улиц»[169]. Однако, по словам исследователей, сама композиция фонтана скорее отсылала к садово-парковой скульптуре, а отсутствие чаши или пьедестала способствовало незавершенности его облика[170].

---

[165] Цит. по: Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 50.
[166] Цит. по: Там же. С. 50–51.
[167] Там же.
[168] Спышнов П. А. Фонтаны. М., 1950. С. 38.
[169] Шамурин Ю. И. Очерки классической Москвы. М., 1914. С. 61.
[170] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 51.

В своих очерках Ю. И. Шамурин также отмечает оригинальность фонтана на Собачьей площадке. Выполненный в стилистике ампир, фонтан обладает лаконичными объемами: его постамент имеет восьмиугольную форму, декорирован двумя маскаронами в виде львиных голов, на чаше — барельефы с путти, трубящими в рожки (Ил. 122). Завершением фонтана являлась ваза в классическом стиле. Сохранившиеся фотографии позволяют увидеть, что фонтан являлся по своей сути памятником, украшавшим пустое пространство площади. Его художественно-стилистическое решение гармонировало с малоэтажной исторической застройкой, четкими членениями фасадов, образованными за счет выделяющихся на цветном фоне белых наличников окон (Ил. 123).

Художественное-стилистическое решение фонтанов второй половины XIX в. довольно однообразно и демонстрирует влияние традиции историзма. В оформлении часто использовались аллегорические и мифологические образы, путти, растительные мотивы и элементы, отсылающие к античной, классицизирующей линии. Так, главным декоративным элементом фонтана во Введенском сквере в Петербурге является чугунная фигура младенца, поддерживающая раковину (Ил. 124). В центре бассейна установлена колонка с двумя перевернутыми чашами — вода, вытекающая из водяной системы, переполняет раковину в руках младенца и стекает, переливаясь по чашам, в бассейн. Фонтан и сегодня носит название «Путти». Фигурки младенцев также украшают фонтаны Румянцевского сада (Ил. 125). Бассейны фонтанов из серого гранита имеют круглую форму, в их центре установлены пьедесталы, декорированные львиными масками, гербом города и растительными мотивами. На пьедесталах размещаются плоские восьмиугольные чаши с фигурами путти, поддерживающих чашу меньшего размера. Композиция завершается вазой, на которой можно увидеть маскароны в виде голов купидонов. В исследованиях отмечается, что именно из нее струя воды выбрасывалась вверх, затем попадала в малую чашу, куда также изливались

четыре струи из небольших водометов в головах купидонов, и, переливаясь через края, попадала в нижнюю чашу и бассейн[171].

О популярности мотивов историзма также свидетельствует фонтан «Рождение Венеры» в саду Сан-Галли (Ил. 126). Украшающая фонтан статуя была выполнена французским мастером М. Моро по образцу аналогичных композиций завода «Val d'Osne» в конце 1870-х или первой половине 1880-х гг. Фигура была отлита из чугуна на заводе Сан-Галли, покрыта гальванической медью и прочеканена. Эта техника, не использовавшаяся французскими мастерами, послужила причиной разрушения скульптуры[172]. Сам же образ рожденной из морской пены Афродиты соответствует неогреческим мотивам и повторяет иконографию, хорошо известную как по аналогичным скульптурам, так и произведениям живописи и графики (Ил. 127).

Во многом аналогичные особенности отличали фонтанную композицию в сквере перед Михайловской больницей им. Я. В. Виллие (Ил. 128). На гранитном пьедестале возвышалась бронзовая статуя Гигиеи с характерными атрибутами в виде чаши и змеи. Выбор изображения богини здоровья, дочери бога врачевания Асклепия символически подчеркивал функцию лечебного учреждения, акцентировал парадный вход и классицистическую стилистику фасада. Архитектурно-ландшафтная гармония сквера, однако, была нарушена переносом композиции в сквер на противоположную сторону Боткинской улицы в 1951 г. (Ил. 129).

Широкое распространение фигурных композиций демонстрируют также фонтаны Никольского сада со скульптурами путти, пускающих струю воды из рожков, в центре, и лягушек на бортиках бетонных (ранее гранитных) чаш (Ил.

---

[171] Сады и парки Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века (городское садовое хозяйство). М., 2004. С. 165–168.

[172] Акт по результатам государственной историко-культурной экспертизы проектной документации на проведение работ по сохранению объекта культурного наследия регионального значения «Фонтан со скульптурой». С. 14 URL: https://kgiop.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2020/10/19/merged_pdf.io.pdf (дата обращения: 14.09.2023).

130). Фонтаны были созданы в 1877–1878 гг. по проекту инженера А. Гутмана, через 10 лет перестроены в бетоне с демонтажом скульптур лягушек. Свои детские воспоминания об очаровательных фонтанах сада описывал А. Н. Бенуа: «Вместо любимого мной старого Никольского сада с его вековыми деревьями я увидал нечто, показавшееся мне жалким и общипанным, — то был только что разведенный по всем правилам городского садоводства новый “сквер”, кустики которого едва подымались из-под земли. <…> Единственно, что меня в нем манило, были два фонтанчика с чугунными амурами посреди и с такими же клевавшими воду лягушками по краю водоема»[173]. В 2003 г. фонтаны, являющиеся неотъемлемой частью Никольского сада, были воссозданы по первоначальному проекту скульптором Э. В. Мхояном.

Наряду с фигурными композициями в неогреческом стиле появляются и более лаконичные решения. В качестве примера можно привести фонтан Ново-Манежного сквера, лишенный какой-либо пластической выразительности: «бассейн поставлен на кирпичном своде, основанном на фундаменте глубиною 3 аршина из бутовой плиты. Пространство под сводом замощено булыжным камнем. Около бассейна устроен люк для входа под свод. Вода проведена от магистральной трубы, проложенной вдоль Итальянской улицы. Площадь, занятая фонтаном, — 4, 20 кв. саж.» (Ил. 131)[174].

Скромный облик фонтана отчасти связан с историей сада на Адмиралтейской площади, куда были направлены основные художественные силы. Решение о его устройстве возникло в 1872 г. после пожара, и ботаник, садовод Э. Л. Регель представил несколько вариантов планировки сада. Первый предполагал расположение фонтанов перед южным фасадом Адмиралтейства на каждой из трех площадок, что акцентировало бы композиционные оси плана. Согласно другому варианту, фонтан надлежало построить на площадке перед башней Адмиралтейства[175]. Одобрение получил

---

[173] Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. Кн. 1, 2, 3. М., 1993. С. 265.
[174] Веснина Н.Н. Сады Невского проспекта. СПб., 2008. С. 173.
[175] Там же. С. 39.

план с одним фонтаном на центральной площади, который тем не менее постоянно корректировался. Проекты и смету на устройство фонтанов составил архитектор И. А. Мерц (Ил. 132), но по причине дороговизны и трудностей с водоснабжением решение вопроса затянулось до 1875 г. Новый комплект проектных чертежей был выполнен А. Р. Гешвендом в 1876–1878 гг. В газетах сообщалось, что «дно, барьер и наружный ободок фонтана будут сделаны из сердобольского гранита, из ломок с острова Янисаари. Весь бассейн фонтана будет установлен на каменных подземных галереях, под сводами которых будут проложены водопроводные трубы. Высота галереи до семи футов от пола, который будет вымощен булыжным камнем»[176]. Фонтан в действительности выложен из плит и фигурных блоков серого сердобольского гранита[177], вода изливается из рожков, размещенных в центре чаши и по ее окружности (Ил. 133)[178]. Впоследствии ансамбль Александровского сада, в котором фонтан выступил доминантой, завершили бюсты деятелей в области науки и словесности, рассмотренные в предыдущей главе исследования.

Минималистичный объем также имеет фонтан в саду у дворца великого князя Алексея Александровича. В 1883–1885 гг. здание было перестроено архитектором М. Е. Месмахером, который также занялся реорганизацией парадного сада, обращенного к Мойке, и Собственного сада перед южным фасадом дворца. По словам исследователей Т. А. Малининой и Т. Э. Суздалевой, в планировке сада использовались характерные для конца XIX в. приемы паркостроения[179]. Они были применены и в устройстве фонтана, связанного с композицией дворца и расположенного перед окнами кабинета. Фонтан имеет бассейн, выполненный из гранита, и пьедестал, который завершает чаша с покатыми краями (Ил. 134). Его сдержанное оформление

---

[176] Там же. С. 49.
[177] Булах А. Г. Каменное убранство Петербурга. СПб., 1999. С. 92.
[178] В настоящее время фонтан Александровского сада нередко называют «музыкальным» или «танцующим», так как высота главной струи, способной достигать 17 м, может меняться в такт музыке, играющей в саду.
[179] Малинина Т. А., Суздалева Т. Э. Дворец великого князя Алексея Александровича. СПб., 1997. С. 45.

уравновешивает фасады дворца, декорированные в стилистике неоренессанса с обилием колонн и полуколонок ионического ордера, балюстрад, картушей и иной фасадно-декоративной скульптуры (Ил. 135).

Аналогичный прием использован в решении фонтана, установленного в саду перед западным фасадом Зимнего дворца, на месте площадки для развода караула, в 1896 г. (Ил. 136). Работы, окончившиеся в 1901 г., осуществлял мастер Р. Куфальдт под руководством рижского архитектора Р. Г. Шмелинга. Бассейн фонтана, выполненный из серого гранита, имеет симметричную форму и несколько полукружий. В центральной чаше установлен двухуровневый цилиндрический постамент, на котором расположены водометные трубки. Основная струя устремляется вверх, а остальные 8 опоясывают ее по малому радиусу, образуя необычный рисунок[180].

Лишенный какой-либо скульптурной группы фонтан также украшает Казанский сквер, идея разбить который возникла в 1881 г. Архитекторы представили несколько проектов, большинство из которых включало установку одного или двух фонтанов. Вследствие долгих обсуждений устройством сквера, планировка которого была предложена ландшафтным архитектором Р. Ф. Катцером, занялись лишь в 1898–1899 гг. Тогда же здесь был устроен фонтан диаметром 10, 67 м, с чашей из питерлакского гранита (Ил. 137)[181]. Расположенный на сводчатом фундаменте из бутовой плиты с бетонным основанием, фонтан выступает доминантой сквера и центрирует архитектурно-скульптурный ансамбль, включающий само здание Казанского собора и памятники М. И. Голенищеву-Кутузову и М. Б. Барклаю де Толли (Ил. 138).

Некоторые фонтаны обладали двойным назначением. Так, электрический фонарь «Богиня ночи», установленный в палисаднике дома купца Н. Д. Стахеева в Москве, одновременно являлся фонтаном, о чем

---

[180] Ильина Л. Фонтан перед западным фасадом Зимнего дворца. URL: https://peterburg.center/maps/fontan-pered-zapadnym-fasadom-zimnego-dvorca.html (дата обращения: 11.09.2023).

[181] Веснина Н.Н. Сады Невского проспекта. СПб., 2008. С. 97.

свидетельствует его чугунная чаша. В Петербурге таким становится памятник «Стерегущему», воздвигнутый в честь подвига команды миноносца, погибшей в годы Русско-японской войны (Ил. 139). В монумент, выполненный в стиле модерн, интегрирован и полукруглый бассейн у подножия с нагромождением гранитных глыб в виде каскадных ступеней, и фонари, символизирующие маяки[182].

Фонтанные композиции начиная со второй половины XIX в. нередко появляются и на стенах доходных домах. Пластическими акцентами, как дополняющими скульптурное убранство экстерьеров зданий, так и способствующими эстетизации среды, являются, например, фонтан со львом, установленный в эдикуле доходного дома Елисеевых на набережной Фонтанки в Петербурге (Ил. 140), или более скромный фонтан со львиной головой на Гороховой улице (Ил. 141). Высеченная в камне фонтанная композиция с человеческом лицом установлена в нише ризалита доходного дома К. В. Маркова, выполненного в стиле неоклассицизма в 1910–1911 гг. (Ил. 142).

XX–XXI вв.

С 1917 г. художественное решение, формы, взаимодействие фонтанов с городской средой диктовались целями и задачами, связанными с советской идеологией и новыми политическими установками. Вместе с тем к фонтанам, являющимся малой архитектурной формой, предъявлялось меньше требований, чем к монументальной скульптуре.

Фонтан «Штурм земли», проект которого подготовил И. Д. Шадр, представлял собой пример соединения романтической патетики, характерной для творчества скульптора, и попытки ее воплощения в жизненно убедительной манере[183]. Согласно проекту, фонтан был выполнен в виде глыбы

---

[182] Подробнее: Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1991. С. 62; Памятники архитектуры и истории Санкт-Петербурга. Петроградский район / под ред. Б. М. Кирикова. СПб., 2004. С. 518–519.

[183] Седова И. Н. «Борьба с землей». Рельеф Ивана Шадра в собрании Третьяковской галереи // Новое искусствознание. 2019. № 3. С. 105.

земли, которую вспахивал человек на тракторе (Ил. 143). В контраст композиции скульптор задумал врезанный в основание фонтана рельеф с изображением крестьян, которые с трудом вспахивали землю. К сожалению, фонтанная композиция так и не была реализована.

И. Д. Шадру тем не менее удалось воплотить в жизнь другую идею. В центр одного из фонтанов под названием «Фигурный», который находился в Парке Горького в Москве, была установлена скульптура «Девушка с веслом» его работы (Ил. 144). Решение, однако, было признано не совсем удачным: отсылающая к древнегреческой классической скульптуре статуя казалась чересчур монументальной для горизонтальной планировочной структуры парка. Скульптуру, подвергшуюся критике и впоследствии демонтированную, заменила статуя меньшей высоты и, как указывает И. Ж. Алфаких, большего бытовизма работы Р. Р. Иодко (Ил. 145) [184].

Более декоративный характер носит фонтан «Римский», имеющий трехчастную структуру и декорированный крупными волютами и листьями аканта — мотивами, присущими искусству «сталинского ампира». Композиция, разработанная архитектором А. В. Власовым, автором фонтанного каскада на Пушкинской набережной, организует часть парка, создает малую рекреационную зону со скамьями и дорожками (Ил. 146). Прежде здесь был установлен более лирический фаянсовый фонтан «Мальчик с голубями», созданный И. Г. Фрих-Харом в 1938 г. (Ил. 147).

1930-е гг. отмечены активным появлением фонтанных устройств на улицах городов. Одними из знаменитых стали фонтаны «Север» и «Юг» у главного здания Северного речного вокзала. Их формы и художественная образность были созвучны величественному, монументальному стилю сталинской эпохи. Композицию «Север» разработал скульптор Л. А. Кадашев, задумавший фонтан как символ освоения Арктики. Мраморный пьедестал

[184] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 102.

решен в виде чаши, поддерживаемой тремя медведями, а верхняя часть — птичьего базара из железных гагар, размахивающих крыльями, и небольших уток (Ил. 148). Яркий образно-декоративный стиль выявлен в фонтане «Юг». Его автор И. С. Ефимов — выдающийся скульптор-анималист — захотел выразить органичность животных форм, среды и материала в фигуре дельфинов, трое из которых опираются на стеклянные шары (Ил. 149)[185]. Свое желание «передать ощущение легкости, невероятной податливости дельфинов» И. С. Ефимов сумел при помощи «сквозной» скульптуры из кованой меди и «воздушной» стеклянной опоры[186]. В настоящее время подлинные «графичные» дельфины И. С. Ефимова заменили современные. Исследователи отмечают, что полностью задумку скульптора реализовать не удалось. Фонтан должен был представлять собой мобиль из вращающихся вокруг шаров дельфинов, которые резвились среди фонтанных струй, будто разбрызгивая воду[187]. Несмотря на многочисленные утраты, реставрацию и до конца не претворившиеся в жизнь идеи, эти фонтаны являются важными смысловыми и пластическими акцентами в архитектурном ансамбле вокзала.

Советские исследователи высоко оценивали еще один фонтан — работу А. В. Власова перед зданием Института марксизма-ленинизма (Ил. 150). Так, в статье Е. А. Тарасовой и И. А. Толстого он описывается как один из первых примеров использования «в советском градостроительстве подобного сооружения при создании архитектурной композиции городской площади. Фонтан был спроектирован и построен в то время, когда на Советской площади стоял обелиск Свободы. Декоративные формы обелиска и фонтана

---

[185] Анималистические образы пользовались особенной популярностью в садово-парковых ансамблях этой эпохи. Исследователи приводят такие примеры, как железобетонный фонтан «Пеликан» Д. В. Горлова при входе в Московский зоопарк, имевший лаконичный и целостный силуэт, или фаянсовый «Фонтан с голубями», построенный на вертикальных членениях форм, для Парка культуры.

[186] Портнова И. В. Формирование анималистического образа в монументально-декоративной скульптуре XX века // Вестник МГУКИ. 2010. № 4. С. 246.

[187] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 94.

дополняли друг друга», — указывают авторы[188]. О том, что фонтан является примером «хорошей увязки архитектуры малых форм с градостроительными проблемами», рассуждает П. А. Спышнов. По его мнению, архитектор успешно справился со сложной композиционной задачей: небольшая высота фонтана не помешала восприятию здания Института и расположенного в нижнем партере памятника В. И. Ленину работы С. Д. Меркурова. Главным художественным свойством фонтана являлась его богатая и сложная форма в плане[189].

В более классической манере был решен фонтан, ставший выразительным пластическим аккордом Арбатской площади (Ил. 151). Его пьедестал имел форму ажурной корзины, украшенной характерными художественно-стилевыми мотивами этой эпохи: листьями аканта, побегами, раковинами. Композиция венчалась скульптурой мальчика с дельфином, созданной С. Д. Меркуровым. Хотя современники называли ее «тривиальной», «несколько снижающей качество архитектуры фонтана»[190], пластика скульптуры, на наш взгляд, гармонировала с классицистическим лепным декором и ордерной архитектурой наземного павильона станции «Арбатская» (Ил. 152).

Традиционной становится форма фонтана, оформленного в виде чаш с декором в духе «сталинского ампира». Вода, падающая из насадки в верхнюю чашу, сливалась в нижнюю. Часто у ее основания располагались маскароны, из которых струями била вода. Такими, например, являлись проекты фонтанов архитекторов Г. И. Луцкого и Г. В. Крюкова, фонтан во внутреннем дворе Военного министерства СССР М. В. Посохина и А. А. Мндоянца.

В Ленинграде в этот период занимались украшением сквера у Смольного института. Часто его называют садом-партером, что подразумевает регулярную планировку, акцентирующую внимание на водоемах и цветниках.

---

[188] Тарасова Е.А., Толстой И.А. Фонтаны и бассейны // Малые формы в застройке и благоустройстве городов / Под ред. Н. Я. Колли. М., 1964. С. 45–46.
[189] Спышнов П. А. Фонтаны. М., 1950. С. 45.
[190] Там же.

В 1934 г. здесь, наряду с бронзовыми бюстами К. Маркса и Ф. Энгельса, были возведены четыре полноводных фонтана, символизировавших силу советской власти (Ил. 153). С обеих сторон аллеи, соединяющей пропилеи с Смольным институтом, расположены по два идентичных фонтана, каждый из которых представляет собой большую круглую чашу с горкой в центре, выложенной камнями. Из этой горки струи воды устремляются вверх, образуя круги.

Некоторые фонтаны не только декорировали городские пространства, но и выполняли мемориальную функцию. Примером является фонтан «Венок славы», установленный в Московском парке Победы в Ленинграде. Его чаша украшена бронзовым венком из тюльпанов и лавра, вмещающим 12 водометов, в то время как центральная часть окружена 20 водяными струями. По периметру круглого бассейна располагаются еще четыре тюльпана-насадки, а в центре бьет струя высотой до 12 м (Ил. 154). Композиция создает игру водных струй, переплетающихся в венок, что в свою очередь сообщает атмосферу праздника, триумфа и радости победы, соответствуя тематике паркового ансамбля.

Апогеем торжественного звучания «сталинского ампира» стал фонтан «Дружба народов СССР» — символ не только ВДНХ, но и всей Москвы (Ил. 155). Композиция фонтана включает овальную чашу и большой сноп из колосьев высотой более 20 м. Главным украшением являются покрытые сусальным золотом бронзовые фигуры 16 девушек — аллегорий союзных республик. Об этом свидетельствуют как национальные костюмы, так и характерные атрибуты в виде растений, которые выращивалась на полях той или иной республики. Отмечается, что автор композиции К. Топуридзе ориентировался на фонтанные образцы XVIII в. и, в частности, произведения петровской эпохи. Тем не менее этот классический характер, столь часто подвергавшийся критике, и в этот раз не снискал одобрения: «Фигуры девушек лишены декоративности, монументальности, которые необходимы для восприятия на открытом воздухе в столь обширном пространстве. <…> Они лишены пластической выразительности силуэтов, а будучи покрыты

позолотой, которая еще больше уничтожила их пластическую объемность благодаря тому, что она сильно отсвечивает на солнце, — это совершенно нивелировало их национальное своеобразие, а сами фигуры, по идее составляющие дружный хоровод, недостаточно связаны между собой». По словам автора критического замечания, искусствоведа В. П. Толстого, удачная поэтическая идея композиции «не получила достаточно яркого образного воплощения»[191].

На территории Выставочного центра располагается еще один фонтан — «Каменный цветок» (Ил. 156), богато декорированная композиция которого имеет чашу в форме цветка, окруженную самоцветами. Гранитные постаменты украшены чугунными волютами и увенчаны натюрмортами, выполненными из бронзы, с богатствами природы союзных республик. В данном случае образ всеобщего праздника, отмечают исследователи, передавался музыкой светозвукового фонтана, написанной Д. Д. Шостаковичем и звучавшей на открытии ВСХВ в 1954 г.[192]

Завершением ландшафтной композиции стал фонтан «Золотой колос», на плоское железобетонное основание которого водружены три рога изобилия с овощами и фруктами (Ил. 157). Доминантой памятника является золотой колос, облицованный смальтой. Сооружение, высота которого составляет 16 м, и сегодня производит величественное впечатление, выступая декоративным акцентом фонтанной композиции ВДНХ. В данном случае комплекс является результатом вдумчивой работы архитекторов и скульпторов, учитывает окружающий ландшафт и связь с городской застройкой. Фонтаны на ВДНХ, отреставрированные в 2018 г., являются одним из главных архитектурно-скульптурных ансамблей столицы.

---

[191] Стенограмма заседания Правления и секций Московского Союза Советских художников 19 ноября 1954 г. Цит. по: Фонтан «Дружба народов». Официальный сайт «ВДНХ». 2019. URL: https://web.archive.org/web/20191203081704/https://vdnh.ru/map/3938/ (дата обращения: 23.08.2023).

[192] Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. С. 107.

В сравнении со второй половиной XX в. работы по проектированию, строительству и оформлению фонтанов сегодня ведутся значительно шире. Если в XVIII–XIX вв. фонтанные композиции преимущественно украшали городские пространства Санкт-Петербурга, то сегодня наиболее выразительные и масштабные проекты реализуются, прежде всего, в Москве. Они часто апеллируют к классическим традициям и носят поэтический характер. Эта тенденция иллюстрирует утверждение исследователей о том, что в современный период в средовом дизайне наблюдается отход от рациональных подходов и появляется интерес к ценностям массовой культуры, которые прежде казались малозначимыми[193].

В качестве примера можно привести группу «А. С. Пушкин и Н. Н. Гончарова» на Никитском бульваре, решение которой — ротонда с золотистым куполом, удерживаемым колоннами дорического ордера, — созвучно находящейся рядом церкви, в которой обвенчались поэт со своей супругой, в стиле ампир (Ил. 158). Классическую форму имеет фонтанный комплекс «Аполлон», «Сатир» и Ручей», установленный на Большой Садовой улице. Театральная тематика свойственна всем элементам сада «Аквариум», в результате чего пространство становится цельным ансамблем[194]. Лирическое настроение также создает фонтан в виде овальной чаши с позолоченной скульптурой «Принцесса Турандот», героиней сказки К. Гоцци. Сюжетная связь с местом расположения придает композиции особую выразительность: фонтан не только обогащает окружающее пространство, но и подчеркивает архитектурный ансамбль Театра имени Е. Вахтангова (Ил. 159).

Подобные фонтанные композиции ориентированы преимущественно на декоративно-репрезентативные задачи и рассчитаны на эмоциональное и образное восприятие городского пространства. В ряде случаев доминирование зрелищности и сюжетности приводит к ослаблению пластической выразительности и художественной самостоятельности скульптурных

[193] Барсукова Н. И. Аксиологические основы теории и методологии средового дизайна // Вестник ОГУ. 2011. № 9 (128). С. 24.
[194] Памятники монументального искусства Москвы: справ. изд. М., 2016. С. 89.

элементов. В профессиональной среде такие решения могут восприниматься как находящиеся вне поля монументальной скульптуры, что обусловлено не уровнем исполнения, а спецификой их художественной и средовой функции. Тем не менее стоит отметить, что, не претендующие на сколь важную смысловую роль, порой связанную с политическими, социальными или историко-культурными нюансами, такие фонтаны вносят разнообразие в городскую или садово-парковую застройку, подчеркивают архитектурные и ландшафтные особенности, обращают внимание на определенные сооружения и организуют места для досуга и отдыха.

Отдельные фонтаны продолжают торжественную линию, призванную выполнять более важные задачи. К таким произведениям относится фонтан «Часы мира», исполненные в виде стеклянного купола и статуи Георгия Победоносца в момент победы над змием (Ил. 160). Необычная композиция памятника сочетает в себе как традиционную иконографию — классическое исполнение фигуры Св. Георгия, одного из самых знаковых образов в столичном искусстве, — так и новаторские приемы. Так, фонтан в определенной степени является функциональным: купол, разделенный на часовые пояса с названиями наиболее крупных городов, вращается и делает полный оборот вокруг оси за сутки. Ниже него находится кольцо с изображением цифр, по которым можно определить время того или иного региона, найдя название нужного города[195]. Фонтан «Часы мира» демонстрирует новые подходы в области монументального искусства, но при этом его классическая трактовка не вносит дисгармонию в архитектурный облик Манежной площади.

Аналогичное образное решение фонтана применяется в памятнике Георгию Победоносцу, созданному скульптором С. А. Щербаковым и установленному на Комсомольской площади в 2011 г. Его трактовка более традиционная: в центре гранитного бассейна установлена бронзовая фигура Св. Георгия на вздыбленном коне, а вокруг нее с четырех сторон расположены

[195] Там же. С. 76.

разноъярусные фонтаны небольшого размера, со струями воды, бьющими вверх. Композиция украшена гранитными плитами, на которых можно различить названия всех вокзалов столицы и городов прибытия. Ее тематика, как и в предыдущих случаях, сопряжена с местом, где находится фонтан, — между Ленинградским и Ярославским вокзалами.

Разнообразие тенденций и форм, характерных для эпохи постмодернизма и архитектурной застройки, диктовало поиск новых решений, созвучных лаконичным сооружениям. Фонтанные композиции, появляющиеся на улицах Москвы и Санкт-Петербурга в последние два десятилетия часто исполняются в минималистичной манере. Фонтан «Лебединое озеро» в Петербурге, несмотря на запечатленный в названии конкретный образ, носит абстрактный характер. Он состоит из круглой гранитной чаши, внутрь которой помещены варьирующиеся по диаметру и высоте 9 цилиндрических гранитных столбов черного, серого и белого цветов и 9 фонтанных струй разной высоты (Ил. 161). Композиция в совокупности олицетворяет два лебединых крыла, бело-сине-красная подсветка между которыми напоминала о национальных флагах России и Франции и символизировала отношения сотрудничества между государствами[196].

Лаконичное исполнение имеет фонтан «Омега» у жилого комплекса «Омега-Хаус». (Ил. 162). Его художественное решение, своими очертаниями повторяющее букву греческого алфавита, выполнено в стилистике хай-тек, для которой характерны минимализм, скульптурность, монументальность и технологичность. Высота композиции составляет 7 м, а сама скульптура наклонена под углом 45 градусов. Из нее в круглую чашу стекают струи воды, образуя водяную стену. В темное время суток фонтан подсвечивается прожекторами, установленными под каркасом сооружения[197].

---

[196] На Каменноостровском проспекте открывается фонтан «Лебединое озеро». 19.08.2003. URL: https://www.rosbalt.ru/main/2003/08/19/114391.html (дата обращения: 10.09.2023).

[197] Фонтаны Санкт-Петербурга: исторические, поющие и с иллюминацией. URL: https://rogaine-spb.ru/otzyvy/fontany-sankt-peterburga-istoricheskie-poyushhie-i-s-illyuminatsiej.html (дата обращения: 18.09.2023).

Более противоречивым становится фонтан «Шар» на Малой Садовой улице (Ил. 163). Вращающийся фонтан-часы весом в 739 кг состоит из 12 плоских ступеней с цифрами из бронзы и гранитным шаром, вращающимся от движения воды. Направление водных струй, движущихся со ступени на ступень и цифры, меняется каждый час. Конструкция фонтана позволяет крутить шар прикосновением пальца, а неровные края чаши подчеркивают его полировку[198]. По причине засорения фонтан часто ломается и не выполняет свое часовое предназначение, выступая лишь украшением города. Также найденный художественный образ кажется чрезмерно монументальным для небольшого пространства улицы, выходящий на Невский проспект.

В Москве также можно привести несколько примеров абстрактных композиционных решений. Среди них — фонтан «Похищение Европы», установленный на площади Европы в Москве в 2002 г. и подаренный городу мэром Брюсселя (Ил. 164). Он имеет абстрактную сквозную конструкцию: композиция, изображающая сцену похищения Европы Зевсом, решена в виде пяти помещенных друг в друга чаш. В верхней располагается сама скульптура, которая аккумулирует вокруг себя бьющие вверх водные струи.

Все чаще фонтанные композиции представляют собой водные струи, движение которых поддерживают световые и аудиоустановки. В качестве примера можно привести светодинамический фонтан в государственном музее-заповеднике «Царицыно» (Ил. 165). Фонтан находится на острове, расположенном на середине пруда. Пройти к нему можно по двум ажурным металлическим мостикам, связывающем фонтан с сушей. Инженерия комплекса состоит из музыкальной установки, 1000 струй и 3000 светильников, меняющих свое направление и свет в зависимости от звучания той или иной композиции. Лаконичное решение фонтана только подчеркивает

[198] Фонтан «Шар» является копией фонтана с медным шаром весом в 200 кг, созданного М. В. Ломоносовым для украшения Петергофа и уничтоженного при императоре Александре I. Подробнее: Фонтан на Малой Садовой улице в Санкт-Петербурге. URL: https://vozrtd.ru/portfolio/arhitekt-formy/fontany/fontan-na-maloy-sadovoy-ulitse-v-cankt-peterburge/ (дата обращения: 10.09.2023).

художественные качества ландшафта, не перегружая его дополнительными смыслами, и служит гидропластическим акцентом паркового ансамбля.

В Петербурге таким, например, является фонтанный комплекс у Финляндского вокзала, открытый в 2005 г. и заполнивший пустующую площадь перед зданием (Ил. 166). В его композицию гармонично встраивается монумент В. И. Ленина на броневике, при этом фонтаны и памятник разнесены в разные зоны и не создают визуальный конфликт. Музыка для ансамбля была написана петербургским композитором С. Баневичем[199].

В режиме светомузыкального шоу также работает фонтанный комплекс на Московской площади, включающий 11 фонтанов, два из которых расположены по сторонам от памятника В. И. Ленину (Ил. 167, 168). За ним находится квадратная чаша с фонтанными струями, а ближе к Дому советов — два статичных фонтана трапециевидной формы с колоннадой из струй. 6 фонтанов располагаются вдоль Московского проспекта[200]. Водные каскады и струи в чашах работают как в статичном, так и в динамичном режимах. Их высота, а также изменение цвета подсветки, динамика и темп задаются специальной программой.

Фонтаны совершенно разных форм и художественных решений продолжают появляться в столице и в Петербурге, способствуя более насыщенному с эстетической точки зрения облику городской среды.

Выводы ко 2 главе

1. Малые архитектурные формы на шкале объектов, организующих городскую среду в масштабном поле человека, занимают место между монументальной скульптурой и технологическим насыщением городской среды. Именно в фонтанах присутствуют и скульптурная пластика, и

[199] Шишкина Е. А. Фонтаны как декоративный элемент в образной ткани города // A maximus ad minima. Малые формы в историческом ландшафте: Сборник ст. СПб., 2017. С. 154.

[200] Фонтанный комплекс на Московской площади в Санкт-Петербурге. URL: https://oase-russia.ru/фонтанный-комплекс-на-московской-площади-в-санкт-петербурге (дата обращения: 12.09.2023).

функциональное назначение, со временем меняющееся от реального источника для забора воды до декоративного элемента, включающего воду и струи как элемент живой природной стихии в городское пространство.

2. Определяющим фактором при решении архитектурного образа фонтана является место его установки. Фонтанные устройства можно классифицировать с позиции их размещения в городском пространстве: на площадях, уличных и бульварных зонах, в замкнутых пространствах, фонтаны как часть фасадно-декоративной скульптуры и мемориальных комплексов. Фонтаны призваны акцентировать художественные достоинства архитектуры и скульптуры, заполнять пустые пространства, дополнять существующие архитектурно-скульптурные комплексы, а порой — выполнять важные смысловые функции (например, коммеморации в послевоенный период).

3. В XVIII–XIX вв. фонтанное строительство закономерно было шире в Петербурге. Если в Москве многие фонтанные установки являлись водоразборными и имели утилитарное назначение, в Петербурге фонтаны часто носили художественно-декоративную роль, завершали архитектурно-скульптурные ансамбли, украшали городской ландшафт. О значимости фонтанов в организации среды этого периода свидетельствует внимание к ним со стороны выдающихся архитекторов и скульпторов, нередко выступавших авторами композиций. Ситуация изменилась в XX в., когда Москва стала столицей советского государства, что потребовало создания выразительных пластических акцентов в городской среде.

4. Поскольку фонтаны являются малыми архитектурными формами, их внешний вид и устройство продиктованы стилевыми тенденциями того или иного периода. Например, формы и образность фонтанов XVIII в. были созвучны барочной и рокайльной стилистике, XIX в. — стилю ампир и историзму, а также традициям эпохи модерна, уходящим в XX в. Начиная с 1930-х гг. фонтанные композиции соответствовали величественному, монументальному стилю сталинской эпохи, а позднее обрели более лаконичный характер, связанный с технологичностью искусства и дизайна.

5. В современный период проектирование и установка фонтанных устройств шире ведется в Москве. Развитие некоторых фонтанов идет по пути классической линии, в которой преобладают декоративные скульптурные композиции. Их тематика навеяна литературными произведениями, мифологическими или аллегорическими сюжетами, назначением близлежащих архитектурных комплексов. Художественное решение других фонтанных сооружений часто диктует стремление к лаконичности и минимализму. В связи с этим исполнение некоторых произведений отличается тяготением к абстрактности, использованием геометрических мотивов. Некоторые фонтанные комплексы вовсе лишены скульптурных композиций, и их инженерия состоит из светодинамических и музыкальных установок.

6. Развитие городской среды диктует появление новых фонтанных сооружений, соответствующих современным требованиям времени. Несмотря на то, что их дизайн-решение существенно отличается от своих предшественников, как правило, оно органично вписывается в городской ландшафт, не нарушая его художественную целостность. Тем не менее встречаются отдельные комплексы, демонстрирующие снижение художественно-декоративных качеств композиции.

ГЛАВА 3. ОСВЕТИТЕЛЬНАЯ АРМАТУРА КАК ТЕХНОГЕННЫЙ ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ.

3.1. История развития уличного и архитектурного освещения в городском пространстве Москвы и Санкт-Петербурга.

Несмотря на то, что понятие «светодизайн» и определение задач, которые он решает, сформулированы сравнительно недавно, история городского освещения в России берет свое начало в XVIII в., становясь тем самым предшественником современного светового дизайна.

Осветить городские улицы впервые предложил Петр I в Петербурге — 23 ноября 1706 г. город озарился огнями во время празднования победы России над шведами под Калишем. Однако регулярное освещение появилось лишь 11 лет спустя, когда парижский архитектор Ж. Б. Леблон разработал первый проект постоянного уличного фонаря. Изготовленные на Ямбургском стекольном заводе, фонари были установлены в 1720 г. на Адмиралтейском острове, у Зимнего дворца и Адмиралтейства[201]. По указу Петра I в 1724 г. на некоторых улицах Петербурга появились голландские фонари. Как отмечает Е. В. Венслаускене, освещение и от фонаря Леблона, и голландского фонаря было настолько слабым, что они едва справлялись со своим функциональным назначением[202].

Дальнейшее развитие уличного освещения в XVIII в., по словам Г. Л. Семеновича, не имело характера усовершенствования конструкции осветительных приборов, а выразилось лишь в увеличении числа фонарей на территории города[203]. К концу столетия уличное освещение стало неотъемлемой частью визуального образа Санкт-Петербурга — к 1794 г. в

[201] Семенович Г. Л. Уличное освещение города С.-Петербурга. Очерк развития освещения столицы с ее основания по 1914 г. Пг., 1914. С. 6.
[202] Венслаускене Е. В. Дореволюционное уличное освещение Санкт-Петербурга // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. 2020. № 5. С. 44–45.
[203] Семенович Г. Л. Уличное освещение города С.-Петербурга. Очерк развития освещения столицы с ее основания по 1914 г. Пг., 1914. С. 8.

городе насчитывалось уже 3400 фонарей, что было гораздо больше, чем в любой другой европейской столице[204].

В Москве первое регулярное освещение улиц появилось чуть позже, в 1730 г., с момента издания указа Правительствующего Сената «О сделании для освещения в зимнее время в Москве стеклянных фонарей»: «На Москве, в Кремле, в Китае, в Белом и в Земляном городах и в Немецкой слободе по большим улицам, для зимних ночей, поставить на столбах фонари стеклянные, один от другова по 10 сажен, все в одну меру линейно. Для содержания огня в тех фонарях и починкою отдать обывателям, в которых вместо свеч зажигать масло конопляное с фитилем… и быть в тех фонарях огню до полуночи»[205].

Во время царствования Екатерины Великой Москву украшало 3500 фонарей, а при императоре Павле I их общее количество увеличилось до 6559[206]. В Петербурге к началу XIX в. тоже горело около 7 тысяч фонарей, однако горожане жаловались на тусклый свет или неисправности.

Несмотря на раннюю историю городского освещения, началом светодизайна исследователи тем не менее склонны считать XIX в. — время, когда технологический прогресс способствовал разработке более качественной стратегии освещения и когда создание целостного, продуманного с визуальной точки зрения художественного ансамбля все больше занимало архитекторов, проектировщиков и художников.

В этот период на смену масляным фонарям, использовавшимся на протяжении 130 лет, пришли газовые. Первые имели не только тусклый свет, но и разбрызгивали горячие капли масла, о чем писал Н. В. Гоголь: «Далее, ради Бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим маслом»[207]. В Петербурге газовые фонари, изобретение которых

---

[204] Петербургские огни: Посвящается 70-летию празднования. СПб., 2004. С. 5.
[205] Главархив Москвы знакомит с документами по истории уличного освещения столицы. URL: https://www.mos.ru/news/item/67719073/ (дата обращения: 15.02.2024).
[206] Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 47.
[207] Гоголь Н.В. Повести. Л., 1987. С. 238.

приписывается англичанину У. Мёрдоку, впервые появились в 1821 г.[208] К 1839 г. 204 фонаря были установлены в центральной части города: на Дворцовой площади, Невском проспекте и прилегавших к ним улицах, таких как Малая и Большая Морская, Гороховая, Миллионная, Михайловская и Садовая[209]. Окраины и небольшие улицы по-прежнему освещались масляными и спирто-скипидарными фонарями. 21 марта 1870 г. Городская Дума заключила контракт с купцом Крюгером на освещение газовыми фонарями Петербургской (ныне Петроградской) и Выборгской частей. Для введения полного освещения газом Петербурга, за исключением окраин, потребовалось 38 лет[210].

В Москве газовые фонари украсили улицы города только в 60-е гг. XIX в.[211] и существовали вплоть до 1932 г. Устройством газового освещения занималась английская компания «Букье и Гольдсмит», которая установила 3 тысячи чугунных фонарей[212]. Колонны для них отливались на московском машиностроительном заводе «Товарищество В. Грачева и Ко». Для уличного освещения также были созданы инвертные газокалильные фонари, светильник которых был подвешен на кронштейне и светил вниз. Такие находились, например, на улице Маросейка — на фотографии 1913 г. с фрагментом дома Нарышкина — Рагузинских можно увидеть ранее установленный здесь фонарь.

Помимо газовых, улицы городов освещались керосиновыми фонарями — их конкуренция завершилась только в начале XX в. с приходом электричества. Установка последних в первое время была гораздо выгоднее: стоимость газовых сетей была выше при одинаковой световой эффективности. В 1901 г. русский инженер Л. А. Галкин изобрел керосинокалильную лампу, обладавшую большей световой силой, — такие фонари освещали центральные

---

[208] Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 47.
[209] Ленсвет. Газовые фонари. URL: https://lensvet.spb.ru/gazovye_fonari/ (дата обращения: 07.05.2023).
[210] Семенович Г. Л. Уличное освещение города С.-Петербурга. Очерк развития освещения столицы с ее основания по 1914 г. Пг., 1914. С. 24.
[211] Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 47.
[212] Фонарь около Учебного театра ГИТИС (дом Нирнзее). Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=113 (дата обращения: 06.04.2023).

улицы, места временных гуляний, катки, станции, пути железных дорог. В Москве последние керосинокалильные фонари были ликвидированы на год раньше газовых, в 1931 г.[213] В Петербурге число керосиновых фонарей достигло 7 тысяч — не связанные с подземными сетями, они могли быть установлены в любом месте и количестве.

Однако уже в 1873 г., задолго до того, как керосиновые и газовые фонари были ликвидированы, освещение улиц Петербурга начало меняться. Благодаря изобретению электрической лампочки накаливания электротехником А. Н. Лодыгиным, в сентябре этого года на Одесской улице, где находилась мастерская изобретателя, зажглись первые в мире электрические фонари. Очевидцы писали: «…Не помню, из каких источников, вероятно из газет, узнали, что в такой-то день и час, где-то на Песках будут показаны публике опыты электрического освещения лампами Лодыгина. Я страстно желал увидеть этот новый электрический свет… Вместе с нами шло много народу с той же целью — увидеть электрический свет. Скоро из темноты мы попали в какую-то улицу с ярким освещением. В двух уличных фонарях керосиновые лампы были заменены лампами накаливания, изливавшими яркий белый свет»[214].

В 1879 г. на Дворцовом мосту, современной площади Островского, а затем и новом Литейном мосту (ранее мосту Александра II) зажглись электрические фонари, созданные по технологии русского электротехника и инженера П. Н. Яблочкова. Изобретение имело колоссальный успех, и «свеча Яблочкова» нашла применение не только в России, но и во всей Европе, где раньше всего стали использовать разработанный им способ освещения улиц.

По возвращении из Франции, где П. Н. Яблочков получил патент на свое изобретение, он основал акционерную компанию «Товарищество электрического освещения и изготовления электрических машин и аппаратов

---

[213] Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 47–48.

[214] Алмазов Б. А. Повести каменных горожан. Очерки о декоративной скульптуре Санкт-Петербурга. СПб.: Центрполиграф, 2012. URL: https://design.wikireading.ru/6563 (дата обращения: 12.09.2023).

П. Н. Яблочков-изобретатель и Ко», учредившую собственный электротехнический завод на Обводном канале. По словам Г. Л. Семеновича, «представители города с крайней осторожностью, чтобы не сказать скептицизмом, относились к вопросу о введении его [электрического освещения — А. П.] на улицах»[215].

Тем не менее в 1880-е гг. электрические фонари осветили всю центральную часть города, заменив в отдельных местах газовые светильники. Этим вопросом занималось и общество «Электротехник», электростанция которого дала ток 32 дуговым фонарям, осветившим Невский проспект от Большой Морской улицы до Аничкова моста. С августа 1884 г. электрические фонари загорелись и на соседних с Невским проспектом улицах. С 1886 г. для нужд освещения работало уже четыре электростанции переменного тока, и горели 213 электрических фонарей, освещавших главные улицы города.

К концу XIX в. электрические фонари появились и в Москве. Изготовленные на московском заводе «Товарищество ГрачевЪ и Ко», они освещали территорию Кремля[216], главный архитектурный ансамбль Москвы — Красную площадь, сады и скверы города. Также фонари нередко становились частью скульптуры — например, их можно было увидеть у памятника Н. В. Гоголю работы Н. А. Андреева на Гоголевском бульваре.

Период второй половины XIX — начала XX в. отмечен активным созданием настенных фонарей, что явилось одним из первых этапов в истории архитектурного освещения и подсветки. Также фонари нередко становились частью оград или ворот, имея практическое и эстетическое значение. Если фонари, в особенности каркасные конструкции, установленные на воротах, имеют хорошую сохранность и встречаются нередко, то обнаружить надомные электрические фонари довольно сложно. По словам специалистов, это связано с тем, что на рубеже XIX–XX вв. электрическое освещение было по-прежнему

---

[215] Семенович Г. Л. Уличное освещение города С.-Петербурга. Очерк развития освещения столицы с ее основания по 1914 г. Пг., 1914. С. 26.

[216] Фонари электрические со струнной колонной для светильников с дуговой лампой в Кремле. Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=49 (дата обращения: 23.04.2023).

дорогостоящим и позволить себе установку таких фонарей могли лишь люди, обладавшие определенным достатком[217].

Несмотря на появление ламп накаливания, газовые фонари, источавшие более яркий свет, еще некоторое время освещали улицы городов. Тем не менее в 1915–1917 гг. Петроградской городской управой был разработан план по переустройству освещения и поэтапному введению электрических фонарей. Произошедшие в России события 1910-х гг. негативно сказались на развитии электротехнической отрасли. В 1918 г. истощились запасы керосина, в связи с чем керосино-калильные фонари заменили электрические, которые, однако, работали с перебоями[218]. В Москве складывалась аналогичная ситуация. Освещение улиц было скудным и производилось лишь в зимнее время, а в 1920–1922 гг. и вовсе прекратилось из-за отсутствия топлива[219].

В 1920-е гг. в истории светодизайна начался новый этап, связанный с приходом советской власти. Высказанная В. И. Лениным в 1920 г. мысль о том, что «коммунизм — это есть советская власть плюс электрификация всей страны», стала девизом, в который было сложно поверить особенно иностранным путешественникам, посещавшим Россию. «Оказывается, Ленин <…> в конечном счете сам увлекся утопией — утопией электрификации,» — вспоминал британский писатель Г. Уэллс. — «Он употребляет все свое влияние, стремясь осуществить план строительства в России мощных электростанций <…>. Можно ли вообразить более отважный план в этой стране лесистых равнин, населенной безграмотными крестьянами, в стране, где нет ни водных энергетических ресурсов, ни квалифицированных специалистов, где угасает торговля и промышленность? <…> в России такой план превосходит самые пылкие технические фантазии»[220].

---

[217] Фонари электрические на воротах особняка Морозовой. Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=120 (дата обращения: 26.04.2023).
[218] Подробнее: История освещения Санкт-Петербурга. СПб., 2009. С. 78–80.
[219] Петербургские огни: Посвящается 70-летию празднования. СПб., 2004. С. 9.
[220] Уэллс Г. Россия во мгле. М., 1970. С. 104–105.

Тем не менее разработанный в 1920 г. план ГОЭЛРО, согласно которому произошло восстановление дореволюционных электростанций и началось строительство новых, оказался успешным. Уже в 1927 г. электрический свет постепенно вернулся в дома и на улицы Ленинграда, как в центре, так и на окраинах, и к началу 1930-х гг. более 17 тысяч электрических фонарей осветили город. Эта задача лежала на Отделе наружного освещения Управления благоустройства, преобразованном в 1934 г. в трест «Ленсвет» — предприятие, ведущее свою работу и в настоящее время[221].

Благодаря плану ГОЭЛРО изменения произошли и в Москве, где в 1932 г. газовые и керосиновые фонари окончательно заменили электрическими. В 1930-е гг. их по-прежнему включали вручную. В течение нескольких месяцев до начала войны была завершена работа над централизованной системой управления освещением, которая позволяла включать и выключать фонари во всем городе за считанные секунды[222]. Одними из первых фонарей, созданных в Москве в ранний советский период, стали электрические фонари, установленные у здания Большого театра в 1936–1939 гг. Если до этого дореволюционные колонны адаптировали под электрические светильники, то эти фонари были целенаправленно спроектированы для устройства Театральной площади[223].

Несмотря на постепенное развитие, в истории городского освещения наступила пауза, продлившаяся до второй половины 1940-х гг. За период войны было разрушено более 80% осветительных приборов; наиболее значимые с художественной точки зрения снимались и увозились на неопределенный срок. В 1944 г. центр Ленинграда вновь озарился светом[224], а

[221] История освещения Санкт-Петербурга. СПб., 2009. С. 81–82.
[222] От масляной лампы до светодиода: как развивалась система уличного освещения. URL: https://www.mos.ru/news/item/84016073/ (дата обращения: 06.06.2023).
[223] Фонари электрические 1930-х годов (колонна М-3). Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=117 (дата обращения: 06.06.2023).
[224] История освещения Санкт-Петербурга. СПб., 2009. С. 83–84.

9 мая 1945 г. небо Москвы осветили масштабный фейерверк и лучи прожекторов, накрывшие Кремль гигантским световым куполом[225].

К концу 1950 г. количество установленных в бывшей столице фонарей превысило довоенный уровень. Активно велись работы по восстановлению и реставрации приборов, установленных на рубеже XIX–XX вв. Также были разработаны новые типы чугунных опор, решение которых продолжало традиции зодчих и инженеров прошлого. Такие фонари были установлены на Московском, Кировском (ныне Каменноостровском) проспектах, улицах Васильевского острова[226].

Большое число осветительных приборов появилось и в Москве — их до сих пор можно встретить на Страстном, Чистопрудном и Яузском бульварах, Самотечной улице, Болотной площади, в сквере у Сахаровского центра, Ленинском и Ленинградском проспектах, на территории стадиона «Лужники» и Донского кладбища.

Дальнейшее развитие уличного освещения шло по пути минимизации. С приходом к власти Н. С. Хрущева все чаще осуждалось «штучное проектирование», помпезность, украшательство и эклектизм архитектуры 1930–1953 гг.[227] Преследуя сугубо практические цели, специалисты были заняты не декоративным оформлением, а улучшением качества освещения. Так, с 1960 г. стали использоваться дуговые ртутные лампы, относящиеся к газоразрядным источникам света и обладающие способностью более яркого освещения[228]. Появились типовые фонари — в Москве такими стали так называемые «гусаки», фонари с железобетонными столбами и бетонными кронштейнами, изгибающимися дугой вниз[229]. В Ленинграде в это время были распространены фонари другого типа, которые исследователи и любители

---

[225] Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 59.
[226] История освещения Санкт-Петербурга. СПб., 2009. С. 85.
[227] Кузнецов С. О. Н. С. Хрущёв и борьба с излишествами в советской архитектуре (1949–1954 годы) // Academia. Архитектура и строительство. 2019. № 3. С. 9.
[228] История освещения Санкт-Петербурга. СПб., 2009. С. 86.
[229] Такое название встречается на Интернет-форумах: Виды и ареал распространения «гусаков». «Старый свет». Виртуальный музей светотехники. URL: https://old-lighting.ru/ru/forum/topics/vidy-i-areal-rasprostraneniya-gusakov (дата обращения: 03.09.2023).

истории уличного освещения именуют «стрелами». Такое, пока еще не утвердившееся в профессиональной литературе, название связано с формой консоли, напоминающей по своим очертаниям стрелу[230].

Изучая фотографии 1970-х гг., можно различить фонари, на железобетонной опоре которого установлен светильник в форме ванной. Их производили в Лейпциге, входившем в состав ГДР, откуда различные технические устройства, в том числе светильники, ввозились на территорию СССР[231]. В 1960–1980-е гг. многие фонари привозились из стран социалистической ориентации: ГДР, Польши, Болгарии, Румынии, Венгрии.

В 1970–1980-е гг. требования к освещению города ужесточились. Свет от ртутных ламп был недостаточным, в связи с чем их было решено заменить на натриевые. Впервые они появились в 1977 г. на проспекте Гагарина в Ленинграде[232], но массового распространения так и не получили.

Несмотря на то, что данный период стал не совсем благоприятным с точки зрения художественного осмысления приборов уличного освещения для жилой застройки, стоит отметить, что праздничное освещение, как и подсветка главных архитектурных достопримечательностей, представляли собой более качественное решение. Вероятно, это связано с особым отношением к определению целостности, которую отмечают в этот период исследователи. Единство ансамбля архитектурных сооружений, парковых зон, элементов городской среды приобрело большее значение для проектировщиков тех лет[233]. В результате ряд построек в Москве и Ленинграде приобрели в вечернее время характерный светло-желтый или бело-голубой оттенки. В столице на постоянной основе прожекторами осветили высотные сооружения и такие

---

[230] «Ленинградская стрела». «Старый свет». Виртуальный музей светотехники. URL: https://old-lighting.ru/ru/content/leningradskaya-strela (дата обращения: 03.09.2023).

[231] История уличного освещения Ленинграда. Эволюция форм светильников. Форум ресурса «Проекты Петербурга». URL: https://spb-projects.ru/forum/viewtopic.php?t=1301&start=9 (дата обращения: 03.09.2023); Flache Ansatzleuchte von LBL. DDR-Strassenleuchte. URL: http://www.ddr-strassenleuchten.de/leuchtenbetriebsmittel/strassenleuchten/einlampig/index.htm#00000096360c50a07 (дата обращения: 03.09.2023).

[232] История освещения Санкт-Петербурга. СПб., 2009. С. 86.

[233] Сазиков А.В. Проблемы дизайна исторически сложившейся городской среды : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. С. 38.

значимые постройки, как собор Василия Блаженного или Большой театр. В Ленинграде — Петропавловскую крепость, здания, расположенные на Университетской набережной, Адмиралтейство, купол Исаакиевского собора, памятник Петру I.

В 1990-е гг. состояние уличного освещения как в жилых районах, так и в центре городов значительно ухудшилось. В первом случае художественно-эстетическая ценность осветительных приборов, установленных в районах массовой застройки, не являлась приоритетной задачей вплоть до 2000-х гг. Деятельность многих предприятий была приостановлена, и техническое производство осуществлялось по пути упрощения. По подсветке сооружений, обладающих высокой исторической ценностью, велись более активные проектные работы. В 1993 г. правительство Москвы приняло постановление «Об улучшении светового оформления города»[234], ставшего частью программы подготовки к 850-летнему юбилею столицы. Творческое сотрудничество архитекторов Москомархитектуры и «Светосервиса» разработали светодизайн для самых доминантных в городе сооружений: «сталинских высоток», центральных мостов, крупнейших монастырей, таких как Новодевичий, железнодорожных вокзалов и др.[235]

В 2000–2010-е гг. освещение исторических памятников оставалось и по-прежнему является приоритетной задачей. Архитектурное освещение как наиболее важная составляющая целостного художественно-эстетического образа городской среды представляет большой интерес: проблемы этого феномена в последние несколько лет привлекают особое внимание как архитекторов и дизайнеров, так и технологов, инженеров, а также представителей органов власти, ответственных за дизайн городской среды. В 2008 г. было принято действующее Постановление «О концепции единой

---

[234] Постановление Правительства Москвы № 280 «Об улучшении светового оформления города» от 30.03.1993 (утратило силу на основании постановления правительства Москвы № 562 от 04.07.96). URL: https://docs.cntd.ru/document/3702506?marker=64U0IK (дата обращения: 07.11.2023).

[235] Щепетков Н.И. История и явь московского светодизайна // Архитектура и современные информационные технологии. 2017. № 2 (39). С. 330–331.

светоцветовой среды города Москвы»[236], в основу которого была положена идея гармоничного применения различных средств освещения с целью повышения уровня комфорта и безопасности городской световой среды, а также улучшения ее архитектурно-художественного восприятия в вечернее и ночное время. В документе подчеркивалось, что отсутствие целостного подхода к проектированию, в частности, системы архитектурной подсветки, включая необоснованное выделение отдельных объектов, превышение яркости фасадов зданий, не обладающих историко-художественной значимостью, и другие факторы, способствовали деградации визуального облика городской среды. В рамках постановления было предложено внедрение принципов проектирования единой светоцветовой среды, обязательной для территорий исторического наследия и зон особой градостроительной значимости, что акцентировало ключевую роль освещения в формировании гармоничного и стилистически согласованного городского пространства.

В XXI столетии стало активно использоваться светодиодное освещение: это освещение Тверской улицы в Москве, Останкинской башни, ММДЦ «Москва-сити», в Петербурге — площади Искусств, Александровского сада и многих других городских зон.

Немаловажным для эстетизации городской среды является ландшафтное освещение. Одним из последних успешных проектов, реализованных в Москве в этой области, является светодизайнерский проект для Парка Малевича в Одинцовском округе. Насыщенный арт-объектами парк представляет собой яркий пример реализации современного паркового ансамбля, в котором досуг и проведение спортивных мероприятий сопряжены с погружением в современное искусство.

Значимость наружного освещения для создания высокохудожественного облика Санкт-Петербурга так же, как и в Москве, нашла законодательное

[236] Постановление Правительства Москвы от 11 ноября 2008 г. № 1037-ПП «О концепции единой светоцветовой среды города Москвы» (с изменениями на 17 мая 2016 г.). URL: https://docs.cntd.ru/document/3694136 (дата обращения: 08.04.2024).

закрепление. В 2010 г. была принята «Программа развития системы наружного освещения в Санкт-Петербурге “Светлый город”»[237], согласно которой модернизация осветительной арматуры должна была преследовать не только утилитарно-функциональные, но и художественно-эстетические цели. В некоторых случаях были созданы новые фонари, стилистическое решение которых вторило историческим объектам и не отличалось от существующих приборов XIX — начала XX в. В рамках программы также была разработана архитектурно-художественная подсветка зданий, памятников, мостов. Особенно сложным, по словам специалистов, являлось освещение Большеохтинского моста, осуществляемое 1150 прожекторами, благодаря которым «ажурные конструкции ферм высветились необычайно красивым рисунком»[238].

В 2015 г. Санкт-Петербургское государственное казенное учреждение «Научно-исследовательский и проектный центр генерального плана Санкт-Петербурга» в лице В. В. Семеновой также представило «Концепцию формирования архитектурно-стилистического образа ночного Санкт-Петербурга», подразумевавшую разработку целостного светового силуэта города с акцентом на исторический центр[239].

Наружное освещение города, начиная с 29 августа 2000 г., обеспечивает предприятие «Ленсвет», основными направлениями деятельности которого являются наружное электрическое освещение территории города, эксплуатация, техническое обслуживание и капитальный ремонт, проектирование, строительство, реконструкция систем электросетей и установок наружного освещения, архитектурно-декоративная подсветка[240].

---

[237] Постановление Правительства Санкт-Петербурга от 21.12.2010 г. No 1714 «О программе развития системы наружного освещения в Санкт-Петербурге «Светлый город» на период 2010–2017 годов» (с изменениями на 19.01.2015 г.). URL: https://docs.cntd.ru/document/891847186 (дата обращения: 05.06.2023).

[238] История освещения Санкт-Петербурга. СПб., 2009. С. 87.

[239] Санкт-Петербургское государственное казенное учреждение «Научно-исследовательский и проектный центр генерального плана Санкт-Петербурга». Концепция формирования архитектурно-стилистического образа ночного Санкт-Петербурга / В. В. Семенова. СПб., 2015. URL: https://gugenplan.spb.ru/RU/414 (дата обращения: 10.07.2023).

[240] Ленсвет. Официальный сайт. URL: https://lensvet.spb.ru/ (дата обращения: 11.07.2023).

3.2. Вопросы терминологии и задачи светового дизайна в городском пространстве.

Развитие инфраструктуры и изменение стандартов качества жизни, нацеленных на ее улучшение, существенно влияют на разработку городской системы освещения. Наиболее ярко эта тенденция обнаруживает себя в крупных городах, где с каждым годом все больше внимания уделяется созданию стратегий освещения для архитектурных объектов, улиц, мостов, дорог и ландшафта. Для того, чтобы проанализировать современные решения в области искусственной световой среды на предмет их художественно-эстетического соответствия архитектуре города, а также предложить рекомендации по ее формированию с учетом стилистики архитектурно-планировочных зон города, необходимо определить основные задачи освещения в городском пространстве.

Анализируя световую среду города, исследователи склонны различать «световой дизайн», под которым подразумевается проектирование источников искусственного освещения, и «световой архитектуры», в рамках которой происходит взаимодействие естественного и искусственного света с архитектурной формой[241]. В нашем случае интерес представляет именно световой дизайн, подразумевающий создание искусственной световой среды, гармонизирующей облик окружающего пространства.

В литературе, посвященной обозначенной проблеме, специалисты определяют следующие задачи светодизайна. Н. И. Щепетков, внесший значительный вклад в изучение феномена светового дизайна города и разработку методологии по световому акцентированию архитектурных элементов, рассуждает об оценке эстетических качеств архитектуры и окружающей среды, восприятии архитектурной и дизайнерской формы, более успешных продажах удачно освещенных архитектурных объектов, транспортной и экологической безопасности, оживлении экономической жизни, улучшении визуального комфорта и психологической атмосферы,

[241] Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 3.

прогрессе человеческой цивилизации[242]. Задачи светового дизайна, которые автор выделяет как обстоятельства, в данном случае не систематизируются.

По мнению П. Г. Василенко, Е. В. Василенко и Е. С. Пружины, световой дизайн обладает *эстетическим* значением в таких местах отдыха, как парки, скверы, общественные зоны и магазины; *эргономическим* значением, влияя на комфорт, работоспособность или зрительное восприятие человека; и *энергетической эффективностью*, для того чтобы в проекте предметы не были засвечены или, напротив, места не освещались без какой-либо смысловой нагрузки[243].

Некоторые исследователи склонны рассматривать световой дизайн как социокультурный феномен. Как отмечает Е. Ю. Лекус, световой дизайн решает *социальные задачи*, влияя на психоэмоциональное и физическое состояние человека, имидж города, его инвестиционную привлекательность; *гуманистические*, повышая культурный уровень населения и создавая новую знаково-образную систему; *образовательные*, способствуя формированию целостного мышления и приобщая молодых специалистов к образовательной, научной и профессиональной деятельности в области светового дизайна; и *наукоемкие*, внедряя научные и технологические инновации и осваивая формы взаимодействия искусства, науки и технологий[244].

Учитывая разнообразие классификаций функционального назначения светового дизайна, задачи, которые решают грамотно спроектированное уличное и архитектурное освещение в городском пространстве, можно условно разделить на две группы: *эстетико-художественные* и *практические*.

К первой категории, заслуживающей наибольшее внимание в настоящей диссертации, относятся:

---

[242] Там же. С. 5.

[243] Василенко П. Г., Василенко Е. В., Пружина Е. С. Особенности светового дизайна в современном градостроительстве // Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна. 2019. № 1. С. 34–39.

[244] Лекус Е. Ю. Световая культура. СПб., 2017. С. 21–22.

— создание целостного светового образа города, гармонизирующего с его архитектурно-планировочным решением;

— оценка художественно-эстетических качеств архитектуры и ландшафта, а именно грамотное акцентирование архитектурных сооружений, отдельных деталей, объектов дизайна, что имеет значение для положительного восприятия городской среды;

— улучшение визуального комфорта и психологической атмосферы, влияющее на эмоциональное состояние человека.

Практические задачи предполагают, в свою очередь:

— улучшение качества среды, влияющее на безопасное и комфортное пребывание в ней в дневное и ночное время суток;

— повышение коммерческой ценности удачно освещенных архитектурных и ландшафтных объектов;

— стимулирование экономической активности через привлекательное освещение городских пространств.

К практическим задачам также можно отнести значимость светового дизайна в контексте экологической устойчивости, поскольку правильно спроектированные световые системы способствуют снижению светового загрязнения и экономии энергии.

Поскольку осветительная арматура является в первую очередь техническим, а потом уже художественным средством, ее классификация довольно обширна. Ее типология может выстраиваться по характеру светораспределения, условиям эксплуатации, основному назначению, способу крепления, принципу преобразования электрической энергии в световую и т.д. Так как в настоящем исследовании фокус приходится на изучение осветительной арматуры как фактора формирования образа городской среды, световые приборы и устройства необходимо классифицировать согласно их роли в средовом контексте.

Осветительные приборы в открытых городских пространствах.

Пользуясь классификацией осветительных приборов по основному назначению, предложенной Н. И. Щепетковым[245], такие устройства располагаются на площадях, транспортных и пешеходных улицах, дорогах, тротуарах, мостах, зонах в парках, садах, скверах и бульварах. Ими могут быть торшерные фонари, столбики, встраиваемые светильники.

Помимо своей утилитарной функции — обеспечения безопасности и навигации в вечернее и ночное время суток — уличные приборы играют важную роль в формировании визуального облика города. Они становятся элементом композиционной логики пространства: подчеркивают оси движения, задают ритм фасадным линиям, акцентируют входные группы и архитектурные детали. Различие в высоте, интенсивности и температуре света позволяет дифференцировать функциональные зоны, выделяя магистральные маршруты, точки притяжения или зоны отдыха.

Уличные светильники сочетают практичность с художественно-эстетическим подходом: их опоры проектируются как элементы малой архитектурной формы, сопрягаясь со стилевым решением архитектурных сооружений, а световые сценарии создаются как часть вечернего образа города. Таким образом, осветительные приборы становятся активными участниками городской среды, влияющими на ее восприятие и образность.

Архитектурно-декоративная подсветка зданий и сооружений.

Освещение архитектурных объектов включает в себя систему световых решений, направленных на выявление композиционных особенностей фасадов, их пластики, материалов и стилистики. В отличие от функционального уличного освещения, архитектурно-декоративная подсветка ориентирована преимущественно на визуальное и эмоциональное восприятие здания в ночное время и создание светоцветового образа вечернего города. Вместе с тем такая подсветка по-прежнему позволяет ориентироваться в пространстве в темное время суток, что делает городскую среду более комфортной. В числе основных световых устройств используются линейные

[245] Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 108.

светильники, направленные прожекторы, встроенные источники света, контурные LED-устройства.

Архитектурная подсветка призвана подчеркнуть силуэт здания, акцентировать ключевые архитектурные элементы — карнизы, колонны, порталы, арки, нишевые композиции — и вместе с тем сформировать общий вечерний образ улицы или площади. Особенно значима роль подсветки в работе с историческими сооружениями, где ее задача — деликатно выявить структуру памятника без искажения оригинального облика и нарушения художественной выразительности.

В современных архитектурных ансамблях декоративная подсветка часто становится частью общей визуальной стратегии: фасады включаются в сценарии световых шоу, используется цветовая смена и программируемая графика, применяются медиафасады. Таким образом, архитектурное освещение превращает архитектуру в активный элемент среды, способный формировать идентичность места, создавать городские акценты и формировать художественно завершенный ночной городской ландшафт.

Осветительные приборы как часть скульптурных композиций, арт-объектов и инсталляций.

В этом случае свет хоть и по-прежнему обладает практическим назначением, тем не менее становится содержательной частью произведения. Это могут быть как классические решения — фонари, акцентирующие монумент или скульптурную группу, — так и современные: объекты, непосредственно включающие свет. Такие произведения могут иметь интегрированные светильники, LED-ленты, проекционные установки или динамические системы, реагирующие на движение, звук или другие изменения в окружающей среде. Они создаются как единое целое, в котором акцент приходится на взаимодействие формы, материала, света и самой концепции работы. Подобные решения можно встретить там, где обычно располагается городская скульптура: на площадях, улицах, бульварах, в скверах, парках и садах.

Такие объекты вносят в городскую среду элементы интерактивности и визуального разнообразия. Они способны изменить заданные траектории движения, стать местом сосредоточения и социального взаимодействия, становясь элементом новой культурной и визуальной идентичности городской среды.

Светодизайн элементов городского ландшафта.

По определению Н. И. Щепеткова, объектами городского ландшафта считаются прежде всего сами природные элементы: поверхности земли, воды — так называемый «планшет» любого ансамбля, — зеленые насаждения, склоны холмов и гор, скальные выступы и обрывы. В городской ландшафт также можно отнести элементы благоустройства: произведения садово-паркового и монументально-декоративного искусства. Освещение «планшета» прочитывается с высоко расположенных точек наблюдения. Оно может осуществляться с помощью точечных светильников — галогенных или разрядных ламп, световодов или светодиодов, — световых линий, созданных линейными светильниками, искусственной гео- и светопластикой. Традиционные фонари все чаще заменяют современные системы встроенного освещения. Тем не менее главным «действующим лицом», по мнению эксперта, является не сам «планшет», а зеленые насаждения, форма и рисунок крон которых непосредственно влияют на приемы освещения[246].

Свет в таком случае служит не только навигацией, но и инструментом художественного моделирования пространства, повышает роль ландшафтной архитектуры в городской среде, создает благоприятное настроение.

[246] Там же. С. 269–271.

3.3. Стилевая специфика осветительной арматуры: исторический опыт и новые перспективы.

Рассмотрим художественно-декоративные особенности осветительной арматуры и эволюцию ее форм в хронологической перспективе с целью выявления ее роли в формировании гармоничного облика городской среды.

XVIII в.

Несмотря на то, что начало XVIII в. в Петербурге отмечено развитием петровского барокко, внешний облик осветительных устройств не отражал признаки этого стиля. Голландские фонари, которые Петр I приказал установить на улицах города, были простые, с расстекловкой вместо цельного литого стекла, что влияло на их более низкую стоимостную оценку. Столбы имели простое геометрическое решение, декор отсутствовал (Ил. 169)[247].

Во времена правления Елизаветы Петровны фонари закономерно приобрели большее количество декоративных элементов в стилистике елизаветинского барокко. С расцветом классицизма в екатерининскую эпоху арматура приняла стройные и лаконичные формы (Ил. 170). Так, фонари на мостах Ломоносова и Старо-Калинкин — единственных, сохранивших первоначальную композицию из всех семи мостов, которые были установлены на набережных Фонтанки в 1780-х гг.[248], — воплощали собой строгость и сдержанность архитектуры екатерининского классицизма, имея колонну с базой и кронштейнами и декоративное завершение (Ил. 171)[249].

В Москве наблюдалась та же тенденция. В качестве примера можно привести изначально масляные фонари, освещавшие парадную лестницу усадьбы С. А. Меньшикова в Газетном переулке (Ил. 172). Созданные в 1778 г., они являются одними из наиболее старых фонарей, сохранившихся в

---

[247] Венслаускене Е. В. Дореволюционное уличное освещение Санкт-Петербурга // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. 2020. № 5. С. 44–45.
[248] Кириков Б. М. 100 памятников архитектуры Санкт-Петербурга. СПб., 2000. С. 29.
[249] Венслаускене Е. В. Дореволюционное уличное освещение Санкт-Петербурга // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. 2020. № 5. С. 46.

Москве[250]. Цокольная часть и переходная муфта имеют геометризированную форму и решены в виде меандров — традиционных элементов архитектуры классицизма. Капитель состоит из геометризированных, изгибающихся книзу элементов. Лаконичное решение фланкирующих вход фонарей полностью соответствовало ранней обработке фасада усадьбы: нишам с филенками, пилястрам ионического ордера, кирпичному русту (Ил. 173)[251].

XIX в.

В XIX в. создание целостного художественного ансамбля все больше занимало архитекторов, проектировщиков и художников, в связи с чем облику осветительных устройств стали придавать особое значение. Масляные фонари заменили газовые. Их светильники крепились винтами к чугунным столбам — по форме это были по-прежнему шести или восьмигранные призмы с расстекловкой. Они имели ажурные литые чугунные опоры и приземистые формы, которые со временем становились изысканнее и разнообразнее (Ил. 174)[252]. Отличительным свойством газовых фонарей являлась светильная камера, открытая снизу во избежание взрыва. Если дно отсутствовало, она соединялась фигурными ножками с верхом опоры, тем самым приподнимаясь над столбом[253].

Среди сохранившихся газовых фонарей стоит выделить фонари Благовещенского (с 1855 г. — Николаевского, с 1918 г. — Лейтенанта Шмидта) моста (Ил. 175). Базы и цоколи декорированы растительным орнаментом, столбы установлены на полом восьмигранном фундаменте. Их верхние стойки опоры решены в виде профилированных колонн коринфского ордера с характерными капителями, украшенными листьями аканта. Восьмигранные плафоны поддерживаются изогнутыми кронштейнами на вазоне (Ил. 176).

---

[250] Фонарь в Газетном переулке. Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=39 (дата обращения: 18.04.2023).
[251] Либсон В. Я. Возрожденные сокровища Москвы. М., 1983. С. 223–224.
[252] Венслаускене Е. В. Дореволюционное уличное освещение Санкт-Петербурга // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. 2020. № 5. С. 47.
[253] Ленсвет. Газовые фонари. URL: https://lensvet.spb.ru/gazovye_fonari/ (дата обращения: 07.05.2023).

Декоративное решение фонарей вторило выразительному силуэту и стройным пропорциям Благовещенского моста — «дивного ожерелья красавицы Невы», изначально имевшего, как отмечает Б. М. Кириков, семь арочных пролетов из чугунных решетчатых форм и подвергнувшегося грубым изменениям в 1930-е гг.[254] В это же время все 16 фонарей были перенесены на Марсовое поле (с 1918 по 1944 гг. — площадь Жертв революции), реставрация которых состоялась в 2020–2021 гг.[255]

Газовые фонари становились неотъемлемой частью и скульптурных ансамблей. Четыре бронзовых фонаря-торшера, фланкирующие конную статую Николая I на Исаакиевской площади, имеют почти барочные по своей стилистике формы (Ил. 177). Четыре шестигранных плафона поддерживаются богато декорированными вьющимися ветвями, столбы фонарей решены в виде профилированных колонн, цокольная часть которых украшена фигурами птиц. Обычно лаконичное решение фундамента в данном случае уступает изогнутым постаментам с рельефом в виде растительного орнамента (Ил. 178). В них, как и в самом памятнике, характеризующем начало нового этапа в развитии монументальной скульптуры, ощущаются черты эклектики, в середине XIX в. сменившей классицизм[256].

В этой же, но более тонкой стилистике выполнены газовые фонари-торшеры, установленные на Сенатской площади в 1873 г. (Ил. 179). Их основой выступает треугольная тумба с рельефом в виде растительного орнамента, столб выполнен в виде каннелированной колонны, внизу украшенной листьями аканта, посередине — поясом с розетками. Шестигранные светильники поддерживаются кронштейнами, декорированными волютами и растительными мотивами. Сложносочиненные, изысканные формы и декоративные элементы свидетельствуют о влиянии

[254] Кириков Б. М. 100 памятников архитектуры Санкт-Петербурга. СПб., 2000. С. 34.
[255] На Марсово поле вернулись исторические фонари. Администрация Санкт-Петербурга. URL: https://www.gov.spb.ru/gov/otrasl/c_govcontrol/news/228888/ (дата обращения: 07.05.2023).
[256] Исаченко В.Г. Памятники Санкт-Петербурга. СПб., 2004. С. 76.

эклектики — периода, отмеченного вторичным смешением элементов разных неостилей в одной композиции[257].

Художественное решение московских фонарей этого периода существенно отличалось от петербургских. Оно обладало лаконичным исполнением, отсутствовал обильный декор, отсылавший к неоренессансным и барочным мотивам. Так, декоративными элементами фонаря около Учебного театра ГИТИС на Большом Гнездниковском переулке являются грани самого столба и несохранившаяся перекладина для крепления лестницы фонарщика, изображенная на чертеже (Ил. 180). Несмотря на то, что фонари эпохи модерна имеют более утонченное, ажурное решение, внешний облик этого образца не сильно диссонирует с фасадом доходного дома Нирнзее. Однако утверждать, что архитекторы и проектировщики в данном случае не учитывали особенности окружающей среды, не представляется возможным, так как фонарь располагался в другом месте и был перенесен к главному входу лишь в начале 1990-х гг.[258]

Изящное исполнение отличает фонарь, ранее установленный на улице Маросейка (Ил. 181). Его декоративным акцентом становится ажурный элемент, подчеркивающий кронштейн, а цоколь столба исполнен в форме профилированной колонны (Ил. 182).

Оригинальные колонны газокалильных фонарей можно обнаружить на Старой Басманной улице возле храма Никиты Мученика (Ил. 183) и на территории храма Святых Апостолов Петра и Павла у Яузских ворот. Их каркас, разделенный переходниками, решен в виде тонких колонок, нижняя часть — колонны с профилями. Оригинальные светильники фонарей, так же, как и кронштейны, не сохранились — вместо них были установлены современные шестигранные светильники. В 1932 г. значительное количество чугунных фонарей было переплавлено, в связи с чем до наших дней дошли их

[257] Власов В.Г. Триада «Историзм, стилизация, эклектика» и постмилленизм в истории и теории искусства // Архитектон: известия вузов. 2018. № 3 (63). С. 9.
[258] Фонарь около Учебного театра ГИТИС (дом Нирнзее). Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=113 (дата обращения: 06.04.2023).

отдельные части. Многие конструктивные детали теперь не используются по назначению: например, у входа в храм колонны фонарей служат опорами для козырька (Ил. 184)[259].

Гораздо более наполненным с точки зрения художественного решения является исполнение фонарей в ансамбле памятников скульптуры. Например, газовые фонари, фланкирующие памятник А. С. Пушкину авторства А. М. Опекушина и разработанные архитектором И. С. Богомоловым, имеют массивную форму и декор: более приземистый ствол фонаря украшен ветвью с цветами, а основание в виде усеченной пирамиды — филенками и свисающими гирляндами (Ил. 185). Плавно вырастающие из опоры кронштейны, тоже декорированные растительными элементами, поддерживают три светильника. Четвертый установлен на навершии, исполненном в виде вазона. Чугунные фонари указывают на то, что их декоративное решение создавалось в созвучии с остальными составляющими ансамбля, в частности пьедесталом памятника из темно-серого шлифованного сердобольского гранита[260], который отчасти тоже можно отнести к малым архитектурным формам.

Наряду с газовыми улицы городов освещали керосиновые фонари. Внешне они почти не отличались от газовых, но имели более тонкий ствол и закрытую снизу четырехгранную светильную камеру[261]. Иногда кронштейн обладал декоративным оформлением, но чаще всего керосиновые светильники устанавливали на простые опоры: деревянные столбы или чугунные трубы[262]. На фотографии с видом на Ксеньевский (ныне Ксеньинский) переулок в Москве (Ил. 186) можно рассмотреть фонарь, ствол которого не имел каких-либо декоративных элементов. В Петербурге керосиновые фонари часто

---

[259] Колонны газовых фонарей (в козырьке крыльца церкви Петра и Павла). Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=112 (дата обращения: 06.04.2023).
[260] Кожевников Р. Ф. Скульптурные памятники Москвы. М., 1983. С. 252.
[261] Венслаускене Е. В. Дореволюционное уличное освещение Санкт-Петербурга // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. 2020. № 5. С. 48.
[262] Ленсвет. Керосиновые фонари. URL: https://lensvet.spb.ru/kerosinovye_fonari/ (дата обращения: 07.04.2023).

располагались на окраинах города, что значительно влияло на их скромный облик[263]. В качестве примера можно привести фотографию с видом на Нарвские триумфальные ворота. Несмотря на излишнюю простоту, лаконичное решение фонаря на первом плане тем не менее гармонировало со сдержанным убранством памятника в стиле ампир (Ил. 187).

Постепенно газовые и керосиновые фонари стали заменяться электрическими. В 1880-е гг., как отмечалось ранее, они осветили всю центральную часть Петербурга. Установленные посередине, электрические фонари играли важную роль в линейной перспективе улиц. В силу высоты их было видно с любого ракурса, они формировали осевые линии на открытых участках, в связи с чем особое внимание было уделено их художественному решению[264]. Декоративное оформление, созданное в стилистике набирающего популярность северного модерна, как нельзя лучше дополняло новые архитектурные сооружения, формируя целостный визуальный облик городской среды. Такими были, например, фонари-торшеры, имевшие характерный изгиб в верхней части, вытянутый, иногда решетчатый, столб с механизмом, позволявшим опускать и поднимать светильник (Ил. 188). Отдельные образцы были дополнительно украшены растительными элементами, которые придавали конструкции более декоративный характер (Ил. 189).

Некоторые фонари имели еще более лаконичный облик: их стволы состояли из сужающихся кверху цилиндров, имевших профили и стоявших на тумбе. Варьировались лишь светильные камеры, принимавшие шаровидные, пирамидальные и каплевидные формы (Ил. 190)[265]. Подобные решения как нельзя лучше соответствовали сдержанной элегантности выдающихся архитектурных построек этой эпохи: театра и магазина товарищества «Братья Елисеевы» с ясно читаемой протокаркасной структурой, массивной

[263] Там же.
[264] Венслаускене Е. В. Дореволюционное уличное освещение Санкт-Петербурга // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. 2020. № 5. С. 49.
[265] Там же.

облицовкой, витражами и легким металлическим кружевом или здания акционерного общества «Зингер и Ко», металлическая каркасная конструкция которого предопределила ритмичность и масштаб композиционного решения[266].

В Москве эпоха модерна проявила себя иначе, минуя увлечение строгой изящностью и графической четкостью металлических конструкций. Здесь преимущественное развитие, по словам В. С. Горюнова и М. П. Тубли, получили национальные традиции, перерабатываемые в соответствии с новым эстетическим идеалом[267]. И хотя они не оказали существенного влияния на внешний облик уличных электрических фонарей, тем не менее их решение носило более эклектичный характер. Так, более высокими декоративными качествами отличаются сохранившиеся электрические фонари, установленные на территории Кремля в 1894–1899 гг.[268] (Ил. 191). Их верхняя часть украшена ажурным растительным орнаментом, столб сохраняет изящество за счет тонких струн, светильник небольшой, имеет шарообразную форму. Окружая памятники Царь-Колокол и Царь-Пушка на Ивановской площади, декорированные поясами из растительных и зооморфных мотивов, четыре фонаря, колонны которых отлиты из чугуна, вторят общему художественному замыслу.

Электрические дуговые фонари также освещали главный архитектурный ансамбль Москвы — Красную площадь. Изучая фотографии рубежа XIX–XX вв., можно увидеть, что они акцентировали памятник Минину и Пожарскому (Ил. 192) и освещали проездную часть, по которой двигались фаэтоны и ландо (Ил. 193). Эти фонари также имели облегченный силуэт, не перегруженный дополнительными декоративными деталями, тем самым не препятствуя общему художественному восприятию окружающего пространства.

---

[266] Кириков Б. М. 100 памятников архитектуры Санкт-Петербурга. СПб., 2000. С. 190–192.

[267] Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб., 1994. С. 80.

[268] Фонари электрические со струнной колонной для светильников с дуговой лампой в Кремле. Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=49 (дата обращения: 23.04.2023).

Аналогичную конструкцию имеют электрические дуговые фонари, появившиеся в саду «Эрмитаж» в конце XIX — начале XX в. (Ил. 194). Спроектированное в виде двух галерей приземистое здание Зеркального театра с характерной для эпохи модерна расстекловкой, выносом крыши с закругленными углами, изящной балюстрадой повлияло на стилистику установленных поблизости фонарей[269]. В филенках цоколей струнных колонн с завершением в виде растительного декора отлиты инициалы основателя сада, московского купца Я. Щукина. Светильники, в настоящее время висящие на кронштейнах, датируются советским периодом[270], заменив утонченные оригинальные, в большей степени соответствовавшие тонким стилизациям эпохи модерна (Ил. 195).

Фонари, становившиеся частью памятников скульптуры, имели, как было выяснено, более богатое декоративное решение. На это влияло само предназначение устройств: если установка городских фонарей была в первую очередь продиктована практическими соображениями, то акцентирование скульптуры больше решало художественно-эстетические задачи. В связи с этим фонари выступали частью ансамбля памятника, дополняя его художественное решение. Так, исполнение фундамента фонарей, установленных у памятника Н. В. Гоголю на Гоголевском бульваре, в виде львиных фигур не кажется избыточным — напротив, такое решение подчеркивает мастерство исполнения ансамбля скульптора Н. А. Андреева (Ил. 196)[271]. Ствол фонаря снизу и сверху украшен картушами и декоративными поясами, декор самой колонны практически отсутствует. В настоящее время фонари окружают другой памятник писателю работы

[269] Бусева-Давыдова И. Л., Нащокина М. В., Астафьева-Длугач М. И. Москва: Архитектурный путеводитель. М., 1997. С. 384.
[270] Фонари электрические дуговые. Сад «Эрмитаж». Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=51 (дата обращения: 23.04.2023).
[271] Прообразом для фигур львов стали скульптуры с пилонов ворот Английского клуба на Тверской улице. См: Фонари электрические в ансамбле памятника Гоголю. Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=119 (дата обращения: 24.04.2023).

советского скульптора Н. В. Томского (Ил. 197)[272]. Сдержанный и лаконичный по своему исполнению, памятник отчасти вступает в диссонанс с богато украшенными фонарями, прежде аккомпанировавшими бронзовым барельефам пьедестала авторства Ф. О. Шехтеля и крайне живописной, задумчивой фигуре писателя.

Некоторые фонари представляли собой самостоятельные произведения искусства — настолько в них была очевидной вдумчивая, кропотливая работа мастера. В качестве примера приведем уже упоминавшуюся скульптуру «Богиня ночи», установленную в палисаднике дома купца Н. Д. Стахеева и одновременно являющуюся фонтанным сооружением (Ил. 198). Состоящий из двух уровней памятник представляет собой характерный образец периода эклектики, о чем говорит обилие декоративных элементов в стилистике барокко и неоренессанса: кронштейнов с апотропейными образами, вазонов, акцентирующих излив чаши, барочных по своей пластике картушей, украшенных побегами, ветвями и листьями. Наиболее выразительным пластическим акцентом становится фигура самой богини, облаченной в хитон и поднимающей факел-фонарь. Подобное художественное решение памятника, исполняющего две функции, сочетается с эклектичным фасадом архитектурной постройки: его, как отмечают исследователи, рациональной структурой и обильной барочно-классицизированной лепниной[273].

Рассуждая о фонарях как об отдельных произведениях искусства, невозможно не вспомнить бронзовые фонари-торшеры, установленные в 1895 г. по проекту архитектора М. Е. Месмахера у входа в Музей Центрального училища технического рисования барона Штиглица (ныне Учебный музей Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица) в Петербурге (Ил. 199). На цоколях, декорированных рельефом из вазонов, волют и растительных мотивов в

[272] Памятник был установлен в 1951 г., а прежний перенесен в Донской монастырь. См: Кожевников Р. Ф. Скульптурные памятники Москвы. М., 1983. С. 228–229.
[273] Бусева-Давыдова И. Л., Нащокина М. В., Астафьева-Длугач М. И. Москва: Архитектурный путеводитель. М., 1997. С. 154.

неоренессансной стилистике, восседают четыре путти, фигуры которых олицетворяют различные ремесла. Ствол фонаря решен в виде словно перетекающих друг в друга вазонов с барочными и классицистическими декоративными элементами и эффектно завершаются кронштейнами в виде вьющихся побегов, на которых установлены светильники с декорированными крышками. Фонари проектировались вместе с самим зданием музея Штиглица, подчеркивая выразительный по своей тектонике фасад[274], являющийся характерным примером архитектуры периода эклектики (Ил. 200).

На рубеже веков здания все чаще начали украшать настенные фонари. Художественная образность этого периода, так же, как и в других случаях, обычно соответствует основным стилевым этапам. Но в то же время, по словам специалистов, достижения техники конца XIX — начала XX в., а именно изобретение ламп накаливания, позволили сообщать светильникам желаемую форму, раскрепостив тем самым фантазию художников[275]. В связи с этим иногда можно увидеть образцы, по времени соответствующие эпохе модерна, но по форме отсылающие к другим стилевым направлениям.

Так, фонарь, являющийся частью чугунных ворот особняка В. Э. Бранта (ныне Государственного музея политической истории России) на улице Куйбышева в Петербурге (Ил. 201), становится своеобразным напоминанием об эпохе классицизма, о чем свидетельствует как его простая форма, так и само оформление ворот с меандрами и растительными мотивами в стиле неогрек. Вместе с тем само здание, построенное по проекту Р. Ф. Мельцера, является характерным памятником эпохи модерна. Аналогичные светильники можно увидеть на зданиях в стиле классицизирующего модерна: их отличает геометрическое решение в форме многогранных призм или удлиненных восьмигранников[276]. Такие фонари соответствуют графичному характеру фасадов доходного дома М. П. Толстого 1910–1912 гг., в «ренессансную»

[274] Тыжненко Т. Е. Максимилиан Месмахер. Л., 1984. С. 75.
[275] История освещения Санкт-Петербурга. СПб., 2009. С. 76.
[276] Там же. С. 78.

композицию которого вплетены рокайльные элементы[277] (Ил. 202), или зданию Главного казначейства, спроектированному в духе классицизма Б. М. Иофаном и С. С. Серафимовым и дополненному С. С. Корвин-Круковским (Ил. 203).

Гораздо более необычным решением отличаются фонари, установленные на ограде, и фонарь у портала в доходный дом Лидвалей на Каменноостровском проспекте. Последний, висящий на изогнутом кронштейне, имеет шестигранную форму и декорирован поясом с геометрическим орнаментом (Ил. 204). Фонари, парами установленные на гранитных столбах ограды, имеют восемь граней и завершение, напоминающее крыши пагод (Ил. 205). Особого внимания заслуживает их опора в виде спускающихся на столбы чугунных креплений, украшенных цветочными и растительными элементами, но при этом сохраняющих графичный характер стилистики северного модерна. Продуманное до мельчайших деталей решение повлияло на то, что дом Лидвалей поныне считается эталоном петербургского модерна, в котором «архитектура и личность создателя [молодого Ф. И. Лидваля — А. П.] предстают в неразрывном единстве»[278].

В стилистике модерн исполнены и фонари, украсившие архитектурные сооружения Москвы в 1890–1900-е гг. Элегантная чугунная оправа электрического светильника, принимающая форму стилизованных ветвей и лент, органично вплетена в поверхность стен парадного входа в здание Бахрушинского театрального музея (Ил. 206). Опоры несохранившихся светильников, фланкировавших вход во двор доходного дома страхового общества «Россия», отличаются более эффектным декором. Выполненные в виде крупных листьев и побегов, они демонстрируют влияние эклектики,

[277] Кириков Б. М. Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. СПб., 2012. С. 469, 472.
[278] Там же. С. 213.

также выразившееся в башне самого здания в стиле неоготики[279] и монументальном декоре металлических оград в форме многочисленных растительных мотивов.

XX–XXI вв.

В XX–XXI вв. освещение улиц и архитектурных сооружений стало одной из приоритетных задач проектирования и обустройства городской среды. Об этом еще в начале прошлого столетия рассуждали не только отечественные, но и зарубежные специалисты. Одним из них был французский архитектор швейцарского происхождения Ле Корбюзье, полагавший, что освещение является неотъемлемой частью архитектуры: «<…> архитектура также способна достичь лиризма. Пропорция есть само средство архитектурного лиризма: объемы, профиль, поверхности, проходы, вместимость, смежность, освещенность»[280]. Немецкий архитектор и инженер Г. Пфеффер также отмечал возрастающую роль искусственного освещения: «Вскоре, однако, определенные архитектурные элементы уступят художественно значимым источникам освещения. Целые здания были спроектированы для этого светового искусства… И мы уже видим указание на великое будущее: глобальную архитектуру света»[281]. Так, значение, которые обрели искусственные источники света в гармонизации облика архитектурных построек и городского пространства, потребовало новых решений в организации городской среды, в том числе в Москве и Петербурге.

В 1920-е гг., как указывалось в предыдущем параграфе исследования, освещение улиц осуществлялось с перебоями. Большее внимание эстетическому облику осветительных устройств стали уделять в 1930-е гг. В качестве примера приведем электрические фонари, расположенные у здания Большого театра в Москве. На цоколе цилиндрической, слегка зауженной

---

[279] Бусева-Давыдова И. Л., Нащокина М. В., Астафьева-Длугач М. И. Москва: Архитектурный путеводитель. М., 1997. С. 193.

[280] Ле Корбюзье. Когда соборы были белыми. Путешествие в край нерешительных людей. М., 2022. С. 204.

[281] Neumann D., Champa K. S. Architecture of the Night: The Illuminated Building. Prestel, 2002. P. 39; Цит. по: Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 58.

кверху, формы была установлена колонна, лишенная декора. Единственным украшением являлись четыре чугунных кронштейна с завитком посередине и остроконечное навершие. Решение колонны свидетельствует о влиянии «сталинского ампира» — направления, постройки в стиле которого имели монументальные, классические пропорции, но при этом носили эклектичный характер.

В аналогичной стилистике были решены фонари, расположенные на улице Сергея Эйзенштейна недалеко от памятника «Рабочий и колхозница» (Ил. 207). Лаконичный ствол фонаря завершается ажурной сеткой кронштейнов, на которых висят небольшие светильники. Отсутствие декора, вытянутый силуэт колонны и обилие застроенных форм как нельзя лучше соответствовало монументальным формам скульптуры и широким улицам Москвы. Этот тип колонны носит название «М-3» — в настоящее время такие фонари сохранились лишь в отдаленных от центра районах[282].

Рассматривая проекты уличных фонарей в Ленинграде, опубликованные в Ежегоднике Ленинградского отделения Союза советских архитекторов за 1934–1939 гг., можно также отметить отсутствие декора на стволах, преобладание прямоугольных форм, наличие отдельных художественных элементов на цоколе и кронштейнах (Ил. 208). Тем не менее представленные проекты несколько отличаются от московских фонарей, в большей степени сохраняя декор, сближающий новые решения с дореволюционными памятниками.

К середине столетия популярность «сталинского ампира» набрала существенные обороты. В этой стилистике были исполнены электрические фонари, разработанные М. А. Минкусом — автором здания МИД на Смоленской площади, благодаря которому архитектор был удостоен Сталинской премии первой степени. Фонари были установлены на Рождественском бульваре в 1947 г. по случаю празднованию 800-летия со дня

[282] Фонарь для 4-х светильников (колонна М-3). Проект «Фонари Москвы». URL: http://fonarimos.ru/index.php?id=58 (дата обращения: 06.06.2023).

основания города (Ил. 209)[283]. По сравнению с фонарями 1930-х гг. они имеют более изысканное художественное решение: изящный многогранный цоколь, переходник, филенки которого украшены колосьями, профилированную колонну. Кронштейны, поддерживающие два массивных шарообразных светильника, исполнены в виде лент, а навершие — лаврового венка, символизирующего Победу в Великой Отечественной войне.

Более массивные фонари авторства М. А. Минкуса фланкировали парадный вход в здание цирка на Цветном бульваре (Ил. 210). Их торжественный вид достигался за счет гирлянд из колосьев и розеток на цоколях, внушительной колонны с богато декорированной капителью и украшенных растительными элементами кронштейнов.

Проект реконструкции Бульварного кольца также включал установку двух фонарей на выходе из Петровского бульвара на Трубную площадь по проекту архитектора Г. И. Луцкого (Ил. 211). Возвышающиеся на гранитных постаментах фонари отличаются монументальностью, присущими сталинскому классицизму. Невысокий ствол фонаря украшен профилями, венками и растительными элементами, а кронштейны принимают форму массивных ветвей с волютами, существенно отличающихся от тонких побегов опор эпохи модерна.

1950-е гг. ознаменовались расцветом и одновременно закатом «сталинского ампира». Вместе с тем исследователи советской эпохи указывают на то, что в архитектуре этого периода не все так равнозначно, поскольку ее развитие происходило по двум направлениям: *новаторскому*, где при тщательном соблюдении функции смело интерпретированы классические формы, и *эклектическому* в отрицательном смысле этого слова[284]. Описывая архитектурную парадигму этого направления, современные специалисты выделяют такие особенности, как отражение в сооружениях духа

[283] Фонари электрические. Рождественский бульвар. Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=82 (дата обращения: 08.06.2023).
[284] История советской архитектуры, 1917–1954 гг. М., 1985. С. 208.

коллективизма и государственности; грандиозность и монументальность зданий; рациональное использование архитектурных форм классицизма и функционализма на основе преемственности мировых и национальных стилевых направлений[285].

Осветительные приборы, будучи малой архитектурной формой, восприняли эти черты. Развиваясь в синтезе с архитектурой и городской средой, они в своем декоративном решении отразили веяния эпохи. Наиболее ярко эти стилистические тенденции проявили себя в Москве — городе, существенная часть облика которого сформировалась именно в эпоху 1930–1950-х гг. Примером классицизирующего направления являются три фонаря-мачты, спроектированные архитектором, профессором МАрхИ И. Д. Мельчаковым и установленные на Пушкинской площади (Ил. 212). Несмотря на то, что фонари были созданы в первую очередь исходя из практических соображений — так как развитие трамвайного и троллейбусного движения потребовало совмещения опор контактной сети и сети наружного освещения[286], — литые кронштейны, образующие фейерверк, произрастающий из капители коринфского ордера, и навершие фонаря обладают высокой художественной ценностью.

Подобные гроздья светильников украшают небольшую, но устойчивую колонну паркового торшера (Ил. 213), разработанного институтом «Мосгазпроект» для освещения сада «Эрмитаж» в 1950-е гг.[287] Навершие фонаря исполнено в виде шишки или пшеничного колоса, капитель и база колонны также декорированы акантом с вплетенными колосьями. Наибольший интерес вызывает цоколь колонны с филенками, внутрь которых помещены лиры — традиционные элементы архитектуры в стиле классицизма, указывающие на назначение паркового ансамбля, — а также тяжеловесными

[285] Костова Е. В. Архитектурная парадигма «сталинского ампира» // Региональные архитектурно-художественные школы. 2016. № 1. С. 486–487.
[286] Фонари электрические. Пушкинская площадь. Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=93 (дата обращения: 10.06.2023).
[287] Фонари электрические. Сад «Эрмитаж». Проект «Фонари Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=87 (дата обращения: 10.06.2023).

гирляндами, звездами и лентами, столь часто встречающимися на фасадах сооружений этого времени.

Еще более помпезное впечатление производят четыре электрических фонаря, украшающих высотный дом на Котельнической набережной (Ил. 214). Под руководством его автора Д. Н. Чечулина в Москве была проведена специальная работа по размещению высотных зданий, которые должны были создавать промежуточный масштаб между рядовой застройкой и вертикалью Дворца Советов[288]. Одним из таких акцентов стал жилой дом на Котельнической, силуэт которого не только, как отмечают исследователи, эффектно завершает пространства, раскрывающиеся вдоль Москвы-реки, но и органично входит в перспективы узких улиц и переулков, спускающихся по склонам холмов к долине Яузы[289]. Фонари, разработанные самим Д. Н. Чечулиным и А. К. Ростковским, поддерживают торжественный, величественный характер постройки. Гранитные колонны вторят мощному цоколю дома, включающему первые пять этажей и так же облицованному гранитом. Необычным представляется и само решение фонаря: кронштейны, поддерживающие шестигранные светильники, установлены не на переходнике навершия, а на стволе. Верхняя часть исполнена в виде массивной капители, украшенной листьями аканта, и ажурным акротерием.

Вторящие общему художественному замыслу фонари также устанавливались у павильонов станций метро, оформление которых отражало главные устои социально-политической жизни этого периода и принятой художественной доктрины. Так, оформление станции «Октябрьская» (ныне «Калужская»), разработанное Л. М. Поляковым в 1950 г., посвящено теме победы в Великой Отечественной войне. В виде факелов были решены не только светильники, парами укрепленные на пилонах подземной станции[290],

[288] История советской архитектуры, 1917–1954 гг. М., 1985. С. 188.
[289] Васькин А. А. К истории возникновения в советской архитектуре стиля «сталинский ампир»: Жилое здание на Котельнической набережной // Современные гуманитарные исследования. 2006. № 5 (12). С. 13.
[290] Кузнецов С., Змеул А., Кагаров Э. Скрытый урбанизм. Архитектура и дизайн Московского метро, 1935–2015. М., 2016. С. 179.

но и фланкирующие парадный вход наземного вестибюля (Ил. 215). В их стилистике, как и в решении подземных светильников, Л. М. Поляков, который самостоятельно разработал все проекты, использовал черты русского классицизма[291]. Монументальные профилированные колонны фонарей — «факелов Победы»[292] — установлены на вазонах, по форме отсылающих к классицистическим, и декорированы цветочными гирляндами и колосьями.

Развитие «сталинского ампира» в Петербурге получило гораздо меньшее выражение, чем в Москве. Изучая проект станции метро «Кировский завод», трактованного архитектором А. К. Андреевым в классическом стиле и напоминающего древнегреческий храм[293], можно обнаружить расположенные в нишах центрального фасада торшеры (Ил. 216). Исполненные в виде факелов, светильники продолжают торжественную тематику, но скорее всего их установка так и не состоялась, о чем свидетельствуют фотографии 1970–1980-х гг. (Ил. 217). Однако мы можем представить, как они выглядели, взглянув на торшеры эскалаторного зала наземного вестибюля и полукруглого распределительного зала. Украшенные колосьями, серпами, молотами и лентами, торшеры имеют плоские чаши с элементами советской символики[294]. Стоит отметить, что главной отличительной особенностью станции являлось тем не менее не оформление, а «люверсное» освещение, благодаря которому свет люминесцентных ламп, близкий к естественному, проникает в своды залов сквозь квадратные плафоны[295].

В середине 1950-х гг. «триумфальное» направление в архитектуре начала сменять однотипная застройка. Как было выяснено ранее, внешний облик осветительных приборов определяла прежде всего архитектура, в связи с чем монументальные, торжественные формы уступили недорогим

---

[291] Костина О. В. Архитектура Московского метро. 1935–1980-е годы. М., 2019. С. 87, 180.
[292] Там же. С. 180.
[293] Жданов А. М. Метрополитен Петербурга. Легенды метро, проекты, архитекторы, художники и скульпторы, станции, наземные вестибюли. М., 2017. С. 168.
[294] Разработкой геральдики, торшеров и люстр занималась В. П. Игнатьева, жена архитектора Л. К. Андреева, работавшая в «Ленметропроекте». См: Там же. С. 170.
[295] Там же. С. 171.

железобетонным опорам. Такие как раз были установлены в Ленинграде, на окраинах города, где развернулось массовое жилищное строительство. Дешевые и простые в изготовлении, они получили широкое распространение[296], но вместе с тем их художественное-эстетическое решение обладало крайне низкими качествами. Об этом рассуждает и Н. И. Щепетков, отмечая, что «для массовой застройки обычно не предусматривалось каких-либо мероприятий по эстетизации вечерней среды. К сожалению, большинство разработок, авторы которых <…> не имели ни достаточного практического опыта, ни возможности экспериментировать или досконально изучить зарубежный опыт, были весьма декларативны и не нашли полноценного воплощения»[297].

Рассматривая фонари на проспекте Славы, мы отмечаем сугубо «инженерное» решение: металлический ствол и лишенный декора кронштейн со светильником без оправы (Ил. 218). Проспект Славы являлся главной транспортной артерией Купчина — одного из крупнейших жилых массивов Ленинграда, в котором преобладали жилые сооружения, построенные по типовым проектам, и серийное строительство[298]. Этими же типовыми качествами отличались фонари, призванные в первую очередь решить проблему городского освещения, а не декорирования пространства.

Похожая ситуация обстояла с новыми районами Москвы. В качестве примера можно привести участки на Юго-Западе столицы, который демонстрировал размах и новую социальную сущность советского градостроительства[299]. В данном случае застройка района велась в 1950-е гг., и, хотя установленные на газонных полосах Ленинского проспекта фонари имеют крайне лаконичное исполнение, их внешний облик отличает большая стройность, характерная для сооружений этого периода (Ил. 219).

---

[296] История освещения Санкт-Петербурга. СПб., 2009. С. 85.
[297] Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 65–66.
[298] Лисовский В. Г. Ленинград: Районы новостроек. Л., 1983. С. 159.
[299] Новые районы Москвы: [Сборник статей]. М., 1960. С. 20.

Фонари, которые в 1960–1980-е гг. привозились из стран социалистической ориентации, тоже были типовыми. Они состояли из железобетонного столба и светильника упрощенной формы. Одним из наиболее распространенных зарубежных светильников, который использовался на улицах Москвы и Ленинграда в 1980-е гг., был светильник «Амбассадор» чехословацкой фирмы «Электросвит»[300]. Его называют двухэтажным, или «верблюдом»[301], поскольку светильник состоит из двух наложенных друг на друга частей прямоугольной, но при этом скругленной формы. Фонари можно увидеть на улице Маршала Захарова в Петербурге (Ил. 220) или на улице Гагарина в Москве (Ил. 221).

Гораздо более качественное решение предлагала подсветка исторического центра городов, значимость которой была осознана в это время. Установка светильников на фасадах сооружений и в непосредственной близости от них способствовала более целостной трактовке городского пространства. «Характер освещения в значительной мере определяет зрительное восприятие окружающего,» — пишет А. С. Щипанов. — «<…> Одна и та же архитектура в зависимости от освещения может восприниматься зрителем по-разному»[302].

Н. И. Щепетков отмечает, что наиболее выразительным светоурбанистическим комплексом, способным конкурировать с другими странами, являлся ансамбль Невского проспекта с прилегающими к нему площадями: Островского, Искусств, Казанского собора[303]. Менее удачным стал проект переоборудования Старого Арбата. Были сделаны новое мощение, нарядные фасады и необычные для того времени светильники, расположенные по центральному пешеходному маршруту. Линия, однако, оказалась оторванной от остального городского пространства, в результате чего

[300] Elektrosvit (чеш.).
[301] 444 23 17 «Ambasador» (Elektrosvit). «Старый свет». Виртуальный музей светотехники. URL: https://old-lighting.ru/ru/content/444-23-17-ambasador-elektrosvit (04.09.2023).
[302] Щипанов А. С. Освещение в архитектуре интерьера. М., 1960. С. 5.
[303] Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 69.

появилось знаменитое высказывание Б. Окуджавы: «Арбат офонарел»[304]. В отличие от Москвы, в северной столице, по словам Н. И. Щепеткова, часто использовалось локальное освещение, подчеркивавшее отдельные архитектурные элементы, открытая установка прожекторов на газонах, хроматический свет[305]. Подобные приемы, в особенности применяющаяся и сегодня локальная подсветка, выдержанная в единой цветовой гамме, способствует большей выразительности памятников и гармонизации облика городской среды.

В 1990-е гг. состояние уличного освещения ухудшилось. Фонари этого периода производились из тонколистовой стали, имели грубые формы, швы от сварки, окрашивались в серо-голубой или белый цвет[306]. Ситуация изменилась в XXI в. с появлением такого явления, как светодизайн. В современном светодизайне существуют следующие способы организации подсветки архитектурных сооружений: общее заливающее, локальное, фоновое (силуэтное), контурное, динамичное освещение, «световые фасады». На выбор и разработку того или иного решения влияют расположение и роль объекта в городском ансамбле, его размеры, структура, стилистика, фактура и цвет облицовочных материалов[307].

Так, в 2007 г. было реконструировано архитектурное освещение главного здания Государственного Исторического музея (ГИМ) и Храма Василия Блаженного на Красной площади в Москве, описанное в одноименной статье. Заливающий лишь главный фасад ГИМа свет прожекторов, установленных в 1987 г. на крыше ГУМа, заменили локальная и заливающая подсветки.

---

[304] Сазиков А.В. Проблемы дизайна исторически сложившейся городской среды : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. С. 39; Матвеев О. «Улица не очень привлекательная». Почему не получилось превратить знаменитый Арбат в главную пешеходную зону столицы // Мослента. 12.12.2022. URL: https://moslenta.ru/city/sreda-obitaniya/ulica-ne-ochen-privlekatelnaya-pochemu-ne-poluchilos-prevratit-znamenityi-arbat-v-glavnuyu-peshekhodnuyu-zonu-stolicy.htm (дата обращения: 01.02.2024).

[305] Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 69.

[306] История уличного освещения Ленинграда. Эволюция форм светильников. Форум ресурса «Проекты Петербурга». URL: https://spb-projects.ru/forum/viewtopic.php?t=1301&start=9 (дата обращения: 03.09.2023).

[307] Юминов П. А. Современное архитектурное освещение // Научные исследования и разработки молодых ученых. 2015. № 4. С. 9.

Заливающий холодно-белый и тепло-белый свет подсветил шатры и эмблемы, а также верхние зоны высоких башен и фасады. Локальная подсветка акцентировала тектонику и пластику фасадов музея, подчеркнув важные архитектурные детали. Однако, отмечают авторы статьи, фасад здания ГИМа со стороны Манежной площади приобрел излишнюю дробность за счет малогабаритных прожекторов[308]. Архитектурное освещение Покровского собора было выполнено заливающим светом, что оживило внешний облик храма и вписалось в общий световой ансамбль площади (Ил. 222).

Наиболее выдающимся проектом стала художественная подсветка зданий, обращенных к Невскому проспекту, в 2005 г. Архитектурные детали фасадов, такие как ризалиты, антаблементы, простенки между окнами, карнизы, пилястры, полуколонны и эркеры, осветили 9000 единиц светотехнического оборудования[309]. Избранный тепло-желтый свет гармонировал с обликом фасадов, большинство которых было выполнено в стиле классицизма, и приводил к единству их разнообразное цветовое решение (Ил. 223). Невский проспект стал единственной в мире улицей, более ста фасадов которой были оформлены в едином световом стиле[310]. В 2019 г. натриевые светильники расположенных на проспекте фонарей заменили светодиодными, также установили новые чугунные навершия, по стилистике приближенные к ансамблю магистрали[311].

В этом же году была реализована архитектурно-художественная подсветка собора Воскресения Христова, или храма Спаса на крови (Ил. 224). Выполненное по проекту итальянского архитектора-светодизайнера

---

[308] Вашуркина Е.А., Захарова Е.М., Карева Т.И., Мясоедова Е.И., группа компаний «Светосервис». Освещение исторических памятников. Здание Государственного исторического музея и Храм Василия Блаженного на Красной площади. URL: https://lightonline.ru/svet/articles/ArticleHistoricMuseum.html?lpage=1 (дата обращения: 04.09.2023).

[309] Невский проспект: 295 лет при свете фонарей. СПб ГБУ «Ленсвет». URL: https://lensvet.spb.ru/news/news_post/nevskiy_prospekt_295_let_pri_svete_fonarey/ (дата обращения: 07.06.2023).

[310] Цит. по: История освещения Санкт-Петербурга. СПб., 2009. С. 88.

[311] Невский проспект стал первой крупной магистралью Санкт-Петербурга, переведенной на светодиодное освещение. СПб ГБУ «Ленсвет». URL: https://lensvet.spb.ru/news/news_post/nevskiy_prospekt_stal_pervoy_krupnoy_magistralyu__sankt-pete/ (дата обращения: 07.06.2023).

П. Кастильони, освещение деликатно подчеркивает силуэт храма, при этом не упуская ни одну архитектурную деталь. Цветовая гамма подсветки выдержана в едином стиле, что соответствует нарядному фасаду собора, выполненному в традициях неорусской архитектуры. Динамичное, пульсирующее освещение разработано таким образом, чтобы создать ощущение присутствия жизненной силы под покровом ночи[312]. Все 100 прожекторов расположены на крышах окружающих домов, мачтах в Михайловском саду и на земле перед зданием[313]. В 2017 г. подсветка была обновлена: газоразрядные источники света заменило светодиодное энергоэффективное оборудование.

В 2009 г. архитектурно-художественная подсветка Петропавловской крепости была номинирована на «Лучший проект наружного освещения» конкурса «Российский светодизайн – 2009». Основным приемом проекта выступила контрастная подсветка внутреннего пространства собора, реализованная с помощью равномерного освещения внешних стен с крыш четырех соседних построек. В результате фасады и шпиль собора святых апостолов Петра и Павла приобрели равномерное освещение[314]. Разработанная в начале 2009 г. подсветка до сих пор является одним из самых гармоничных, спокойных и выдержанных решений в сфере светодизайна, подчеркивающих значимость исторического наследия этого памятника.

Вместе с тем светодизайн отдельных улиц и построек не всегда была удачным. Н. И. Щепетков приводит в пример предложенное в 2011 г. освещение Тверской улицы в Москве. Светодиодные осветительные установки, по его словам, произвели «эффект дикой какофонии цветного освещения», который был переведен в режим белого света: «Теперь он совершенно не сбалансирован по яркостям и световому рисунку (т.е. по

---

[312] Church of the Savior on Spilled Blood. Studio Piero Castiglioni. URL: https://pierocastiglioni.com/en/architecture/buildings/church-of-the-savior-on-spilled-blood/ (дата обращения: 08.06.2023).

[313] Храм Спас на Крови. СПб ГБУ «Ленсвет». URL: https://lensvet.spb.ru/route-maps/hram_spas-na_krovi/ (дата обращения: 08.06.2023).

[314] Подсветка Петропавловской крепости признана лучшей в России. Санкт-Петербург.ру. URL: https://saint-petersburg.ru/m/spb/old/231305/ (дата обращения: 07.06.2023).

световой композиции) и не согласован с архитектурой зданий»[315]. Сравнивая фотографические изображения зданий с подсветкой, разработанной в конце 1990-х гг., и тех же построек, по-новому освещенных в 2012 г., действительно, невозможно не отметить скудность технических приемов, невыразительность фасадов и отсутствие закономерности в слабом акцентировании тех или иных архитектурных элементов (Ил. 225).

При разработке искусственного освещения также необходимо учитывать цветовую гармонию. Активные тона светодиодных приборов могут нарушить художественно-эстетическую целостность городского пространства и выбиться из общего архитектурного ансамбля. В качестве примера неудачных решений можно привести первоначальное ярко-синее освещение Тверской улицы в Москве, которое, замечает Н. И. Щепетков, почти сразу заменили белым светом[316], или темно-зеленое освещение Александровского сада в Петербурге (Ил. 226). Если дорожки сада и памятники получили более качественное освещение за счет установки новых световых модулей в существующие фонари[317], то изумрудный цвет излучения, примененный для освещения деревьев, диссонирует с теплым белым цветом, исходящим от зданий на Адмиралтейской набережной и Адмиралтейства, и привносит разрозненность в общий световой ансамбль. Светодиоды ядовито-синего цвета, установленные на скошенных карнизах жилого комплекса «Стелла Марис»[318], диссонируют с локальной подсветкой фасадов постройки. Оттенок также нарушает и общую световую гармонию берега Малой Невки, требующего более изысканного, деликатного решения.

Более удачно выглядит цветная архитектурная подсветка башни «Эволюция» в ММДЦ «Москва-сити», соответствующая лаконичному силуэту постройки, не несущей сложной для разработки световых решений

---

[315] Щепетков Н.И. История и явь московского светодизайна // Архитектура и современные информационные технологии. 2017. № 2 (39). С. 336.
[316] Там же. С. 342.
[317] Александровский сад. ООО «Кандела». URL: https://candela.ru/works/ulichnoe-osveshchenie/aleksandrovskiy-sad/ (дата обращения: 06.09.2024).
[318] Stella Maris (лат.).

исторической нагрузки (Ил. 227). Также можно привести в пример освещение МФК «Лахта-Центр» (Ил. 228). Динамическая архитектурная подсветка была разработана немецким бюро «LichtVision», источником вдохновения для которого стал процесс кристаллизации воды, лед и преломление света в его кристаллах. Незаметное расположение осветительных установок на фасаде здания, сохранение его аэродинамики и соответствие нормам LEED Platinum являлись ключевыми требованиями к световой концепции. В результате световые приборы были интегрированы в облицовку рельсов системы обслуживания фасадов (СОФ), повторяя спиральную форму граней[319]. Подобная конструкция подчеркивает многогранную структуру здания, а разные цветовые режимы соответствуют характеру современного высотного строительства. Светом акцентируется и пятигранный шпиль башни, отличающийся от фасадов сооружения.

Белый цвет, ставший доминантным в рамках единой концепции московской архитектурно-художественной подсветки, является наиболее беспроигрышным. Удачным можно считать созданное в 2019 г. освещение Политехнического музея в Москве, архитектурные элементы на ризалите которого — карнизы, окна с полуциркульным завершением, полуколонки — акцентированы интегрированными в фасады осветительными приборами (Ил. 229)[320]. Деликатную подсветку имеет и здание фабрики «Большевик», в освещении фасадов которого использован тепло-белый свет заливающей и локальной подсветки (Ил. 230).

Удачные решения демонстрирует также ландшафтный световой дизайн. Главной идеей проекта освещения Парка Малевича в Москве, разработанного бюро «Культура Света» в 2022 г., стала работа света как естественного

---

[319] Подробнее: «Лахта Центр»: опыт IntiLED в реализации фасадного освещения самого высокого небоскреба Европы. URL: https://intiled.ru/news/case-lakhta?tmpl=template (дата обращения: 08.06.2023); Гишар О. Лахта Центр: вызовы и ответы самого северного небоскреба в мире. 25.03.2022. URL: https://archi.ru/tech/95526/lakhta-centr-vyzovy-i-otvety-samogo-severnogo-neboskreba-v-mire (дата обращения: 08.06.2023).

[320] Подробнее: Обласов В. Экскурсия для архитекторов Baza14 по освещенной Москве // Длина волны. 19.11.2020. URL: https://dlinavolny.ru/excursion-for-architects-baza14/ (дата обращения: 06.09.2023).

продолжения ландшафта (Ил. 231). Так появилась световая иерархия дорожек: главный кольцевой маршрут освещен при помощи торшерных светильников, внутренние маршруты — невысокими декоративными болардами[321] и столбиками на соединительных спусках (Ил. 232). Осветительные приборы имеют лаконичный дизайн, тем самым не перетягивая на себя внимание. Их небольшая высота обеспечивает хорошую видимость, а расположение — читаемость ландшафта без засвеченности тех или иных объектов. Команда бюро стремилась создать «атмосферу уюта и уединенности в вечернее время» и «уйти от ощущения городского сквера или регулярного парка, поддержав дух пейзажного парка, задуманного архитекторами»[322].

«Использование света всегда было вопросом искусства, даже когда художественная и архитектурная теория не давали для этого достаточных оснований,» — рассуждает Н. И. Щепетков[323]. Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что проектирование осветительных приборов и светодизайн, несмотря на свою не всегда ощутимую физическую природу, действительно относится к области искусства и выступает одним из ключевых параметров формирования цельного, художественно значимого облика города.

Выводы к 3 главе

1. В развитии городского освещения можно выделить несколько ключевых этапов, оказавших существенное влияние на формирование облика городской среды. Использование «живого огня» — факелов, масляных и газовых фонарей — определило камерный характер освещения и повлияло на соответствующую пластику и образ осветительной арматуры. Переход к электрическому освещению расширил возможности организации световой среды, позволив

---

[321] Болард (иногда встречается написание «боллард») — выдвижной дорожный столб, предназначенный для регулирования потоков транспортных средств. Светильники такой серии имеют аналогичную форму и предназначены для освещения пешеходных зон.

[322] Подробнее: Патимова П. Парк Малевича // Длина волны. 02.12.2022. URL: https://dlinavolny.ru/park-malevicha/ (дата обращения: 06.06.2023); Проект освещения парка Малевича в Москве. https://kulturasveta.ru/malevichpark (дата обращения: 06.06.2023).

[323] Щепетков Н.И. Световой дизайн города. М., 2006. С. 58.

увеличить количество источников света и сформировать своеобразные световые композиции и панно. Современный этап, связанный с применением светодиодных технологий и архитектурной подсветки, характеризуется интеграцией светового оборудования в структуру городского пространства и активным использованием света как самостоятельного художественно-проектного средства.

2. Развитие городского освещения и художественно-декоративного решения осветительных приборов происходило сообразно ключевым стилевым тенденциям на разных исторических этапах: от барочных и классицизирующих мотивов до «сталинского ампира» и современных решений.

3. Освещение являлось неотъемлемой частью городской застройки, в связи с чем художественно-стилистическое решение арматуры часто продумывалось вместе с архитектурной постройкой или памятником скульптуры в соответствии с их стилем и декоративными особенностями. Этот принцип ансамблевости стал основополагающим для проектирования фонарей особенно в XVIII — середине XX в.

4. В конце 1990 – начале 2000-х гг. была продолжена начатая в 1970–1980-х гг. линия развития городского светодизайна, в частности для памятников, имеющих высокую историко-культурную ценность. Программа включала как установку или реставрацию фонарей, так и разработку архитектурно-художественной подсветки. Последняя обладает особенной важностью и, вместе с архитектурой, скульптурой и другими малыми формами, оказывает существенное влияние на художественно значимый облик города.

5. Для создания целостного с точки зрения эстетического соответствия образа города проектирование и разработка светодизайна должна обязательно происходить либо в совокупности с архитектурным и ландшафтным ансамблем, либо с учетом требований уже существующей композиционно-стилевой гармонии. Если современная архитектура и высотное строительство дают больше возможностей для экспериментирования, то освещение

исторических памятников требует более деликатного и внимательного подхода, опирающегося на конструктивные особенности объектов и стремление создать цельный художественный образ. К такому выводу позволил прийти анализ имеющихся решений в области светодизайна, одни из которых способствовали комфортному, благоприятному и органичному световому образу города, в то время как другие нарушали целостность города и общий художественный замысел архитектурных построек.

6. Эволюция истории освещения и светодизайна в Москве и Петербурге имеет сходства и различия. К общим чертам можно отнести зависимость декоративного решения осветительных приборов от стилевых тенденций в искусстве; одновременное развитие и улучшение технических характеристик осветительных установок в историческом аспекте; значимую роль освещения объектов, обладающих историко-культурной ценностью. Среди отличий — разное художественно-стилевое решение осветительных приборов: если в Москве художественные направления в искусстве существенно влияли на декор фонарей, то в Петербурге большее внимание уделялось реставрации исторических устройств или создание фонарей в стилистике решений XIX–XX вв. В северной столице опыт создания единого светового ансамбля также оказался более успешным: таким явился проект светового оформления Невского проспекта и прилегающих улиц и площадей. В Москве в этот период раннее, более удачное с художественно-эстетической и конструктивной точки зрения решение было заменено на менее выразительную систему подсветки. Вместе с тем современные проекты столицы в силу своих больших количественных показателей и интенсивности появления обладают более интересным светодизайном, разработанным архитектурными и дизайн-бюро.

ГЛАВА 4. РЕКЛАМНО-ИНФОРМАЦИОННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ КАК СТИЛЕВОЙ КАМЕРТОН ГОРОДА.

4.1. Генезис и формы рекламы в историческом пространстве Москвы и Санкт-Петербурга.

Реклама ведет свою историю с древнеримских времен. Об этом свидетельствует этимология слова, происходящего от латинского *reclamen*, т.е. «выкрикивать». Выкрики глашатая, передающего на форумах важные государственные сообщения, являлись первой ступенью на пути формирования наружной рекламы[324]. В современности под рекламой понимают информационное сообщение о потребительских особенностях товаров и видов услуг с целью формирования спроса на них[325].

Для того, чтобы сделать вывод о необходимости художественно-эстетического соответствия наружной рекламы городской среде Москвы и Санкт-Петербурга, необходимо проанализировать ее особенности в исторической перспективе. Следует отметить, что для достижения цели и решения задач исследования важно ограничиться анализом тех видов рекламы, которые вступают в непосредственное взаимодействие со средой.

Одной из форм изобразительного городского фольклора являлась ***вывеска***. По словам А. В. Сазикова, на раннем этапе развития уличная реклама преимущественно имела образный характер и заменяла собой слово, выступая своеобразным символом. Во многом это было обусловлено низким уровнем грамотности населения, кроме того, вывеска помогала ориентироваться в пространстве[326]. Первые вывески были «вещественными» — их можно было увидеть «на заезжих дворах в виде пучка соломы или метлы и на кабаках

---

[324] Устин В. Б. Искусство наружной рекламы. Практическое руководство. М., 2009. С. 11–12.

[325] Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 13.

[326] Сазиков А.В. Проблемы дизайна исторически сложившейся городской среды : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. С. 33–34.

разбитый штоф»[327]. Характерные предметы размещались у мастерских, обозначая тем самым профессиональную принадлежность мастера. «Тут жили мастера, род искусств которых узнается по висящим из окон предметам», — писал иностранный гость В. Таппего во время своего путешествия в Россию в 1689 г.[328]

К концу XVII в. распространение получила живописная вывеска — «фольклорная изобразительная реклама», выполненная в лубочном стиле, насыщенная яркими и причудливыми аллегориями и остававшаяся основным видом рекламы вплоть до XVIII в.[329]. Связь рекламной графики с лубком исследователи подчеркивают и применительно к современным образцам «как по цвету и композиции, так и по способу подачи материала, по отношению к изображаемому, по ориентации на посетителя из народа с его фольклорным восприятием зрелищных форм ярмарки, гулянья»[330].

Визуальные решения с красочными изображениями и минимальным текстовым сопровождением были ближе и понятнее потребителю, чем более строгие и лаконичные европейские аналоги. В отличие от стран Европы, где лавки часто находились в узких улочках, а изображения располагались на кронштейнах, российские торговые точки находились на просторных площадях и широких улицах. В связи с этим популярными были фасадные вывески, привлекавшие внимание броским изображением товара[331].

В начале XVIII в. вывески стали копировать западноевропейские образцы. Значительное влияние на изменение визуального облика рекламы также оказала петровская реформа шрифта 1708–1710 гг. Полуустав,

---

[327] Коваленко Н.П. Вывеска, ее история, развитие и производство: Практическое руководство для специалистов и любителей. М., 1917. С. 5–6.

[328] Сляднева О. В. Очерки истории российской рекламы. СПб., 2001. С. 92.

[329] Зубань А. Н. Историко-стилистический анализ развития наружной рекламы в России // Universum: филология и искусствоведение. 2014. № 10 (12). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-stilisticheskiy-analiz-razvitiya-naruzhnoy-reklamy-v-rossii (дата обращения: 14.05.2023).

[330] Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XX века. Л., 1988. С. 36.

[331] Ковтун Е. Ф., Повелихина А. В. Русская живописная вывеска и художники авангарда. СПб., 1991. С. 81.

претерпевший незначительные изменения со времен Ивана Федорова, являлся единственным видом кириллического наборного шрифта, носившего декоративный характер и мало отвечавшего потребностям XVIII в. Новый шрифт, использовавшийся для печати светской литературы, был приближен по графике к голландской латинской антикве и помог упростить его читабельность. Также изменился буквенный состав алфавита — вместо 42 букв стало 38, — исчезли многие надстрочные знаки, а числа вместо титл стали обозначаться арабскими цифрами[332].

В 1749 г. правительственная камер-коллегия ограничила фантазию художников, запретив некоторые рисунки, и распорядилась выставлять лишь шрифтовые выставки: «В сем доме питейная продажа» или «В сем доме табачная продажа», а «других никаких непристойных знаков не выставлять»[333]. В 1753 г. Елизавета Петровна и вовсе велела убрать все вывески с главных улиц, что привело к их уничтожению. Однако в 1785 г. Екатерина II распорядилась дать свободу торгово-промышленному сословию, позволив «иметь по домам лавки и в них торговать»[334] и, соответственно, украшать их вывесками.

В этот же период в Москве, Петербурге и других городах Российской империи стали обучать художников, специализировавшихся на «вывесном мастерстве». Для этого были созданы отдельные живописно-малярные цеха, куда мог поступить любой желающий, обладавший способностями к этому ремеслу. Процесс поступления подробно описан Е. Ф. Ковтуном и А. В. Повелихиной: «В присутствии цехового начальства после строгого испытания в живописном мастерстве, если прочимый удовлетворял всем требованиям, его записывали в подмастерскую книгу живописно-малярного цеха и выдавали диплом. Проработав подмастерьем и показав умение, он мог

---

[332] Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт: вопросы истории и практика применения. М., 1985. С. 32–38.
[333] Цит. по: Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 28.
[334] Сляднева О. В. Очерки истории российской рекламы. СПб., 2001. С. 92.

сдать экзамен в Ремесленной управе, получив звание мастера живописного ремесла, открыть мастерскую и иметь свою вывеску»[335].

Еще одной разновидностью наружной рекламы, появившейся в XVIII в., стали плакаты, или ***афиши***. Э. М. Глинтерник отмечает, что в России в период XVIII–XIX вв. термин «плакат» не употребляли и даже в Германии вплоть до конца XIX в. «плакатом» называли шрифтовое объявление или лозунг. Под «афишей», напротив, подразумевалась вся массовая печатная продукция: как изобразительная, так и шрифтовая рекламного характера[336].

Первыми были театральные афиши, появившиеся в эпоху петровских реформ. Однако они носили характер камерных информационных элементов, передавались из рук в руки, были доступны только определенному кругу и не вступали во взаимодействие со средой.

В XIX в. искусство наружной рекламы вышло на новый уровень. Оформление вывесок как в столичных, так и губернских городах стало более разнообразным, но не бесконтрольным: эскиз с точным указанием места размещения вывески на фасаде, размера и текста утверждал градоначальник. В связи с этим, заключает О. В. Сляднева, в 1830-е гг. главные улицы городов приобрели единое стилевое оформление[337]. Французский писатель Т. Готье, приехавший в середине XIX в. в Петербург, с восторгом отзывался о вывесках Невского проспекта: «Нигде, может быть только еще в Берне, вывеска не выглядит так восхитительно, как здесь. И до такой степени, что этот вид декоративного украшения улиц и домов нужно было бы отнести к разряду ордеров современной архитектуры, прибавить его к пяти ордерам Виньолы»[338].

В этот период в рекламе стали активно использоваться надписи на иностранных языках. Этот прием добавлял заведению престиж и, по мнению

---

[335] Ковтун Е. Ф., Повелихина А. В. Русская живописная вывеска и художники авангарда. СПб., 1991. С. 31.
[336] Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 32.
[337] Сляднева О. В. Очерки истории российской рекламы. СПб., 2001. С. 95.
[338] Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1988. С. 36, 39–40.

торговцев, способствовал привлечению покупателей. Иногда надписей и рисунков было чрезмерно много, что вносило хаос в городскую среду. Анализируя дошедшие до нас упоминания бытописателей о наружной рекламе этого времени, Э. М. Глинтерник предполагает, что по сравнению с Санкт-Петербургом в Москве существовала меньшая регламентированность размещения рекламы в городском пространстве и допускались большие вольности[339].

Вторая половина XIX в. была отмечена развитием капиталистических отношений. Вывеска отныне выступала не только средством информации, но и напрямую влияла на коммерческий успех заведения, в результате чего вывесочное искусство в этот период достигло своего расцвета[340]. Согласно общепринятым правилам, вывески в Петербурге по-прежнему размещались на фасадах, между витринами магазина и над ними, а также по сторонам от входа. Вывески с большими надписями висели высоко, а с небольшими символами и изображениями помещались ниже. Плотность рекламы была такова, что практически весь первый этаж здания исчезал под декоративно-художественным оформлением.

Набиравшая оборот тенденция плотной развески диктовала поиск новых способов размещения наружной рекламы. Так вывески появились на маркизах — наружных полотняных навесах над входом в магазин — и на выделенных частях фасадов, созданных за счет наращивания стены[341]. Также вывески разместились на ***брандмауэрных стенах***, тем самым придав улицам несколько хаотичный, перенасыщенный декоративными элементами вид. Отметим, что вывески на брандмауэрах стали предшественниками современных муралов.

По словам Э. М. Глинтерник, темпы нового времени не позволяли удовлетворяться прежними формами городской рекламы: живописной

---

[339] Глинтерник Э. М. Вербально-визуальный феномен наружной рекламы в отечественных публикациях 1830-1850-х годов // Медиалингвистика : Материалы докладов участников VII Международной конференции, Санкт-Петербург. СПб., 2023. С. 294.
[340] Сляднева О. В. Очерки истории российской рекламы. СПб., 2001. С. 102.
[341] Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 39.

вывеской, объемными атрибутами ремесел. В связи с этим реклама стала размещаться на ***транспорте***: конках, каретах, автомобилях. Особо заметные изменения пришлись именно на 1890-е гг. — так, в 1891 г. в Петербурге было издано распоряжение, разрешавшее помещать вдоль перил на империале конки с объявлениями на металлических листах различного фона, кроме белого и черного[342].

С развитием промышленного производства товар отделился от услуги. В связи с этим появился принципиально новый формат уличной рекламы, дававший информацию о единичном товаре либо фирме-производителе как таковой и размещавшийся всегда отдельно от вывесок. Реклама располагалась на ***рекламном щите***, который в свою очередь не был привязан к конкретному месту. Впервые проект отдельно стоящей рекламной конструкции был предложен на рассмотрение Думы А. А. Плюшаром в 1856 г. Однако он был отклонен, поскольку автор хотел получить эксклюзивное право на установку подобных конструкций. В 1862 г. рассматривались уже несколько проектов, столбов и щитов для наклейки разных объявлений. Среди них были и разработки известного художника М. О. Микешина, предложившего установить цилиндрические «тумбы, — такого, впрочем, размера, чтобы в них невозможно было развернуть торговлю» и щиты «в изящных чугунных рамках, с украшениями»[343].

В Петербурге афишные тумбы располагались обычно на конечных остановках конки, вдоль Невского проспекта, на Знаменской или Казанской площадях[344]. Конструкция афишных тумб, например, в Москве конца XIX – начала XX в., восходила к классическим традициям[345], что свидетельствует о

---

[342] Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 100–101.

[343] Гречук Н. Петербург. Застывшие мгновения. История города в фотографиях Карла Буллы и его современников. М., 2015. URL: https://www.litres.ru/book/nataliya-grechuk/peterburg-zastyvshie-mgnoveniya-istoriya-goroda-v-fotogra-9826745/chitat-onlayn/page-4/ (дата обращения: 13.04.2023).

[344] Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 127–128.

[345] Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 257.

попытке воспроизвести в малых формах основные стилевые тенденции этого периода.

Еще одной категорией наружной рекламы, появившейся на рубеже XIX–XX вв., стали ***витрины***. Их, по словам А. В. Сазикова, называли оконными выставками. Витрины магазинов колониальных товаров изобиловали экзотическими композициями, гастрономических — фруктами огромных размеров. Особенно привлекательными были витрины парикмахерских, модисток и портных, демонстрировавшие особенную изысканность оформления[346]. И в Петербурге, и в Москве витринам уделялось большое внимание, и их насыщенное многочисленными деталями решение вносило дополнительную динамику в линейную перспективу улиц.

В начале XX в. распространение получили ***вывески-кронштейны***, которые, однако, городское управление считало опасными: «последние нередко затемняют уличные фонари, <…> нередко вставляемые в них стекла во время летней жары <…> начинают лопаться и падать. В зимнее время на такие вывески обычно намерзает лед, который, конечно, легко может упасть на проходящих. Наконец, кронштейны <…> не выдерживают тяжести вывесок и начинают выходить из стен, грозя своим падением»[347].

Появление новых форм наружной рекламы привело к тому, что очевидцы стали жаловаться на ее обилие. В качестве примера приведем воспоминания Д. С. Лихачева, на которые ссылается Э. М. Глинтерник: «Архитектура заслонена. Не видно реки и каналов. Не видно фасадов за вывесками. <…> Среди вывесок можно найти и красивые, они карабкаются по этажам, достигают третьего — повсюду в центре: на Литейном, на Владимирском. Только площади не имеют вывесок, и от этого они еще огромнее и пустыннее»[348].

---

[346] Там же. С. 47.
[347] Цит. по: Там же. С. 195.
[348] Цит. по: Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 133.

Проблема получила огласку и в профессиональных кругах, став предметом для обсуждения на IV съезде русских зодчих, который прошел в Петербурге в январе 1911 г. Е. Е. Баумгартен и Л. А. Ильин выступили с докладом «Вандализм рекламы», в котором замечали: «В настоящее время, за исключением площади Зимнего дворца, Дворцовой и отчасти Английской набережных, нет кварталов, свободных от вывесок; некоторые же улицы обезображены ими до полного затмения архитектуры, вынужденной уступить место рекламам о чудо-ваксе, пилюлях “Ара”, майском бальзаме и подобной пошлости»[349]. В результате съезд признал, что «уличная реклама в настоящее время не подвергается в подавляющем количестве случаев никакой эстетической регулировке», и поручил бюро обратиться к городским общественным управлениям с просьбой запретить некоторые способы рекламы и виды вывесок, а для остальных установить нормы и правила[350].

К началу века основными видами наружной рекламы оставались афиши, плакаты и вывески в различных вариациях. По мнению многих исследователей, в этот период состоялся переход от афиши к ***плакату***[351], ставшему самостоятельным видом графического искусства. Его главной функцией до начала Первой мировой войны была реклама. Подлинными шедеврами плакатного искусства, созданными на рубеже XIX–XX вв., являлись работы художников творческого объединения «Мир искусства»: И. Я. Билибина, Е. Е. Лансере, Л. С. Бакста, К. А. Сомова, В. М. Васнецова и др. Однако, несмотря на то что произведения «мирискусников» представляют собой одну из вершин плакатного искусства XX в., их творческая деятельность носила элитарный характер. Превращаясь в обложки художественных каталогов, возвещая о главных культурных событиях, в том числе организованных самими участниками, этого времени, плакаты и афиши

[349] Баумгартен Е.Е., Ильин Л. А. Вандализм рекламы // Зодчий. 1911. № 6. С. 63.
[350] Постановление IV съезда русских зодчих по докладу Е. Е. Баумгартена и Л. А. Ильина // Зодчий. 1911. № 4. С. 30.
[351] Ученова В. В., Старых Н. В. История рекламы. М., 2012. С. 350.

«мирискусников» не имели массового распространения, а значит их воздействие на облик городской среды сводилось к минимуму.

В первое десятилетие XX в. реклама приобрела социально-политический характер. Об этом свидетельствуют многочисленные плакаты, издававшиеся к благотворительным акциям. Политический плакат как жанр сформировался в годы Первой мировой войны. Отметим, что в России профессиональных плакатистов сначала не было: к этой сфере деятельности активно приобщались художники, умевшие работать с листом бумаги и способные добиваться образности изображений[352].

В период Гражданской войны к наиболее популярным формам наружной рекламы относились установки по случаю празднования революционных праздников; агитационные плакаты с лозунгами; оформление транспортных средств — агитпоездов и агитпароходов. В. И. Ленин наказал «в разных видных местах, на подходящих стенах или на специальных сооружениях разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные, коренные принципы и лозунга марксизма. <…> Пожалуйста, не думайте, что я воображаю себе мрамор, гранит и золотые буквы. Пока мы должны все делать скромно… <…> Пусть все это будет временно»[353]. Так, на улицах Москвы и Петрограда появились временные конструкции, отражавшие идеи революционной России.

В первые годы советской власти, пишет А. В. Сазиков, облик городов кардинально изменился: исчезли реклама, вывески, витрины, массово уничтожались материальные следы дореволюционного прошлого. Города превратились в арену массовых политических действий: демонстраций, митингов, общественных собраний[354]. В 1918 г. в Петрограде состоялась годовщина Октябрьской революции. По случаю праздника площадь

---

[352] Моя Третьяковка. URL: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21503 (дата обращения: 17.01.2024).

[353] Цит. по: Сазиков А. В. Москва в праздники и в будни: убранство российской столицы от Петра I до наших дней. М., 2007. С. 23.

[354] Сазиков А.В. Проблемы дизайна исторически сложившейся городской среды : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. С. 35.

Восстания, Невский и Литейный проспекты, Смольный, Николаевский мост и мост Равенства (Троицкий) украсили временные триумфальные и декоративные арки, ткани, конструкции, выполненные в авангардной стилистике. Плакат стал подвижным: «Целые поезда превращались в живые, пробегающие тысячи верст плакаты. Расписывались и превращались в драгоценные ларцы даже товарные вагоны»[355]. Из общественного транспорт превратился в аттракцион, соединявший в себе различные изобразительные искусства[356]. Символично выглядела первомайская демонстрация, прошедшая в Москве в 1918 г.: горожане шагают по Тверской улице на фоне фасадов, усеянных шрифтовыми вывесками XIX в., и держат в руках растяжки с характерными лозунгами и изображениями в авангардной манере. Можно сказать, цитируя С. М. Михайлова, что историческая стилистика в данном случае выступала пережитком буржуазного прошлого, которая намеренно разрушалась средствами авангардного художественного оформления[357].

В 1920-е гг., в период Новой экономической политики, пришедшей на смену «военному коммунизму», развитие наружной рекламы в стране получило новый импульс. По словам А. В. Сазикова и Т. Б. Виноградовой, оно шло по двум направлениям: возрождения традиций дореволюционной рекламы, составившей основной сегмент рекламного рынка, и развития революционной рекламы художников-производственников[358]. Большой вклад в популяризацию рекламы внес В. В. Маяковский, называвший ее «промышленной и торговой агитацией»[359] и полагавший, что «ни одно, даже верное дело не двигается без рекламы. <…> Реклама должна напоминать

[355] Цит. по: Козлов Е. А. Агитационные поезда и пароходы в Советской России (1918–1922): музейные практики и технические медиа // Альманах ЦЭМ. М., 2020. С. 266.
[356] Там же. С. 267.
[357] Михайлов С. М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция) : дис. ... доктора искусствоведения. М., 2011. С. 119.
[358] Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 70–71.
[359] Маяковский В. В. Агитация и реклама. М., 1959. С. 57.

бесконечно о каждой, даже чудесной вещи. <…> Реклама должна быть разнообразием, выдумкой»[360].

Наряду с плакатами появилась еще одна форма наружной рекламы — постоянные ***монументальные конструкции***, произведения, ставшие аналогами шрифтовых и живописных вывесок, рекламных афиш, распространенных в XVIII–XIX вв. Как правило, ими были надписи, акцентировавшие конструктивные или декоративные элементы фасадов и отличавшиеся лаконичным, выразительным решением. В той же манере были выполнены рекламные щиты, которые устанавливались на крышах киосков и содержали фирменную линейную композицию, слоган и прямоугольный брусковый шрифт. А. В. Сазиков замечает, что фанерный щит с рекламным плакатом, выставленный на открытой площади, а в вечернее время освещенный рекламой, являлся новым изобретением 1923–1924 гг.[361]

В 1930-е гг. на смену ярким лозунгам, источником для вдохновения которых во многом служила революция, пришли новые порядки. Их ключевой идеей стало строительство социализма и идеологические установки, направленные на прославление советского государства и его режима. В 1932 г. было издано постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», положившее конец авангардным экспериментам. Отныне вся художественная деятельность, в том числе наружное оформление, строго регламентировалась государством.

В 1936 г. — время господства тоталитаризма и типовых проектов — был взят курс на стандартизацию вывесок. «Правила устройства и содержания магазинных вывесок» регламентировали соответствие стилистики вывесок и общей архитектуры зданий, в которых размещались магазины. На фасадах занимаемых ими зданий обязательно должна была быть вывеска с указанием группы товаров, названия торговой организации, торговой марки и номера

[360] Там же. С. 57–58.
[361] Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 74.

магазина[362]. По словам В. В. Ученовой, улицы таким образом заполнили однообразные словесные начертания: «Гастроном», «Универмаг», «Галантерея», «Булочная», «Овощи-фрукты», реже — узко специализированные, часто фирменные, магазины с вывесками «Молоко» или «Электротовары» [363].

В 1930-е гг. в Москве и Ленинграде появилась ***световая реклама***. Газосветные вывески украсили фасады зданий, парки, здания кинотеатров, благодаря чему городская среда приобрела более художественный вид в вечернее время. Реклама по-прежнему располагалась на брандмауэрных стенах, кронштейнах и общественном транспорте. Хотя 1941 г. должен был стать «годом внедрения новых видов реклам, и в частности динамической рекламы»[364], во время Великой Отечественной войны ключевая направленность рекламно-агитационной работы свелась к освещению международных событий, внутренней жизни страны, событий и военных действий на фронтах, организации контрпропаганды против вражеской пропаганды[365]. Так появились «Окна ТАСС» — 1250 плакатов, которые изготавливались художниками и тиражировались вручную с помощью трафаретов. В качестве основных сюжетов были выбраны изображения битв из истории страны, личностей, карикатуры на фашистов, портреты Гитлера, сопровождавшиеся подписями лозунгового характера[366].

1950-е гг. ознаменовались масштабной кампанией по модернизации рекламы. За образец была взята европейская наружная реклама, большое внимание уделялось газосветным установкам и рекламе на транспорте. Регулярной стала Международная конференция работников рекламы, впервые проведенная в 1957 г. в Праге по инициативе Чехословакии, Советского Союза и Германской демократической республики и определившая в том числе

---

[362] Там же. С. 90.
[363] Ученова В. В. История отечественной рекламы. 1917—1990. М., 2004. С. 125.
[364] Там же. С. 103.
[365] Цит. по: Там же. С. 139.
[366] Колесникова Л. Е. «Окна ТАСС» – оружие Победы // Военно-исторический журнал. 2016. № 9. С. 68, 70.

оформительские возможности рекламных изображений[367]. Также с середины 1950-х гг. Министерство торговли РСФСР начало проводить всероссийские смотры-конкурсы оформительского мастерства витрин, задача которых состояла в стимулировании деятельности художников-декораторов и повышении требований к художественному качеству и функциональному назначению витрин.

Рекламные щиты и брандмауэры оставались одними из главных видов наружной рекламы в 1960-е гг. Тем не менее их художественно-декоративное решение не всегда было качественным. В связи с этим в 1967 г. в стране был учрежден Междуведомственный совет по рекламе при Минторге СССР, одна из секций которого занималась эстетикой рекламы.

Развитие наружной рекламы в предперестроечное двадцатилетие шло по пути обогащения техническими и художественными средствами. Особое внимание оформлению улиц города с помощью щитов, стендов, брандмауэров и других установок уделялось в Москве. Активная ночная жизнь и технологический прогресс повлияли на популярность ***газосветных вывесок и светодинамических установок***. «Это время стало апофеозом развития советской наружной рекламы,» — пишет А. В. Сазиков. — «В 1974 году по всей Москве насчитывалось 130 брандмауэрных панно, 1000 рекламных щитов и 4000 газосветных установок и вывесок <…>»[368].

Еще одним новшеством в развитии наружной рекламы в этот период стало появление ***электронной рекламы***. Так, в 1972 г. был создан экран ЭЛИН — первый в мире наружный видеоэкран, предназначенный для показа как текстовой и графической информации, так и цветных видеофильмов. Его регулярная эксплуатация началась в 1977 г. — установленный на проспекте Калинина, экран демонстрировал видеосюжеты, воспроизводил фотографии и слайды[369].

---

[367] Ученова В. В. История отечественной рекламы. 1917—1990. М., 2004. С. 157.
[368] Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 130.
[369] Подробнее: Там же. С. 135–142.

Период перестройки отмечен собственно становлением рынка наружной рекламы. На пороге XXI в. она, по словам исследователей, приобрела «новую концептуальную основу»[370]. В условиях дефицита появилась примитивно-кустарная реклама, а также электронная реклама западных компаний.

Сегодня рекламная деятельность на территории России регламентируется законом «О рекламе», принятом в 1995 г. Тенденции, формы и особенности современной наружной рекламы в Москве и Петербурге станут предметами для изучения в следующем параграфе настоящей главы.

4.2. Художественные особенности наружной рекламы и ее влияние на облик городской среды: дореволюционный и советский периоды.

Рассмотрим особенности оформления наружной рекламы и определим роль рекламно-информационной составляющей в городской среде на более ранних исторических этапах.

Политика Петра I, во многом ориентированная на культуру и уклад жизни европейцев, повлекла за собой соответствующие изменения. В том числе это коснулось внешнего вида вывесок, адаптировавшихся к новым требованиям. Показательным является образец, который исследователи часто приводят в пример: он встречается на фрагменте гравюры «Усадьба Ф. А. Головина в Москве» А. Шхонебека. На фасаде одного из зданий, украшенного надписью «Inde Witte Fortuijn», можно увидеть прямоугольную вывеску (Ил. 233)[371]. Она висит на кронштейне, располагаясь согласно традициям европейской культуры.

Как отмечалось в предыдущем параграфе, в 1708–1710 гг. была проведена петровская реформа шрифта. Новый шрифт, во многом аналогичный по своей графике голландской латинской антикве, стал также

---

[370] Зубань А. Н. Историко-стилистический анализ развития наружной рекламы в России // Universum: филология и искусствоведение. 2014. № 10 (12). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-stilisticheskiy-analiz-razvitiya-naruzhnoy-reklamy-v-rossii (дата обращения: 13.01.2024).

[371] Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2013. С. 16.

использоваться в оформлении наружной рекламы. В Петербурге новая гарнитура как нельзя лучше подходила европейской архитектуре и духу петровской эпохи преобразований. Отныне кириллический полуустав воспринимался символом архаичного, устаревшего, а вскоре исключительно церковного стиля. В том числе по этой причине группа старославянских шрифтов неуместно выглядит на надписях и вывесках северной столицы и в настоящее время. Единственно возможным местом применения их в Петербурге можно считать только те соборы и храмы, облик и конструктивное решение которых продиктовано традициями древнерусского зодчества.

В Москве популярность набирали афиши, которые, однако, в то время играли небольшую роль в оформлении города. Об этом свидетельствуют наблюдения известного бытописателя XIX в. М. И. Пыляева: «Берхгольц говорит, что о представлениях на театрах к знатным людям сами актеры разносили афиши <…>. Афиши были печатные и, так называемые, перечневые; последние печатались для лучшего объяснения публике содержания и хода представления»[372]. Примером афиши, которая непосредственно взаимодействовала с городским пространством, является афиша «Комедиальной храмины». Это был первый публичный государственный театр, устроенный в 1702 г. на Красной площади против Никольских ворот московского Кремля[373]. Его афиша, по словам В. В. Ученовой и Н. В. Старых, перечисляла ожидавшие посетителя «действа», носившие характер цирковых представлений[374].

Во времена правления Елизаветы Петровны, перенимавшей, подобно Петру I, опыт европейских стран, к лаконичным вывескам добавились элементы геральдики и прочая эмблематика. Особенно часто такие вывески-знамена использовались ремесленными цехами, имевшими собственные устав и атрибутику. В качестве примера можно привести знамя немецкого

---

[372] Пыляев М. И. Старая Москва. СПб., 1891. С. 116.

[373] Смолина К. А. Сто великих театров мира. М., 2001. URL: https://www.booksite.ru/localtxt/the/atr/es/sto/24.htm (дата обращения: 03.10.2023).

[374] Ученова В. В., Старых Н. В. История рекламы. М., 2012. С. 178.

кузнечного цеха из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга, на внешней стороне которого изображен герб с щитом и подковой, указывающей на род занятий, и датой «1785». На его оборотной стороне расположен герб Российской империи (Ил. 234).

XVIII в., по наблюдению специалистов в области истории рекламы, был отмечен появлением канонов изображения в вывесочной живописи. На вывесках табачных лавок можно было увидеть араба в чалме с трубкой, а с другой стороны — африканца с сигарой; на вывесках парикмахерских — напомаженную мужскую голову и завитую женскую. Часто встречались изображения геральдических животных: например, львы, поддерживающие с двух сторон золоченый крендель, обычно украшали вывески булочной или кондитерской[375]. Вывески значительно влияли на общий вид городской застройки, образовывая зрительные акценты и внося в фронт фасадов ритмическое и пластическое своеобразие. В то же время их внешний облик вряд ли разрабатывался с учетом стилевых решений в архитектуре и ландшафте городской среды — основной целью являлось привлечение внимания и сообщение некой информации за счет крупных надписей и ярких, «говорящих» визуальных образов.

В XIX в. увеличилось не только количество форм и видов наружной рекламы, но и стало более разнообразным ее художественное решение. Вместе с тем главные улицы городов начали пытаться привести к стилевому единообразию. Анализируя «Панораму Невского проспекта» (Ил. 235), написанную В. Садовниковым в 1830–1835 гг. по заказу издателя А. М. Прево, О. В. Сляднева отмечает: «Прежде всего бросается в глаза явное преобладание шрифтовых вывесок, живописных вывесок совсем немного, в основном это реклама магазинов одежды. Часто единообразие вывесок соблюдается в пределах одного фасада: различные заведения — магазины, рестораны, — принадлежащие разным владельцам, имеют вывески, написанные одинаковым шрифтом, одинаковым цветом и на одинаковом фоне. <…> Чаще других

[375] Сляднева О. В. Очерки истории российской рекламы. СПб., 2001. С. 94.

встречаются золотые буквы на черном или зеленом фоне — сочетание этих цветов выглядит богато и нарядно»[376]. Рассматривая гравюру, нельзя не согласиться, что выдержанное художественное решение вывесок, их цветовое и шрифтовое единообразие способствовало строгости, изысканности оформления центральной улицы Петербурга. В то же время запечатленное крепостным художником решение вывесок свидетельствует о сдержанности в использовании художественных приемов и средств.

Такое же впечатление производят акварели Ф. Ф. Баганца, выполненные чуть позже, в 1840–1860-е гг. Можно сделать вывод, что наиболее популярными по-прежнему оставались текстовые вывески, надписи на которых были выполнены золотыми буквами на черном фоне (Ил. 236). Чуть реже встречаются вывески синего цвета с золотыми буквами (Ил. 237), а фигуративные изображения украшали, как правило, вывески на домах, расположенных на примыкающих к главным улицах (Ил. 238). Несмотря на единство оформления, некоторые вывески крепились вплотную или друг над другом, в связи с чем фасады кажутся чрезмерно пестрыми и изобилуют дополнительными элементами. В то же время шрифт, приближенный к латинице, был созвучен строгой архитектуре в стиле ампир.

Особенно пристальное внимание было приковано к оформлению Невского проспекта. Решение вывесок подробно описано посетившим Петербург Т. Готье: «Золотые буквы выводят свой рисунок на голубом фоне, выписываются на стеклах витрин, повторяются на каждой двери, не пропускают углов улиц, круглятся по аркам, тянутся вдоль карнизов, используют выступы подъездов, спускаются по лестницам подвалов, изыскивают все способы привлечь внимание прохожих. Возможно, вы не знаете русского языка и форма этих букв, кроме орнаментального своего выражения, не имеет для вас никакого смысла? Но вот рядом вы видите перевод этих надписей на французский или немецкий языки. Вы еще не поняли? Тогда услужливая вывеска, прощая вам незнание этих трех языков,

[376] Там же. С. 95–96.

даже предполагая и тот случай, что вы вообще неграмотны, очень наглядно изображает те предметы, которые продаются в магазине»[377].

Эта особенность вывесок Невского проспекта, так восхитившая Т. Готье, тем не менее вызывала неоднозначную реакцию у русской творческой интеллигенции. Исследователи отмечают ряд критических высказываний по этому поводу, описанных в литературе: «Попадались почти смытые дождем вывески с кренделями и сапогами, с нарисованными синими брюками и подписью какого-то Аршавского портного; где магазин с картузами, фуражками и надписью “Иностранец Василий Федоров”»[378] или «В глазах у меня запестрели отрывочные надписи вывесок, которыми был улеплен дом изнутри с такою же тщательностию, как и снаружи: делают троур и гробы и на прокат отпускают; медную и лудят; из иностранцев Трофимов; русская привилегированная экзаменованная повивальная бабка Катерина Брагадини; пансион; Александров, в приватности Куприянов»[379]. Несмотря на обилие таких примеров, подчеркивающих своеобразие русского менталитета, тенденция оформления вывесок с помощью надписей на иностранных языках сохранялась вплоть до начала XX в.

Визуальный облик Невского проспекта часто вызывал восторженные отзывы, однако не каждая улица столицы могла похвастать подобной художественной гармонией. Декоративное решение многих вывесок по-прежнему носило лубочный характер, который, перемежаясь с элементами, выполненными в соответствии с традициями того или иного художественного направления, рождал эклектичные образцы. Об этом писал М. И. Пыляев: «Если кто потрудился бы пройти лет пятьдесят назад с карандашом в руке по главным улицам Петербурга, тот собрал бы богатый запас диковинок из литературы вывесок. <…> На углу Гороховой, над ломбардом, существовала вывеска на французском и немецком языках, но оба языка так перемешаны

[377] Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1988. С. 36, 39–40.
[378] Цит. по: Сляднева О. В. Очерки истории российской рекламы. СПб., 2001. С. 96.
[379] Цит. по: Там же. С. 99.

между собою, что весьма любопытно было бы узнать, на каком языке написаны слова. <…> Над простыми трактирами рисовали мужиков, чинно сидящих вокруг стола, уставленного чайным прибором или закускою и штофиками; живописцы обращали особенное внимание на фигуры людей: они заставляли их разливать и пить чай в самом грациозном положении, совсем непривычном для посетителей таких мест»[380]. Так, автор выделяет сразу несколько тенденций в оформлении вывесок: многочисленные, иногда хаотичные надписи на разных языках, разнообразие фигурных изображений, влияние фольклорных традиций.

Именно это, по словам О. В. Слядневой, не понравилось Николаю I во время прогулки по одной из улиц Петербурга в 1830 г. Пеструю вывеску мелочной лавки император потребовал заменить более лаконичной с надписью «Мелочная лавка № 1». В результате владельцы других мелочных лавок в точности скопировали утвержденный монархом вариант, не изменив даже номер, и на десятках мелочных лавок города появились вывески «Мелочная лавка № 1»[381]. Одна из них изображена на гравюре А. Умнова: над натюрмортом, состоящим из фруктов в вазе, банок и других предметов, различается характерная надпись (Ил. 239).

В подобных вывесках усматривается не столько вульгарность, сколько реализация незатейливого народного творчества. Е. В. Лаврентьева приводит следующее описание рекламы пушкинской поры: «<…> вдруг на правой стороне, на одном доме поражает наши взоры огромная красивая вывеска. Читаем надпись: “Магазин чаев Василья Голубкова”. Вывеска сама по себе очень обыкновенна, но надпись на большом четырехугольном продолговатом листе заслуживает все внимание охотников до вывесок. Она расположена в двух строках: в верхней — слова: магазин чаев, а в нижней: Василья Голубкова. Первые два слова отделаны в китайском вкусе: в каждой букве, из которых они состоят, вы увидите или китайца, или беседку, или какой-нибудь цветок, или

[380] Пыляев М. И. Замечательные чудаки и оригиналы. СПб., 1898. С. 329–330, 334.
[381] Сляднева О. В. Очерки истории российской рекламы. СПб., 2001. С. 98.

что-нибудь подобное, но это все так искусно, мастерски подобрано, что глядеть хочется. Последние два слова, т.е. имя и фамилия, написаны разноцветными красками, например буква “В” алая, буква “Л” зеленая, буква “С” голубая и так далее»[382].

Петербургские вывески обладали своеобразными художественными достоинствами изобразительного фольклора. Однако, к сожалению, до нас дошло малое число вещественных свидетельств, вследствие чего сложно оценить степень самобытности этих произведений. В связи с этим ценными источниками становятся описания современников — например, статья анонимного автора Т., опубликованная в еженедельнике «Иллюстрация» в 1848 г. Автор сравнивает решение более ранних вывесок с современными: «Прежде изображали на вывесках не только предметы торга, но и действие торговца. <…> Ныне на вывесках трактиров лица заменены предметами; чайный прибор, закуски и графин — они красноречиво говорят за себя. <…> соразмерность и грация фигур, величина, форма аксессуаров и колорит уморительны в высшей степени. Мясники с растопыренными руками и громадными секирами; петухи, стоящие возле быков, которых они головою выше; куры с почти с человечьими лицами — все это бесподобно»[383]. Самыми красивыми вывесками автор считает «простые надписи по черному грунту, с накладными металлическими выпуклыми буквами, недавно изобретенными и уже украшающими многие лавки и мастерские в Санкт-Петербурге»[384].

Аналогичные тенденции в оформлении вывесок наблюдались и в Москве. Плотное расположение и обилие сюжетных изображений в лубочном стиле являлись отличительными качествами наружной рекламы первой половины — середины XIX в.: «Кузнецкий мост, Тверская, Никольская, Ильинка <…>. Домище на домище, дверь на двери, окно на окне, и все это, от низу до верху, усеяно вывесками, покрыто ими, как обоями. Вывеска цепляется

---

[382] Лаврентьева Е. В. Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Этикет. М., 2007. С. 507.
[383] Петербургские вывески // Иллюстрация. 1848. № 30 (28 августа). URL: http://tiam-tula.ru/wp-content/uploads/2016/07/TIAM_public002.pdf (дата обращения: 06.06.2023).
[384] Там же.

за вывеску, одна теснит другую; гигантский золоченный сапог горделиво высится над двухаршинным кренделем; окорок ветчины красуется против телескопа; <…> Это вывески натуральные, обязательно представляющие предметы; а вот богатая коллекция вывесок-картин: <…> пышные платья и восхитительные наколки обозначают местопребывание парижской модистки; процесс бритья и пускания крови представляет разительный адрес цирюльни; Везувий в полном разгаре извержения коптит колбасы <…>»[385].

Чтобы убедиться в правильности описания, рассмотрим некоторые работы этого периода. Литография И. С. Гоголина с изображением Кузнецкого моста иллюстрирует плотность расположения вывесок, о которой упоминается выше (Ил. 240). Вывески «Русские мануфактурные изделия» и «Фаянс опак фарфор хрусталь» украшают верхнюю и нижнюю часть портика дома князя Гагарина. Еще более плотную развеску можно увидеть на соседнем доме, фасады которого пестрят надписями «Фотография», «Депо», а также вывесками с иностранными названиями и фигурными изображениями. Начиная с 1780-х гг. Кузнецкий мост являлся одной из главных торговых улиц Москвы, где происходила торговля преимущественно европейскими товарами[386]. Это не могло не оказать влияние на количество вывесок, призванных привлечь как можно больше покупателей.

Тем не менее, по словам Э. М. Глинтерник, стиль вывесок больших магазинов, особенно иностранных, в том числе на Кузнецком мосту, в 1830–1840-е гг. был деловым и строгим[387]. В этом позволяет убедиться литография издательства Д. Дациаро, демонстрирующая лаконичное решение вывесок с цветным — чаще синим или коричневым — фоном и золотыми буквами (Ил. 241). Отсутствие фигурных изображений и цветовое единство сообщали

---

[385] Кокорев И. Т. Очерки Москвы сороковых годов. Очерки и повести о Москве XIX в. М., 1959. С. 73.

[386] Москва. Магазин русских изделий на Кузнецком мосту в доме князя Гагарина // Государственный исторический музей. URL: https://nav.shm.ru/exhibits/4473/ (дата обращения:12.11.2023).

[387] Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 28.

торговой улице Москвы изысканный вид и не вступали в диссонанс с двухъярусными фасадами построек.

Литографии обнаруживают еще одну особенность в оформлении наружной рекламы этого времени. Как и в Петербурге, большинство вывесок состояли лишь из надписей, при этом многие — на иностранных языках. И. Т. Кокорев с сарказмом отзывается об этой новой тенденции: «надписи, надписи — вот от чего оно [сердце — А. П.] бьется сильнее обыкновенного. <…> Русский дух насолил не одному порядочному человеку, а здесь его и видом не видать, и слыхом не слыхать <…>. Париж, настоящий Париж, то есть, разумеется, самый заманчивый уголок его, в футляре и за стеклом, чтобы наш северный мороз не пошутил с залетным гостем… <…> пожаловали пассажи, галереи, маленькие базары и à la, которые, по-видимому, имеют волшебную силу притягивать к себе русские кошельки и опорожнять их à la так или сяк. <…> Prix-courant, pris-fixe как магнит потянули к себе покупателей»[388].

Современник также сравнивает новые вывески с более ранними, вероятно, имея в виду образцы XVIII в.: «скромные остатки старины как-то совестятся стоять рядом с надутыми произведениями современности, и почтенная, изъеденная временем наружность их боится сравнения с блестящей золотом и разными узорочьями, видной на всю улицу. — “Ваенный и партикулярный партъной Иванъ Федаравъ” — прячется подальше от “Marchand-Tailleur de Paris”; <…> “Перукмахер и фершельных дел мастер, он же отворяет жильную, баночную и пиявочную кровь”, изобразивший важнейшие моменты своей деятельности на вывеске, украшенной кавалером с дамою, не смеет приютиться рядом с великолепным “Salon pour la coupe de cheveux”. <…> смиренная домашняя вывеска — лоскуток бумаги, возвещающая, что «Всем доме одаетца каморка», краснеет, глядя через улицу на затейливую дощечку с надписью “Chambres garmes à louer”»[389]. Так,

[388] Кокорев И. Т. Очерки Москвы сороковых годов. Очерки и повести о Москве XIX в. М., 1959. С. 74–75.
[389] Там же. С. 72–73.

латинские буквы можно различить на фасаде Московского дворянского института, вывески которого опоясывают все три яруса архитектурного сооружения (Ил. 242). Можно сделать вывод, что к середине XIX в. городская наружная реклама практически полностью ориентировалась на типографику, т. е. печатный шрифтовой набор.

Шрифтовые вывески ассоциировались с престижем и респектабельностью предлагаемых товаров и услуг. В 1840-е гг. на смену плоским шрифтам пришли объемные буквы на европейский манер. Исследователи выделяют вывески с буквами, имитирующими объем, и вывески с действительно объемными буквами. Фон последних изготавливался из листового железа, закрашенного масляной краской, а накладные буквы — из разных металлов: цинка или «английской белой жести». Иногда буквы делали из дерева или папье-маше[390]. Тонкий слой олифы, который наносился на завершенную работу, придавал вывеске блеск и защищал от сырости[391]. В качестве примера А. В. Сазиков и Т. Б. Виноградова приводят фотографию магазина на Большой Дмитровке, где можно увидеть и вывеску с буквами, имитирующими объем, и вывеску с объемными буквами (Ил. 243). Такие же надписи украшали фасад дома Мертенса в Петербурге (Ил. 244).

К концу XIX в. вывески с надписями потеснили живописную вывеску, считавшуюся архаичной и не соответствующую современным вкусам: «В настоящее время фигуры людей и вещи на вывесках считают лишними, да и в самом деле уж очень балаганно стало, иной магазин закажет вывески во весь фасад, да выжмет цену, ну, ему напишут плясунов, идешь мимо такого магазина, а тебе и кажется, что это не магазин, а странствующий музей или зверинец. <…> Теперь на вывесках стали писать больше слова, буквы, а не фигуры и вещи. Вывеска стала приличней, да и цели достигает лучше»[392]. Вывесочный мастер П. Н. Коваленко, на которого ссылается А. В. Сазиков,

[390] Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 190–191.
[391] Сляднева О. В. Очерки истории российской рекламы. СПб., 2001. С. 103.
[392] Цит. по: Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 36–37.

таким образом, выделяет две черты: большую эстетичность и практичность шрифтовых вывесок и «балаганность» живописных.

Тем не менее в начале нового XX столетия появлялись и достойные образцы наружной рекламы. Примером могут служить работы «вывесочных дел мастеров» К. И. Грушина, основоположника школы живописцев-вывесочников в Петербурге; В. С. Степанова, специализировавшегося на вывесках модных магазинов; А. Гордеева — мастера по вывескам готового платья. Так, на вывеске фруктово-овощной лавки мастерской К. И. Грушина из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга богатый натюрморт отличается высокими художественными качествами — пусть несколько плоскостным решением и несоблюдением пропорций, но красочной цветовой гаммой, плавными светотеневыми переходами (Ил. 245). А вывеска магазина в Апраксином дворе, написанная В. С. Степановым, исполнена в портретном жанре: молодой мужчина в темном пальто, цилиндре и перчатках, с тростью в правой руке демонстрирует готовое платье, которое можно приобрести у Ф. К. Кузьмина (Ил. 246). О. В. Сляднева отмечает, что произведения В. С. Степанова отличает особая манера: его вывески можно узнать по характерным вытянутым пропорциям фигур — неправдоподобно тонким и изящным[393].

Хотя шрифтовые вывески оставались доминирующим типом наружной рекламы, лаконичный, изысканный облик улиц, который можно было наблюдать на гравюрах первой половины XIX в., к началу XX в. приобрел весьма хаотичный вид. Главные торговые улицы Москвы и Петербурга превратились в настоящие живописные ряды. Пропорции архитектуры, важные конструктивные и декоративные детали скрывались за большим количеством рекламы, которая демонстрировала разные по размеру и написанию шрифты. На фотографиях и рисунках конца XIX — начала XX в. с изображениями Невского проспекта в Петербурге (Ил. 247) и улицы Рождественка в Москве (Ил. 248) можно увидеть, как ленточная реклама в виде

[393] Сляднева О. В. Очерки истории российской рекламы. СПб., 2001. С. 103.

шрифтовых вывесок заполняла аттики и карнизы, сообщая о предлагаемых товарах и услугах.

Эту проблему осознавали и современники: «К фасаду в стиле, напоминающем Louis XII, прилепляется нечто в ропетовском стиле — à la russe, с кокошниками; мрамор заключается в деревянные рамки в духе ренессанса; голландская школа изображает “мясную, зеленную и курятную”. Завершителем всего этого великолепия является неизбежный кинематограф в канканном стиле “сверх-нуво”, во всех цветах радуги, со всеми мыслимыми и немыслимыми кривыми, с золотым солнцем и серебряными звездами. <…> Рекорд в этом отношении побила Садовая улица, которой подобные образцы невиданно диковинного стиля придают удивительно кабацкий вид. Но еще хуже дело обстоит в Москве, которая в своих увлечениях — как в хорошую, так и в дурную сторону — всегда была впереди Петербурга; неудивительно поэтому, что и вывески ее, даже по сравнению с петербургскими, чудо из чудес»[394].

Чтобы придать архитектурно-планировочной среде более лаконичный и цельный вид, некоторые архитекторы начали проектировать рекламные плоскости, оставляя место в простенках первых этажей и над витринами. Отдельные постройки в стиле эклектики, а затем и модерна уже изначально стали создаваться с учетом требований современной коммерции. В некоторых образцах наружной рекламы появились соподчиненность и стилевая связь, ее композиции характеризовались единством, что достигалось рядом художественных средств (Ил. 249). Так, украшавшие фасад Никольских торговых рядов вывески были разработаны на стадии проекта. Они располагались на фризах первого и второго ярусов здания и вторили художественному решению фасада (Ил. 250). Вывеска кондитерской «Жорж Борман», висевшая на фризе дома № 21 на Невском проспекте, гармонировала с лепниной в виде стилизованных цветов и побегов, маскаронами в форме

[394] Баумгартен Е.Е., Ильин Л. А. Вандализм рекламы // Зодчий. 1911. № 6. С. 63.

женских голов и полукруглой витриной. Благодаря такому решению, была сохранена целостность архитектурного ансамбля в стиле ар-нуво (Ил. 251).

Эстетическая гармония стала определяющей категорией и для самих художников вывесок. В пособии «Живописец вывесок. Практическое руководство по написанию вывесок на стенах, полотне, деревянных щитах, железе и других материалах» автор А. Семенюк пишет: «Писание вывесок, как известно, является особой специальностью живописно-малярного дела. <…> Вывеска может и не иметь рисунка, а только состоять из шрифтовых надписей. Понятно, что такие вывески выполнить легче, чем с рисунками, но и здесь требуется умение и навык выбрать шрифт и разместить надписи на данной площади вывески»[395].

XX столетие являлось революционным для развития средового дизайна и художественных поисков, предпринимавшихся в этой области. Наружная реклама не стала исключением: XX в. подарил не только многообразие технических и стилистических приемов, но и спровоцировал художественно-эстетическое осмысление рекламы в городской среде.

Как отмечалось выше, в первое десятилетие реклама имела социально-политическую направленность. Плакаты, в отличие от афиш более раннего времени, были призваны заострять внимание зрителя в конкретной точке городской среды, в связи с чем был выработан новый пластический язык: принцип кадрирования, зазывающие ракурсы и жесты, короткие надписи-слоганы[396]. Эти свойства характерны для политического, а позднее и агитационного плаката, игравшего важную роль в формировании новой государственности. Высокохудожественные образцы создавали братья Васнецовы (Ил. 252), К. А. Коровин, К. С. Малевич (Ил. 253), Б. М. Кустодиев и др. В них приемы традиционного лубка, отсылающие к народной культуре, зачастую соединены с индивидуальной авторской стилистикой: неорусским

[395] Семенюк А. И. Живописец вывесок. Практическое руководство по написанию вывесок на стенах, полотне, деревянных щитах, железе и других материалах. Пг., М., 1917. С. 4.
[396] Терентьева А. Серебряный век русской рекламы // Третьяковская галерея. 2011. № 2 (31). С. 44.

стилем, экспрессионизмом, неопримитивизмом и другими популярными художественными течениями.

В первые годы советской власти пришло осознание, что при разработке любых рекламных форм важно учитывать условия длительности их воздействия на зрителя, среды и потребления. Наиболее популярным методом построения рекламы стало использование повторяющихся изображений, создававших впечатление множественности и тем самым рождавших у зрителя навязчивую идею. Также использовались единичные образы или контрастировавшие между собой изображения[397]. В качестве примера можно привести серию «Окна сатиры РОСТА» (Российского Телеграфного агентства), разработанную в 1919–1921 гг. (Ил. 254). Авторами московских «Окон РОСТА» были М. М. Черемных, В. В. Маяковский, И. А. Малютин, Д. С. Моор и др. В Петрограде работы создавали Л. Г. Бродаты, В. В. Лебедев, А. А. Радаков. Плакаты, освещавшие все события революционной эпохи и доводившие до горожан телеграфные сведения, размножались с помощью трафарета. Большие листы с сатирическими рисунками и стихотворными надписями, сделанными от руки, выставлялись в крупных витринах (Ил. 255)[398]. Хотя плакаты не проектировались с учетом художественного решения городской среды, они напрямую взаимодействовали с ней, исполняя агитационную функцию, а их образность демонстрировала влияние нового пластического языка, связанного с развитием авангардных течений.

Особой агитационной направленностью отличалось праздничное оформление городов. По случаю годовщины Октябрьской революции в 1918 г. Н. А. Альтман разработал оформление площади Урицкого (ныне Дворцовой) (Ил. 256, 257) в Петрограде. Знаменитый барочно-классицистический комплекс превратился в праздничное «действо о революции»: система транспарантов и полотнищ красного цвета, алые геометрические щиты и

[397] Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 226.
[398] Полонский В. Русский революционный плакат. М., 1925. С. 50–51.

футуристическая четырехугольная платформа-трибуна у основания Александровской колонны символизировали пламя, охватившее самодержавие. В своих мемуарах художник писал: «Я поставил себе задачу изменить исторически создавшийся облик площади. Превратить ее в место, куда революционный народ пришел праздновать свою победу. Я не стал украшать ее. Творения Растрелли и Росси не нуждались в украшениях. Красоте императорской России я хотел противопоставить новую красоту победившего города. Не гармонии со старым я искал, а контраст ему»[399].

12 апреля 1918 г. был издан декрет «О памятниках Республики», в котором отдельный пункт был посвящен декорированию Москвы и других городов к Первомаю. В столице оформлением Красной площади занимались братья Веснины (Ил. 258, 259). «Главный вход в Кремль декорирован особенно красиво. Круглая Кутафья башня обвита кругом драпировкой из красной материи. Тут же плакаты с лозунгами: “Да здравствует всемирная республика!” и др. <…> Декорация Троицкой башни особенно величественна: с четырех сторон спускаются большие декоративные полотна с лозунгами. В середине — большая художественная картина-панно, изображающая красного ангела с крыльями в отдалении в лучезарных тонах, на голубом фоне изображена эмблема социализма. <…> Художественно убрано здание ЦИК <…>: оно как бы пылает в огне красной материи»[400]. В аналогичной стилистике были расписаны агитпарпоезда и агиттрамваи: приемы авангардистской графики соединились с лубочной картинкой и соцреализмом (Ил. 260, 261).

Стоит отметить, что, несмотря на начавшееся в 1918 г. эстетическое преобразование городской среды, новые авангардные художественные решения по-прежнему соседствовали с более ранними. Многие рекламы,

[399] Проект убранства площади Урицкого к 1-й годовщине Октябрьской Революции. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/altman_n.i._proekt_ubranstva_ploschadi_urickogo_k_1-y_godovschine_oktyabrskoy_revolyucii._19241925._/index.php (дата обращения: 17.01.2024).
[400] Цит. по: Сазиков А. В. Москва в праздники и в будни: убранство российской столицы от Петра I до наших дней. М., 2007. С. 26.

отмечает А. В. Сазиков, просуществовали рядом с красно-белыми вывесками, плакатами и установками вплоть до конца 1920-х гг.[401]

В период Новой экономической политики в оформлении наружной рекламы развивается новый стиль — конструктивизм, ставший ведущим направлением и в архитектуре. Проектированием плакатов и вывесок новой художественной направленности занимались художники, связанные с деятельностью литературно-художественной группы ЛЕФ: Э. Лисицкий, А. А. Мандрусов, А. М. Родченко, В. Ф. Степанова, А. М. Лавинский и др. В. В. Маяковский и А. М. Родченко образовали объединение под названием «Реклам-конструктор Маяковский — Родченко» с целью разработки советской торговой рекламы. «Первыми нашими работами были рекламы ГУМа и Моссельпрома,» — вспоминал А. Родченко. «Маяковский писал тексты, а я делал им художественное оформление. <…> Вся Москва украсилась нашей продукцией — вывески Моссельпрома, киоски, плакаты для Резинотреста, ГУМа, Мосполиграфа, Госиздата, Чаеуправления и др. Было сделано 50 плакатов, до сотни вывесок, упаковок, оберток, световых реклам, рекламных столбов, иллюстраций в журналах и газетах и т.д.»[402]. Настоящее исследование не ставит перед собой задачу проанализировать произведения плакатного искусства А. М. Родченко и его единомышленников: плакаты для Ленгиза, акционерного общества «Добролет», Резинотреста, ГУМа и др. Отметим лишь, что они обладали ярким языком, сочетали новые технические и художественные приемы и наполняли городскую среду духом индустриальной эпохи.

Наибольший интерес представляют, однако, постоянные монументальные конструкции. Характерным примером является разработанное А. М. Родченко и В. В. Маяковским оформление Моссельпрома. Использование повторяющихся изображений — прием, описанный выше, — стал главным художественным средством для

[401] Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 66.
[402] Родченко А.М. Автобиография // Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. М., 1992. С. 197–198.

декорирования дома Моссельпрома. Надписи «Моссельпром» и «Нигде, кроме как в Моссельпроме» подчеркивали конструктивные элементы брандмауэрной стены (Ил. 262). При этом сохранялась индивидуальная манера: шрифт, выработанный А. М. Родченко, динамика, образованная за счет диагоналей и выдержанного ритма. Л. Кассиль вспоминал: «<…> перечеркивая старомодно-аляповатые вывески торгашей-нэпманов, над фронтонами зданий, на стенах домов, над лесами и заборами, за которыми поднимались этажи строек, властно призывали к себе наше внимание строго скомпонованные плакаты, щиты реклам, транспаранты с синими, красными, черными, белыми буквами, с цветными стрелами, квадратами, кругами. Рекламы эти, лишенные привычных завитушек и бутафории, простые, емкие и выразительные, славили «Моссельпром», <…> вносили какой-то желанный нам искомый распорядок в крикливую, бесшабашную сумятицу и муть, наволакиваемую в уличный пейзаж столицы нэпом»[403].

В стилистике конструктивизма были выполнены оформление фасада и реклама книг на здании магазина Госиздата на Никольской улице (Ил. 263). Лаконичную архитектуру фасада А. М. Родченко подчеркнул надписями без засечек «Государственное издательство» и «Книжный магазин». Простенки, образованные членением витрин, окон и портала, были заполнены короткими тематическими текстами, перечислявшими продукцию и ее назначение. Акцентировал внимание броский плакат на брандмауэрной стене с лозунгом «Все книги и учебники здесь». Элементом, отсылавшим к традиционной культуре вывесок более ранней эпохи, стал короб-кронштейн, реклама на котором сообщала о книжных новинках.

В Петрограде-Ленинграде конструктивизм, творческие поиски в области которого были сосредоточены главным образом в Москве, был выражен не столь ярко. Чаще всего подобные примеры оформления были приурочены к различным праздникам. Например, фасад Дома кооперации, в настоящее время более известного как «Пассаж», украшали полотнища с лозунгами,

[403] Цит. по: Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 73.

написанными характерным шрифтом. Расположенные вдоль пилястр, они подчеркивали ритмику фасада, однако стилистически не сочетались с его декором в духе неоклассицизма (Ил. 264). Еще большую дисгармонию вносили растяжки и плакаты 1930 г. за счет обилия шрифтов и разнонаправленного ритма (Ил. 265). Авангардные установки в виде папирос, коробок и эмблем декорировали магазин Ленинградского табачного треста, в то же время выполняя коммуникативно-информационную функцию (Ил. 266). Стоит отметить, что шрифт на вывеске имел более традиционное исполнение, о чем свидетельствуют засечки и межбуквенное расстояние (кернинг).

Таким образом, в то время как в Москве концентрировались основные художественные силы представителей конструктивизма, в Петрограде-Ленинграде наружное оформление носило менее выраженный характер. Если в первом случае зачастую соблюдался принцип ансамблевости, следование конструктивистской архитектуре зданий, создание единой рекламной кампании, то во втором можно наблюдать отдельные попытки оформления пространственной среды с учетом популярных художественных тенденций, уступавших по своему исполнению и концептуальному решению московским приемам.

В 1930-е гг. основная задача государства и, следовательно, искусства свелась к строительству социализма. По наблюдению исследователей, «образцовой столицей социалистической Родины» стала именно Москва. Согласно постановлению «О Генеральном плане реконструкции города Москвы», принятому в 1935 г., необходимо было упорядочить улицы и площади города с целью достижения целостного архитектурного оформления[404]. Так, плакаты, вывески и установки, отражавшие идеалы и устремления конструктивизма, следовало заменить новой наружной рекламой агитационного и пропагандистского характера. Попытки более строгого оформления конструктивистской архитектуры предпринимали еще в конце 1920-х гг. братья Веснины. Примером может служить шрифтовая вывеска

[404] Там же. С. 83.

«Мосторг. Универсальный магазин» на Краснопресненской заставе в Москве (Ил. 267). Аналогичное, пусть и менее художественное решение было найдено для оформления конторы «Севпечать» в Ленинграде в 1926 г. (Ил. 268).

Начиная с 1930-х гг. реклама должна была быть типовой: фон и шрифт выдержаны в одном стиле, выбраны плоские и накладные буквы. Разнообразие можно было выражать в материале, использовавшемся для изготовления вывесок, рисунках и эмблемах. Индивидуальный подход применялся к разработке больших вывесок над зданиями универмагов, торговых рядов и пассажей, но и эти образцы утверждались архитектурно-планировочными органами[405].

Проанализируем несколько примеров — например, надписи на фасаде здания газеты «Известия» на Пушкинской площади в Москве. Стоит отметить, что вывеска в данном случае проектировалась архитекторами Г. Б. и М. Г. Бархиными вместе с постройкой, о чем свидетельствует сохранившийся проект (Ил. 269). Уличный стенд появился несколько позже — его можно увидеть на фотографии 1935 г. Шрифт в данном случае является типовым и лишен характерной конструктивистской стилистики (Ил. 270). К типовым проектам также относится вывеска Московского треста общественного питания на Смоленской площади (Ил. 271). Более выразительный характер носила вывеска магазина мясокомбината с надписью «Мясо», начертанной курсивом, и товарным знаком (Ил. 272).

Аналогичная ситуация развернулась и в Ленинграде. Типовые вывески висели над входом в булочные (Ил. 273), обозначали парки (Ил. 274), являли собой лозунги на архитектурных сооружениях (Ил. 275). Тем не менее на улицах города часто встречались и дореволюционные вывески. Изучение фотографий этого периода также позволяет сделать вывод, что в Ленинграде искусство наружной рекламы в этот период развивалось гораздо медленнее и не так выраженно, как в Москве.

---

[405] Там же. С. 73.

На развитие наружной рекламы в обоих городах существенно повлияла начавшаяся война. Главным художественным явлением в области рекламно-плакатного искусства в этот период стали «Окна ТАСС», созданные по аналогии с «Окнами РОСТа». В мастерской, расположенной на улице Кузнецкий мост, под руководством Н. Ф. Денисовского работали Кукрыниксы, П. П. Соколов-Скаля, Д. Бедный, В. И. Лебедев-Кумач, К. М. Симонов, С. Я. Маршак и др. Созданные ими агитационные плакаты вступали в непосредственное взаимодействие с городской средой, располагаясь в витринах магазинов, стендах, оконных проемах (Ил. 276, 277). В данном случае реклама становилась действенным идеологическим оружием агитационной направленности.

В 1946 г. были введены новые правила, согласно которым оконные витрины должны были быть оформлены товарами, бутафорией или выставочными картами. Их композиция была типовой — разнообразие вносили лишь сами товары и их комбинации. Вывеска продолжала быть обязательным атрибутом любого магазина. Ее решение немногим отличалось от образцов 1930-х гг.: на металле или стекле накладными буквами выкладывалось название магазина. Для текстов тоже была выработана номенклатура: специализированный хлебный магазин именовался «Булочной», но, если там продавались кондитерские изделия, на вывеске следовало написать «Булочная-кондитерская»[406]. Вывески, таким образом, отличались скромностью и лаконичностью исполнения, что сопрягалось с тяжелыми послевоенными годами в условиях экономии (Ил. 278, 279).

Если в 1930–1940-е гг. наружная реклама выполняла исключительно информационную, агитационную или культурно-просветительскую функции, то в период оттепели, наступившей с приходом к власти Н. С. Хрущева, немаловажным стало ее эстетико-художественное значение. Расширился диапазон оформления вывесок, демонстрировавших большее разнообразие шрифтов (Ил. 280, 281). Улицы Москвы и Ленинграда запестрели богато

[406] Там же. С. 106–108.

украшенными оконными витринами (Ил. 282, 283, 284, 285). Крупный товар, как правило, подвешивался на проволоке, мелкий был выставлен на полочках, а для демонстрации предметов одежды использовались шарнирные манекены, принимавшие разнообразные позы. В витринах также стояли живые или искусственные растения, висели рекламные плакаты[407]. Анализируя конкурс, состоявшийся в 1964 г. в Москве, современники отмечали новые методы в работе художников-декораторов треста «Мосгоровощ», составивших витрины-натюрморты из ярких сочетаний цветов, овощей и фруктов, и высокое качество текстового оформления витрин ЦУМа. Первые места, по их словам, регулярно занимали декораторы витрин «Гостиного двора» в Ленинграде, использовавшие в своей работе различные материалы[408].

Несмотря на то, что эстетическому качеству наружной рекламы уделялось больше внимания, исследователи рассуждали, что «руководители многих торговых предприятий неправильно представляют себе назначение торговой рекламы, подменяя ее дорогостоящим украшательством, загромождая витрины бутафорией, не выделяют для рекламы товары и т. п. <…> при оформлении витрин художникам-декораторам надо остерегаться ошибки превращения витрин не в средство рекламы товаров, а в элемент украшения города. <…> В витрине должны выставляться только те товары, которые есть в продаже. Желательно, чтобы витрины были сквозными, удобными для быстрого осмотра как с улицы, так и из торгового зала»[409]. Также в городах было по-прежнему мало хорошо оформленных щитов: «Торговым организациям и трестам городского оформления следует заменить устаревшие конструкции щитов легкими современными конструкциями, а также позаботиться о том, чтобы щиты органично “вписывались” в интерьер площадей, проспектов и улиц»[410]. Хаотичное размещение вывесок,

[407] Там же. С. 111.
[408] Беклешов Д. В., Воронов К. Г. Реклама в торговле. М., 1968. URL: http://economics-lib.ru/books/item/f00/s00/z0000011/index.shtml (дата обращения:28.01.2024).
[409] Там же.
[410] Там же.

брандмауэров, щитов и стендов описывалось современниками: «Вывески всевозможных цветов, форм, величин, прилепленные по фронтону стен на разных уровнях, выполненные в самой различной манере. Разве это не рудименты давно почившей предпринимательской разноголосицы? Разве салатная вывеска “Молоко”, синяя “Галантерея для женщин”, черная “Скупка ювелирных товаров” не выглядят крикливыми заплатами?»[411]. В Ленинграде, однако, эта проблема была не столь очевидна. Наиболее популярными были шрифтовые вывески, располагавшиеся на фасадах как главных архитектурных памятников города (Ил. 286, 287), так и более скромных построек бытового назначения (Ил. 288). Реже использовались оформленные вывески, включавшие помимо надписей какую-либо символику и декоративные элементы (Ил. 289).

Поскольку в конце 1960-х гг. стали широко и открыто говорить о необходимости разработки наружной рекламы с учетом особенностей архитектурно-планировочной организации городской среды, в течение следующего двадцатилетия городские власти стремились к системности в размещении рекламы, ее гармоничному решению. В качестве примера, в котором рекламное оформление проектировалось вместе с архитектурой, А. В. Сазиков приводит отрезок проспекта Калинина, простирающийся от Арбатской площади до Садового кольца. Рассматривая фотографии периода 1970-х гг., действительно отмечается единство художественного оформления, в котором акцентом становится курсивная надпись «Октябрь» (Ил. 290). Большое количество рекламы можно было увидеть на Кузнецком мосту, где, по словам журналиста Л. Е. Колодного, «каждая вывеска прибавляет ему славы, даже если это часовая мастерская или ателье “Снежинка”»[412] (Ил. 291). В единой стилистике было решено световое оформление Московского цирка на Цветном бульваре (Ил. 292). Яркие разноцветные огни не только создавали необходимые световые акценты в темное время суток, но и отражали

[411] Цит. по: Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 122.
[412] Цит. по: Там же. С. 131.

специфику деятельности учреждения. Еще более насыщенным являлось оформление Здания Центрального телеграфа, светоустановки которого, с одной стороны, демонстрировали весь спектр цветовой гаммы, с другой — образовывали некоторую какофонию (Ил. 293).

Газосветные установки пользовались популярностью и в Ленинграде. На фотографиях тех лет чаще всего они встречались на главной улице северной столицы — Невском проспекте. Так, световая вывеска была установлена на здании «Пассажа», здесь же — световой кронштейн «Универмаг». Соседствовал с пассажем кинотеатр «Нева», о чем сообщала газосветная вывеска, составленная из квадратов разных цветов (Ил. 294). Перспектива проспекта образовывалась за счет стоящих в ряд фонарей и вертикальных вывесок-кронштейнов с надписями «Колизей», «Универсаль» и др. (Ил. 295). Особенно лаконичным было световое оформление «Гостиного двора», выступающие части которого акцентировались надписью «универмаг» и логотипом «ГД» (Ил. 296).

Период перестройки отмечен собственно становлением рынка наружной рекламы. На пороге XXI в. она, по словам исследователей, приобрела «новую концептуальную основу»[413]. В стилистическом оформлении произошли изменения: декоративные панно приобрели сложные, наклонные решения, отсылавшие к конструктивистским элементам (Ил. 297, 298). Тем не менее эстетико-художественная составляющая снова отошла на второй план: в условиях высокой конкуренции компании и предприниматели боролись за узнаваемость своей продукции, мало заботясь о том, как щиты и вывески будут выглядеть на улицах городов.

---

[413] Зубань А. Н. Историко-стилистический анализ развития наружной рекламы в России // Universum: филология и искусствоведение. 2014. № 10 (12). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-stilisticheskiy-analiz-razvitiya-naruzhnoy-reklamy-v-rossii (дата обращения: 13.01.2024).

4.3. Тенденции и специфика дизайна современной наружной рекламы.

Сегодня реклама относится к наиболее важным визуальным формам городской среды, которая, как отмечает Н. И. Барсукова, прежде всего обеспечивает функции коммуникации и ориентации в городской среде, передачи информации или идеи[414]. В 1990-е гг. хаотичность размещения и художественного решения наружной рекламы и в Москве, и в Петербурге достигла своего апогея. Отчасти это было связано со спорадическим характером становления самого рынка. Исследователи выделяют три этапа его развития в 1990-е гг.[415]:

1. Начало развития рынка наружной рекламы. Первые экономические реформы (1990–1995 гг.).

Период характеризуется появлением первых агентств, специализировавшихся на наружной рекламе. Потребитель проявлял полное доверие, и агентства учитывали его незнание в отношении новых продуктов. А. В. Сазиков и Т. Б. Виноградова описывают первую половину 1990-х гг. как период разгула «свободной рекламы», породившего образчики низкого качества. Фасад Москвы исчез за рекламно-графическим фасадом щитов, в результате чего стал преобладать агрессивно-рекламный настрой среды (Ил. 299, 300)[416]. Такое же описание применимо к Петербургу, где среда демонстрировала безвкусные и антихудожественные решения (Ил. 301, 302).

2. «Бурный рост рынка рекламы» (1994–1998 гг.).

Это время отмечено интенсивным и экстенсивным ростом рекламного рынка. В 1994 г. его объем увеличился более чем в 5 раз — с 12 млн. долларов до 69,02 млн. долларов, — что повлияло на увеличение количества рекламных

---

[414] Барсукова Н. И. Дизайн-формы как визуальные ориентиры городской среды. Научные междисциплинарные исследования. 2021. № 1. С. 265–266.

[415] Розенталь В. А. Этапы становления столичного рынка наружной рекламы // Молодой ученый. 2022. № 20 (415). С. 542.

[416] Сазиков А.В. Проблемы дизайна исторически сложившейся городской среды : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. С. 42; Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 152–154.

агентств. С 1994 г. Департамент по делам печати и информации разрабатывал документы, диктовавшие условия размещения рекламы в Москве. Однако из-за волны злоупотреблений и роста коррупции распределение рекламных площадей в 1993–1996 гг., как и их оформление, практически не регулировалось[417].

В 1995 г. был принят закон «О рекламе», который регламентировал любую рекламную деятельность на территории России. В Статье 14 «Особенности наружной рекламы» говорилось в том числе о том, что «наружная реклама не должна иметь сходства с дорожными знаками и указателями, ухудшать их видимость, а также снижать безопасность движения» и распространение наружной рекламы допускается при наличии разрешения, согласованного с соответствующими органами[418].

Этот период также отмечен низким эстетико-художественным развитием наружной рекламы (Ил. 303, 304, 305) за исключением отдельных образцов. В качестве примера специалисты приводят билборд «Угнали?» с рекламой автосигнализации «Клиффорд» в Москве (Ил. 306).

3. Законодательные ограничения (1998–2000 гг.).

В мае 1998 г. было принято постановление № 442 «О размещении средств наружной рекламы в г. Москве», согласно которому вводились «территориальные агентства по рекламному и информационному оформлению». Однако, несмотря на создание нормативной базы, требования к участникам рынка были везде разные, что влияло на расположение и внешний вид рекламы[419].

Рекламные поверхности в этот период часто использовались не по назначению: они содержали информацию частного, а также экономического и

---

[417] Розенталь В. А. Этапы становления столичного рынка наружной рекламы // Молодой ученый. 2022. № 20 (415). С. 542.

[418] Федеральный закон № 108-ФЗ «О рекламе» от 18.07.1995 г. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_7234/0ccb829c456ed680f9dc7249a78159eaaed82944/ (дата обращения: 18.01.2024).

[419] Розенталь В. А. Этапы становления столичного рынка наружной рекламы // Молодой ученый. 2022. № 20 (415). С. 543.

политического характера (Ил. 307). Также широко была распространена неэтичная реклама с сомнительным содержанием и обсценной лексикой (Ил. 308)[420]. Наслоение рекламных объявлений было вызвано высокой конкуренцией и желанием привлечь покупателей, что отразилось как на этическом, так и на эстетическом аспектах ее развития в Москве и Петербурге.

Эта тенденция продолжила свое развитие и в начале 2000-х гг., однако к концу нулевых возникла потребность в эстетически наполненном, гармоничном пространстве. Новым типом стало так называемое «дизайн-пространство» — понятие, предложенное отечественными исследователями и подразумевающее высокий уровень мобильности и вариабельности городской среды, компактный и эргономичный дизайн, отличающийся высоким уровнем комфорта[421]. Для создания такого пространства реклама должна органично вплетаться в ткань городской среды.

Так, в 2008 г. и 2012 г. в Москве были изданы два постановления, регулировавшие размещение наружной рекламы и информации в городе. В результате начался процесс выведения крупноформатной рекламы, запрет конструкций, влиявшей на видовые характеристики, борьба с несанкционированной рекламой[422]. Аналогичное решение было принято в Петербурге — в 2007 г. были демонтированы крупногабаритные рекламные конструкции в центре города. Согласно принятому в 2006 г. Постановлению, установка рекламных конструкций строго регламентируется Комитетом по печати и взаимодействию со средствами массовой информации и Комитетом по градостроительству и архитектуре, особенно в вопросе «соответствия установки рекламной конструкции в заявленном месте Генеральному плану Санкт-Петербурга и размещения рекламной конструкции внешнему архитектурному облику сложившейся застройки Санкт-Петербурга»[423]. Таким

---

[420] Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 164–165.

[421] Михайлов С. М., Михайлова А. С., Надыршин Н. М. Дизайн города: основные этапы исторического развития // Вестник ОГУ. 2014. № 5 (166). С. 8.

[422] Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 176.

[423] Постановление Правительства Санкт-Петербурга от 25 июля 2006 г. № 904 «О выдаче разрешений на установку и эксплуатацию рекламных конструкций в Санкт-Петербурге и проведении торгов на

образом, начиная с этого времени представители администрации города, сотрудники ФАС и участники бизнес-сообществ начали работать над созданием единой концепции размещения и решения наружной рекламы, соответствовавшей исторической, культурной и архитектурной значимости города.

Наружная реклама приводится в единое стилистическое соответствие и сегодня, появляются новые цифровые форматы, 3D-реклама. Специалисты наблюдают более внимательное отношение крупных городов к своему ландшафту, внешнему виду рекламы, формированию ее актуальных схем размещения с учетом баланса статики, цифровых конструкций, фасадов, малого формата и т. п. Также в Москве и Петербурге наружная реклама, располагающаяся в историческом центре, должна быть определенного размера[424].

Спектр задач рекламы в пространстве города в настоящее время достаточно широк. Одной из главных является *информационная,* или *коммуникативная* функция. Реклама выступает ценным и одним из наиболее эффективных источников информации для широких масс, информируя потребителей о событиях и мероприятиях в области культуры, политики, коммерции и др. Также реклама обладает *социальным значением*: ее ключевые образы создают определенный набор моральных и социальных ценностных ориентиров, формируют представления о моделях социально одобряемого поведения, выступая, таким образом, элементами конструирования социального пространства[425]. В рамках настоящего исследования особый

право заключения договора на установку и эксплуатацию рекламной конструкции на земельных участках, зданиях или ином недвижимом имуществе, находящемся в государственной собственности Санкт-Петербурга, а также на земельном участке, государственная собственность на который не разграничена». URL: https://docs.cntd.ru/document/8435546?marker=1J6SEUR (дата обращения: 18.01.2024).

[424] Гендиректор Gallery: наружная реклама сейчас переживает настоящий «ренессанс». Интервью М. Комаровой // ТАСС. 17.06.2023. URL: https://tass.ru/interviews/18049275.

[425] Кадакоева Э. М. Влияние наружной рекламы на социокультурное пространство современного города // Научные результаты социологии – 2022 : Сборник статей по материалам II Международного научного онлайн-форума, Белгород, 15–17 февраля 2023 года. Белгород, 2023. С. 231.

интерес представляет *эстетическая* функция наружной рекламы, в которой основными категориями становятся художественная значимость, образность, осмысленность объектов рекламного дизайна. Их необходимо рассматривать и как самостоятельные произведения искусства в случае соответствия высоким художественным и идейным требованиям, и как элементы средового дизайна, вступающие во взаимодействие с архитектурой, ландшафтом и другими составляющими окружающей среды.

По мнению исследователей, эстетическая функция наружной рекламы выражается в концепциях нейтрального и активного дизайна. Если нейтральные объекты рекламного дизайна сопряжены с архитектурой и не изменяют ее свойства, то активная реклама существенно влияет на архитектурный образ, создавая новые акценты и образы[426]. С позиции художественно-эстетических значений можно, однако, усомниться в правомерности такой концепции, поскольку конфликт так называемых «активных» объектов рекламного дизайна, как и других его разновидностей, с окружающей средой может свидетельствовать о непрофессиональном подходе к ее решению или размещению. Такой объект, соответственно, вряд ли можно отнести к области дизайна, так как дизайн — это в первую очередь вид проектно-*художественной* деятельности, средствами которого выступают в том числе формо- и стилеобразование[427]. Законы построения композиции и обращение к категориям «красота», «гармония» и «эстетическая ценность» выступают своего рода показателями художественного качества среды, влияя на ее оригинальность, гармоничность и эмоциональную ориентацию[428].

Сегодня основным видом наружной рекламы являются отдельно стоящие конструкции — «щиты, стенды и иные технические объекты стабильного территориального размещения, установленные на земле или на

---

[426] Цит. по: Паллотта В. И., Сичкарь Т. В. Наружная реклама как элемент социокультурного пространства современного города // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2020. № 1. С. 3.

[427] Лаврентьев А. Н. История дизайна: учеб. пособие. М., 2007. С. 6.

[428] Барсукова Н. И. Экспертиза дизайна городской среды: проблемы и пути решения // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2025. №1 (64). С. 83.

внешних стенах, крышах и иных конструктивных элементах зданий, строений, сооружений или вне их, а также на остановочных пунктах движения городского наземного транспорта, общественных туалетах и других объектах городской инфраструктуры»[429]. В настоящее время можно выделить следующие типы рекламных конструкций:

1. Рекламные конструкции на объектах благоустройства городской инфраструктуры:
   - киосках розничной торговли;
   - остановочных павильонах;
   - указатели с рекламным модулем;
   - на общественных туалетах.
2. Отдельно стоящие рекламные конструкции (размещаемые на земельных участках):
   - сити-форматы;
   - афишные стенды;
   - тумбы;
   - сити-борды;
   - щиты 6 х 3 м;
   - суперборды и суперсайты.
3. Уникальные (нестандартные) рекламные конструкции, выполненные по индивидуальным проектам:
   - объемно-пространственные конструкции;
   - проекционные установки.
4. Рекламные конструкции, присоединяемые к объектам недвижимости (зданиям, сооружениям):
   - крышные рекламные конструкции в виде отдельных букв и логотипов;

[429] Федеральный закон № 38-ФЗ «О рекламе» от 13.03.2006. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_58968/ (дата обращения: 29.01.2024)

– медиа-фасады[430].

Изучая и анализируя облик современной Москвы, действительно, хочется отметить значительное уменьшение количества агрессивной рекламы. Вместе с тем, несмотря на уменьшение объемов классических рекламных носителей, наружная реклама не потеряла своей актуальности, а напротив, адаптировалась к современным требованиям. Так, за последние 10 лет можно выделить следующие тенденции ее развития:

1. Цифровизация рекламных носителей.

Один из ключевых трендов последних лет — это переход от статичной рекламы к цифровым экранам. Они позволяют показывать несколько рекламных роликов на одном носителе, что увеличивает их эффективность и делает рекламу более динамичной и гибкой. Примером может служить цифровая сеть рекламных экранов на центральных улицах Москвы, таких как Тверская улица.

2. Локализация и контекстная реклама.

С развитием технологий наружная реклама становится более целевой и персонализированной. Благодаря геолокации и анализу данных, рекламные сообщения адаптируются под определенную аудиторию, например, с учетом времени суток, погоды или даже трафика. Это делает рекламные кампании более эффективными и релевантными для жителей и гостей столицы.

3. Креативные и нестандартные форматы.

За последние годы в Москве и Петербурге появилось множество примеров креативной наружной рекламы. Компании все чаще используют нестандартные решения, такие как 3D-эффекты на рекламных баннерах или интеграция с городской инфраструктурой. Одним из примеров является реклама Nike с эффектом «живого» изображения на цифровых экранах

[430] Правила установки и эксплуатации рекламных конструкций в городе Москве. Приложение № 1 к Постановлению Правительства Москвы от 12.12.2012 № 712-ПП «Об утверждении Правил установки и эксплуатации рекламных конструкций». URL: https://www.mos.ru/upload/photobank/common/upload/Prilozhenie_1[5].pdf (дата обращения: 30.01.2024).

(Ил. 309) или медиа-куб «Catcher», установленный на Пресненской набережной (Ил. 310). Цифровой фасад концепт-стора является примером удачной интеграции рекламы в пространство города, будучи созвучным деловому центру Москвы. Положительные впечатления вызывает реклама на общественном транспорте. Самый яркий пример лаконичного и грамотного дизайна — электробусы на улицах Москвы (Ил. 311).

4. Социальная реклама и участие в городских проектах.

В последние годы компании активно участвуют в социальных инициативах и проектах по улучшению городского пространства. Например, реклама может быть интегрирована в городские программы по поддержке экологии или культурных инициатив, что повышает лояльность аудитории.

5. Восстановление дореволюционной рекламы.

Восстановление таких рекламных вывесок является частью более широкой программы по реставрации исторических зданий и элементов городской среды, начавшейся еще во второй половине 1990-х гг. Часто этой работой занимаются активисты, например, сообщество «Вспомнить все». В качестве примера можно привести отреставрированные ее участниками вывески «Аптека» и «Центральное бюро студенческих кооперативов» на Малой Бронной (Ил. 312), «Булочная и кондитерская» на Покровке (Ил. 313) или «Стрелецкая пекарня» на Костянском переулке (Ил. 314).

Как и в Москве, наружная реклама в Санкт-Петербурге перешла на цифровые экраны. Их можно увидеть в центральных районах города или рядом с крупными торговыми центрами (Ил. 315). Так, рекламные экраны и вывески на подъездах к стадиону «Газпром Арена» во время проведения Чемпионата мира по футболу в 2018 г., сочетались со световым оформлением архитектурного сооружения и создавали облик футуристичного спортивного комплекса (Ил. 316).

В то же время в последние годы действуют строгие законы по ограничению количества и размеров рекламы, в связи с чем в исторической части разрешены только небольшие конструкции. Как правило, они

представляют собой вывески с известными потребителю торговыми брендами. Одной из самых неудачных, на наш взгляд, стала рекламная компания сети алкомаркетов «Красное & Белое», яркие и агрессивные вывески портят общий вид городской среды (Ил. 317) не только Петербурга, но и других городов России.

Выводы к 4 главе

1. К главным разновидностям наружной рекламы в период конца XVII–XIX вв. относились вывеска и афиша. В 1910–1920-е гг. к ним присоединился плакат, который в первой половине XX в. носил социально-политический характер. В это же время развитие получила световая реклама, позднее — светодинамические установки и электронная реклама. На сегодняшний день типы рекламных конструкций разнообразны: от классических вывесок и медиафасадов до отдельно стоящих сити-форматов, тумб и проекционных установок.

2. В XVII–XVIII вв. формирование гармоничного с художественно-эстетической точки зрения городского пространства имело меньшее значение. В связи с этим решение вывесок и других элементов наружной рекламы исходило из принятых в то время изобразительных тенденций. Положение изменилось в начале XIX в., когда «вывески занимали скромное, предназначенное для них место», а архитектурный ансамбль не был разбит «никакими чуждыми ему добавлениями»[431]. Во второй половине XIX в. с развитием торгово-капиталистических отношений наружная реклама начала носить более агрессивный характер, заполняя любое доступное пространство. В результате на рубеже XIX–XX вв. были предприняты первые попытки к созданию целостного решения, опиравшегося на ансамблевость и стилевое единство. В 1920-е гг. в создании рекламы активное участие принимали архитекторы и художники, которые учитывали ее интеграцию в окружающую

[431] Баумгартен Е.Е., Ильин Л. А. Вандализм рекламы // Зодчий. 1911. № 6. С. 63.

среду. В годы Второй мировой войны и в послевоенный период реклама почти полностью утратила свою первичную роль — лишь к концу 1950-х гг. расширился диапазон приемов оформления вывесок, большое внимание уделялось декору витрин, что свидетельствовало о нарастающей важности эстетико-художественного значения рекламы в городской среде. В период перестройки вновь произошло снижение общего уровня исполнения рекламы и, соответственно, облика городской среды в связи с высокой конкурентной средой. Только в последнее двадцатилетие на законодательном уровне ужесточились правила размещения рекламы и были введены эстетические стандарты для нее в центре городов.

3. Стилевые тенденции XVII–XVIII вв. не всегда определяли художественное решение вывесок в силу значимости других, формировавших их облик элементов. Тем не менее в XIX в. воздействие популярных художественных направлений было более очевидным: так, в декоративном решении вывесок в этот период нередко прослеживалось влияние ампира, позднее — модерна. Наиболее ярким эстетико-художественное осмысление рекламы было в 1920 — начале 1930-х гг. Связанные с главными изобразительными тенденциями того времени, рекламные плакаты и вывески использовали художественные средства, характерные для конструктивизма. Таким образом, на этом этапе вывески образовывали единый художественный ансамбль с архитектурой и другими компонентами городской среды, выполненными в традициях этих направлений. Сегодня стилевое соответствие, грамотное акцентирование товаров и услуг в городской среде без нарушения ее целостности, а также создание креативной, но при этом лаконичной рекламы являются главными критериями для хорошего дизайна рекламы. Это обуславливает важность воспитания дизайнеров среды: их профессиональных качеств, насмотренности, понимания категории этики и эстетико-художественного развития, благодаря чему возрастает роль стилизации в городской графике.

4. В дореволюционный период развитие наружной рекламы и в Москве, и в Петербурге не имело значительных отличий. Художественное решение вывесок, исходящее сперва из лубочной традиции, а позднее — стилевых поисков, было характерно для обоих городов. К общим чертам относится также чрезмерная плотность расположения наружной рекламы, внесшая дисгармонию в городскую среду. Тем не менее развеска вывесок и афиш в Петербурге регламентировалась строже, чем в Москве и других городах России.

5. В советский период развитие наружной рекламы в обоих городах отличали такие особенности, как социально-политический характер, государственный контроль и регламентация, большое количество типовых проектов. Однако в Москве как столице СССР, имевшей больший политический вес, разворачивались более масштабные рекламные кампании. Это подразумевало использование разнообразных форматов наружной рекламы и их широкое распространение. Также в период 1920 — начала 1930-х гг. влияние конструктивизма в столице было выражено сильнее, что отразилось на количестве и соответствующем художественном решении рекламных конструкций и установок. В Ленинграде в силу историко-культурной специфики наружной рекламы было меньше, как и технических новшеств в ее исполнении. Особенно тщательно ее установка регламентировалась в историческом центре в районе Невского проспекта — главной городской магистрали северной столицы. В настоящее время власти Москвы и Санкт-Петербурга осуществляют контроль за количеством и размещением рекламных конструкций, особенно в зонах исторической застройки. При этом более интенсивное развитие наружной рекламы наблюдается в Москве, где быстрый экономический рост привел к увеличению рекламных бюджетов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследовательская проблема диссертации состояла в анализе художественных особенностей и тенденций развития дизайна городской среды в Москве и Санкт-Петербурге, определении роли объектов дизайна и произведений искусства в процессах формирования и функционирования как исторического центра городов, так и отдельных жилых районов. Исследование художественно-стилистических тенденций проводилось на примере объектов городской общественной среды, относящихся к сфере государственного и муниципального планирования и регулирования, и выстраивалось по восходящей логике: от объектов городской пластики, в которых сочетаются элементы скульптуры и архитектурно-планировочного решения, к более сложным формам синтеза — объемно-пространственным композициям, строящимся на принципах дизайна и пластического искусства, как наиболее устойчивым и долговременным элементам городской среды. Далее анализ распространился на техногенные и подверженные изменениям объекты, в частности системы городского освещения, и завершился рассмотрением рекламно-информационных носителей, обладающих наибольшей гибкостью и подвижностью с точки зрения стилистического выражения. В рамках диссертации особенно важным в условиях растущей урбанизации и необходимости гармоничного развития среды стал вопрос интеграции вышеперечисленных объектов со сложившимся ландшафтом, выявления специфики их взаимодействия с городом.

На основании проведенного комплексного исследования поставленной проблемы можно сделать следующие **выводы**:

1. Одним из главных способов эстетизации среды, формирующих уникальную ткань города, является насыщение пространства произведениями монументального искусства. В современное время популярность также приобретают объекты паблик-арта, способствующие художественной выразительности городской среды, что особенно актуально для жилых районов, часто лишенных какого-либо художественного внимания. И в

Москве, и в Санкт-Петербурге на протяжении XVIII–XX вв. развитие монументального искусства происходило сообразно ключевым стилевым тенденциям. К общим чертам также можно отнести классические композиционно-планировочные решения (т.е. типологию памятников с точки зрения их размещения в городской среде), стремление к выстраиванию более тесных коммуникативных связей со зрителем, художественную выразительность произведений. Интеграция объектов в исторический центр Петербурга на сегодняшний день менее активная, чем в Москве. Это продиктовано исторической конъюнктурой, сложившейся застройкой и меньшим пафосом города, в XX в. утратившего статус столичного. В то же время Москва оказывается более открытой к полифонии в области монументального искусства и восприимчивой к отклонениям от традиций, что влияет на большую подвижность ткани города. Вероятно, именной по этой причине городская скульптура и объекты паблик-арта появляются в Москве гораздо чаще — это происходит благодаря инициативам по украшению улиц и площадей в рамках различных фестивалей. В Санкт-Петербурге паблик-арт, как и монументальное искусство XX–XXI вв., в основном можно встретить в жилых кварталах и реконструированных промышленных зонах вследствие особенного отношения к историческому центру.

2. Непреходящей в формировании узнаваемого облика города представляется роль малых архитектурных форм. Ее исследование проводилось на примере фонтанных композиций — уникальных сооружений, которые, с одной стороны, предполагают решение инженерной задачи, а с другой — являются выразительным художественным образом. Утилитарный характер позволяет рассматривать фонтаны отдельно от произведений городской скульптуры, но в то же время их отличают во многом аналогичные пластические приемы и композиционно-планировочный принцип. Если в Москве в XVIII–XIX вв. многие фонтанные установки были водоразборными и имели утилитарное назначение, в Петербурге они часто носили художественно-декоративный характер, завершали архитектурно-

скульптурные ансамбли, украшали городской ландшафт. Несмотря на высокие художественные свойства, фонтаны XVIII–XIX вв. уступали памятникам скульптуры. В силу своей камерности, лаконичности, отсутствия большого количества декоративных деталей и тематической цельности они являлись малой формой и редко становились подлинным средовым акцентом. Тем не менее фонтаны призваны акцентировать художественные достоинства архитектуры и скульптуры, заполнять пустые пространства, дополнять существующие архитектурно-скульптурные комплексы, а порой — выполнять важные смысловые функции (например, коммеморации в послевоенный период). Таким образом, фонтанные композиции Москвы и Санкт-Петербурга вносят художественное разнообразие как в архитектурный ансамбль, так и в общую застройку, способствуют более насыщенному с эстетической точки зрения облику городской среды. Для выполнения этой задачи необходимо тщательно выбирать место установки фонтанных сооружений и разрабатывать их художественно-стилевое решение, соответствующее окружающей среде.

3. Развитие инфраструктуры и изменение стандартов качества жизни, нацеленных на ее улучшение, повлияли на разработку городской системы освещения, визуальное решение которой также существенно влияет на облик города. Наиболее ярко эта тенденция обнаружила себя в крупных городах, где с каждым годом все больше внимания уделяется созданию стратегий освещения для архитектурных объектов, улиц, мостов, дорог и ландшафта. Эволюция освещения и светодизайна в Москве и Санкт-Петербурге имеет сходства и различия. К общим чертам можно отнести зависимость декоративного решения осветительных приборов от их расположения и стилевых тенденций в искусстве; одновременное развитие и улучшение технических характеристик осветительных установок в историческом аспекте; значимую роль освещения объектов, обладающих историко-культурной ценностью. Отличными являются разное художественно-стилевое решение осветительных приборов: если в Москве художественные направления в искусстве существенно влияли на декор фонарей, то в Петербурге большее

внимание уделялось реставрации исторических устройств или создание фонарей в стилистике решений XIX–XX вв. В северной столице опыт создания единого светового ансамбля также оказался более успешным. Вместе с тем современные проекты столицы в силу своих больших количественных показателей и интенсивности появления обладают более интересным световым дизайном, разработанным архитектурными и дизайн-бюро. Проектирование осветительных приборов и светодизайн, несмотря на свою не всегда ощутимую физическую природу, относятся к области искусства и выступают одним из ключевых параметров формирования цельного, художественно значимого облика Москвы и Санкт-Петербурга.

4. Неотъемлемой частью двух крупнейших городов России также является наружная реклама, которая прошла эволюцию от простых шрифтовых и живописных вывесок до баннеров и световых экранов. В дореволюционный период развитие наружной рекламы и в Москве, и в Петербурге не имело значительных отличий. Декоративное решение вывесок, исходящее сперва из лубочной традиции, а позднее — художественно-стилевых поисков, было свойственно обоим городам. К общим чертам относится также чрезмерная плотность расположения наружной рекламы в конце XIX — начале XX в., которая внесла дисгармонию в художественный облик Москвы и Петербурга, где развеска вывесок и афиш регламентировалась строже. После революции 1917 г. наружная реклама в Москве и Петрограде-Ленинграде приобрела особенные черты, отражавшие идеологические и экономические особенности системы. Это сформировало уникальную визуальную культуру городской среды, в которой преобладали лозунги, плакаты, рекламные конструкции и установки. Тем не менее в Москве как столице СССР, имевшей больший политический вес, разворачивались более масштабные рекламные кампании, что повлияло на появление разнообразных форматов наружной рекламы и их широкое распространение. В Ленинграде в силу историко-культурной специфики наружной рекламы было меньше, как и использования технических новшеств в ее исполнении. Особенно тщательно

установка регламентировалась в историческом центре в районе Невского проспекта — главной городской магистрали северной столицы. Рубеж XX–XXI вв. характеризуется непоследовательным размещением рекламы, заполонившей центральные улицы Москвы и Петербурга. В последние годы отмечается уменьшение количества рекламных конструкций, ужесточение правил размещения рекламы. Стилевое соответствие, грамотное акцентирование товаров и услуг в городской среде без нарушения ее целостности, а также создание креативной, но при этом лаконичной рекламы являются главными критериями для хорошего дизайна рекламы.

5. Проведенный анализ позволяет сделать вывод о преемственности в развитии художественных средств, участвующих в формировании городской среды. Монументально-декоративное искусство и современные формы городской скульптуры последовательно дополняются малыми архитектурными формами и переходят к функционально ориентированным объектам. При этом ряд объектов дизайна городской среды носит промежуточный характер, существуя на стыке между скульптурной пластикой и дизайном либо сохраняя художественно-пластические качества при выполнении преимущественно технологических функций. Подобная гибридность форм отражает закономерности развития художественных практик в условиях современной городской культуры, где взаимосвязаны эстетические, утилитарные и социокультурные параметры. В этом контексте дизайн городской среды оказывается ориентированным на формирование целостного пространственного образа города и выстраивание грамотного взаимодействия человека и городской среды.

Исследование художественных особенностей и тенденций развития дизайна городской среды на примере ее наиболее важных составляющих — скульптурной пластики, малых архитектурных форм на примере фонтанных композиций, осветительной арматуры, наружной рекламы — является необходимым для выявления эстетико-культурной сущности Москвы и Санкт-Петербурга, определения их сходств и различий в обозначенном аспекте.

Подобная связка, включающая как объекты художественно-декоративного, так и утилитарно-функционального свойства, позволяет акцентировать уникальность и идентичность городов, обозначить подходы к «насыщению» их художественными и, главное, согласующимися со средой объектами. Это может быть полезно для специалистов, занимающихся вопросами урбанистики, средового дизайна и искусства в городской среде, перед которыми стоит задача создания эстетико-художественного, гармоничного городского пространства или его исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамов А. С. У Кремлевской стены. — М.: Политиздат, 1974. — 311 с.
2. Алиева Р. И. Малые архитектурные формы в формировании открытых пространств городской среды : дис. … канд. искусствоведения. — [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова]. — М., 2022. — 203 с.
3. Алфаких И. Ж. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы : истоки, традиции, ревизии, новации : дис. ... канд. искусствоведения. — [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова]. — М., 2018. — 237 с.
4. Анциферов Н. П. «Непостижимый город...». Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина. — СПб.: Лениздат, 1991. — 335 с.
5. Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. — М.: Искусство, 1990. — 399 с.
6. Барсукова Н. И. Аксиологические основы теории и методологии средового дизайна // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2011. — № 9 (128). — С. 21–26.
7. Барсукова Н. И. Дизайн-формы как визуальные ориентиры городской среды. — Научные междисциплинарные исследования. — 2021. — № 1. — С. 264–267.
8. Барсукова Н. И. Экспертиза дизайна городской среды: проблемы и пути решения // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2025. — № 1 (64). — С. 81–86.
9. Басс В. Г. Модернистский монумент для классического города // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. — 2019. — № 6 (128). — С. 61–84.
10. Баумгартен Е. Е., Ильин Л. А. Вандализм рекламы // Зодчий. — 1911. — № 6. — С. 63–64.

11. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 5 кн. Кн. 1, 2, 3 / Изд. подгот. Н.И. Александрова, А.Л. Гришунин, А.Н. Савинов, Л.В. Андреева, Г.Г. Поспелов, Г.Ю. Стернин; Отв. ред. Д.С. Лихачев; Ред. изд-ва О.К. Логинова; Худож. Б.И. Астафьев. — М.: Наука, 1980. — 711 с.
12. Булах А. Г. Каменное убранство Петербурга. — СПб.: Сударыня, 1999. — 214 с.
13. Бусева-Давыдова И. Л., Нащокина М. В., Астафьева-Длугач М. И. Москва: Архитектурный путеводитель. — М.: Стройиздат, 1997. — 512 с.
14. В. И. Ленин и изобразительное искусство. Документы, письма, воспоминания / Авт.-сост., предисл. и коммент. В. В. Шлеев. — М.: Изобразительное искусство, 1977. — 552 с.
15. Василенко П. Г., Василенко Е. В., Пружина Е. С. Особенности светового дизайна в современном градостроительстве // Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна. — 2019. —№ 1. — С. 34–39.
16. Васильев В. В. Аничков мост. — Л.: Лениздат, 1973. — 48 с.
17. Васькин А. А. К истории возникновения в советской архитектуре стиля «сталинский ампир»: Жилое здание на Котельнической набережной // Современные гуманитарные исследования. — 2006. — № 5 (12). — С. 12–15.
18. Вейц М.Е. Проекты паблик-арт как диалог между художниками и горожанами (на примере проекта «Критическая масса») // Журнал исследований социальной политики. — 2012. — Том 10. — № 1. — С. 95–108.
19. Венслаускене Е. В. Дореволюционное уличное освещение Санкт-Петербурга // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. — 2020. — № 5. — С. 44–52.
20. Вергунов А. П., Горохов В. А. Русские сады и парки. — М.: Наука, 1987. — 418 с.

21. Веснина Н.Н. Сады Невского проспекта. — СПб.: Пропилеи, 2008. — 224 с.
22. Власов В. Г. Триада «Историзм, стилизация, эклектика» и постмилленизм в истории и теории искусства // Архитектон: известия вузов. — 2018. — № 3 (63). — С. 1–15.
23. Глинтерник Э. М. Вербально-визуальный феномен наружной рекламы в отечественных публикациях 1830–1850-х годов // Медиалингвистика : Материалы докладов участников VII Международной конференции, Санкт-Петербург, 28 июня – 01 июля 2023 года. — СПб.: ООО «Медиапапир», 2023. — С. 292–296.
24. Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. — СПб.: Аврора, 2007. — 360 с.
25. Гоголь Н. В. Повести. — Л.: Художественная литература, 1987. — 416 с.
26. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. — 2-е изд. — СПб.: Стройиздат СПб, 1994. — 360 с.
27. Готье Т. Путешествие в Россию. — М.: Мысль, 1988. — 396 с.
28. Гусаров А. Ю. Памятники воинской славы Петербурга. — СПб.: «Паритет», 2010. — 400 с.
29. Дьяконов В. АРТПОЛЕ Technology // Артхроника. — 2006. — № 8. — С. 107.
30. Евангулова О. С. Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. — М.: Изд-во МГУ, 1969. — 143 с.
31. Едошина И. А. «Genius loci» как текст культуры // Вестник КГУ. — 2012. — № 5. — С. 48–53.
32. Жданов А. М. Метрополитен Петербурга. Легенды метро, проекты, архитекторы, художники и скульпторы, станции, наземные вестибюли. — М.: Центрполиграф, 2017. — 702 с.

33. Ибрагимова А. Ф. Современная скульптура как объект городского дизайна : дис. … канд. искусствоведения. — [Место защиты: Казан. гос. архит.-строительный]. — Казань, 2024. — 242 с.
34. Игнатенко А. А. Казанский собор. Страницы истории. — СПб.: Искусство России, 2007. — 128 с.
35. Исаченко В. Г. Памятники Санкт-Петербурга. Справочник. — СПб.: Паритет, 2004. — 400 с.
36. История освещения Санкт-Петербурга / Ред. С. Мителев, Ю. Колотовский, А. Кузнецов. — СПб.: Звезда Петербурга, 2009. — 180 с.
37. История советской архитектуры, 1917–1954 гг.: Учебник для архитектурных вузов / Под общ. ред. Н. П. Былинкина и А. В. Рябушина. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Стройиздат, 1985. — 256 с.
38. Каганович А. Л. Медный всадник. История создания монумента. — Л.: Искусство, 1982. — 191 с.
39. Кадакоева Э. М. Влияние наружной рекламы на социокультурное пространство современного города // Научные результаты социологии – 2022 : Сборник статей по материалам II Международного научного онлайн-форума, Белгород, 15–17 февраля 2023 года. — Белгород: Белгородский государственный национальный исследовательский университет, 2023. — С. 230–237.
40. Калинин Б. Н., Юревич П. П. Памятники и мемориальные доски Ленинграда / Справочник. — Л.: Лениздат, 1979. — 519 с.
41. Карлсон А. В. Летний Сад при Петре I. — Петербург.: Изд-во Брокгауз и Ефрон, 1923. — 76 с.
42. Кириков Б. М. 100 памятников архитектуры Санкт-Петербурга. — СПб.: Белое и черное, 2000. — 256 с.
43. Кириков Б. М. Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. — Изд. 4-е, с измен. — СПб.: Коло, 2012. — 576 с.
44. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. — М.: Искусство, 1982. — 400 с.

45. Коваленко Н. П. Вывеска, ее история, развитие и производство: Практическое руководство для специалистов и любителей. — М.: Издание книжного магазина П. К. Комисаренко, 1917. — 37 с.
46. Ковтун Е. Ф., Повелихина А. В. Русская живописная вывеска и художники авангарда. — СПб.: Аврора, 1991. — 200 с.
47. Кожевников Р. Ф. Скульптурные памятники Москвы. — 2-е изд., доп. — М.: Московский рабочий, 1983. — 320 с.
48. Козлов Е. А. Агитационные поезда и пароходы в Советской России (1918–1922): музейные практики и технические медиа // Альманах ЦЭМ. — М.: ЦЭМ, V–A–C Press. — С. 245–298.
49. Кокорев И. Т. Очерки Москвы сороковых годов. Очерки и повести о Москве XIX в. — М.: Московский рабочий, 1959. — 278 с.
50. Колесникова Л. Е. «Окна ТАСС» – оружие Победы // Военно-исторический журнал. — 2016. — № 9. — С. 68–72.
51. Костина О. В. Архитектура Московского метро. 1935–1980-е годы. — М.: БуксМАрт, 2019. — 208 с.
52. Костова Е. В. Архитектурная парадигма «сталинского ампира» // Региональные архитектурно-художественные школы. — 2016. — № 1. — С. 482–488.
53. Котломанов А. О. Монументальность новой русской скульптуры. Эпизод 1: памятник князю Владимиру // Вестник СПбГУ : Искусствоведение. — 2017. — Т. 7. — Вып. 3. — С. 342–359.
54. Котломанов А. О. Паблик-арт: страницы истории. Искусство в контексте природы и природа в контексте искусства // Вестник СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение. — 2015. — Вып. 2. — С. 75–86.
55. Котломанов А. О. Паблик-арт: страницы истории. Современное русское искусство в общественном пространстве. Часть 2. Новые формы Вестник СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение. — 2016. — Вып. 1. — С. 64–75.
56. Крюковских А. П. Дворцы Санкт-Петербурга: художественно-исторический очерк. — СПб.: Лениздат, 1997. — 318 с.

57. Кузнецов С., Змеул А., Кагаров Э. Скрытый урбанизм. Архитектура и дизайн Московского метро, 1935–2015. — М.: Dom Publishers, 2016. — 352 с.
58. Кузнецов С. О. Н. С. Хрущёв и борьба с излишествами в советской архитектуре (1949–1954 годы) // Academia. Архитектура и строительство. — 2019. — № 3. — С. 5–10.
59. Кузнецова О.Н. Летний сад и Летний дворец Петра I. — Л.: Лениздат, 1973. — 84 с.
60. Курамшина Ю. В., Сефер К. Э. Искусство в пространстве города: стратегии и перспективы взаимодействия (на примере паблик-арт) // Культура и цивилизация. — 2020. — Т. 10. — № 6–1. — С. 82–100.
61. Лаврентьев А. Н. История дизайна : учеб. пособие. — М.: Гардарики, 2007. — 303 с.
62. Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. — М.: Искусство, 1992. — 222 с.
63. Лаврентьева Е. В. Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Этикет. — 2-е изд. — М.: Молодая гвардия, 2007. — 663 с.
64. Ле Корбюзье. Когда соборы были белыми. Путешествие в край нерешительных людей. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. — 360 с.
65. Лекус Е. Ю. Световая культура. — СПб: Университет ИТМО, 2017. — 59 с.
66. Либсон В. Я. Возрожденные сокровища Москвы. — М.: Московский рабочий, 1983. — 256 с.
67. Лисаевич И. И., Бехтер-Остренко И. Ю. Скульптура Ленинграда. — Л.: Искусство, 1965. — 213 с.
68. Лисовский В. Г. Ленинград: Районы новостроек. — Л.: Лениздат, 1983. — 277 с.
69. Малинина Т. А., Суздалева Т. Э. Дворец великого князя Алексея Александровича. — СПб.: Алмаз, 1997. — 103 с.

70. Маяковский В. В. Агитация и реклама // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. — Т. 12. Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917–1930). — М.: ГИХЛ, 1959. — 746 с.
71. Михайлов С. М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция) : дис. … доктора искусствоведения. — [Место защиты: Всеросс. науч.-исслед. ин-т технической эстетики]. — М., 2011. — 361 с.
72. Михайлов С. М. Дизайн города: основные этапы исторического развития / С. М. Михайлов, А. С. Михайлова, Н. М. Надыршин // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2014. — No. 5 (166). — С. 4–9.
73. Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда / сост.: Е. В. Плюхин, А.Г. Раскин; авт. текста В. А. Евсеев и др. — Л.: Искусство, 1991. — 486 с.
74. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XX века. — 2-е изд., доп. — Л.: Искусство, 1988. — 215 с.
75. Никитин Н. П. Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. — Л.: Изд. ленинградского отд. Союза сов. архитекторов, 1939. — 348 с.
76. Новые районы Москвы: [Сборник статей] / П. А. Володин, А. М. Журавлев, Б. М. Иофан, И. Г. Кадина, Н. А. Пекарева, А. А. Стригалев; Академия строительства и архитектуры СССР, Институт теории и истории архитектуры и строительной техники. — М.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1960. — 286 с.
77. Паллотта В. И., Сичкарь Т. В. Наружная реклама как элемент социокультурного пространства современного города // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2020. — № 1. — С. 1–13.

78. Памятники архитектуры и истории Санкт-Петербурга. Петроградский район / под ред. Б. М. Кирикова. — СПб.: Издательский дом «Коло», 2004. — 584 с.
79. Памятники монументального искусства Москвы: справ. изд. / Департамент культурного наследия г. Москвы. — М.: ООО «Милк Эдженси», 2016. — 404 с.
80. Петербургские огни: Посвящается 70-летию празднования / Сост. Колотовский Ю. В., Кузякин А. Н., Пышкина Е. В., Чинарева И. М., Яковлев В. И. — СПб.: ООО «Селеста», 2004. — 60 с.
81. Полонский В. Русский революционный плакат. — М.: Государственное издательство, 1925. — 192 с.
82. Поносов И. Искусство и город. — Издание второе, дополненное. — М.: издатель Игорь Поносов, 2021. — 288 с.
83. Попова П. И. Современная жанровая городская скульптура Санкт-Петербурга: истоки, тенденции, перспективы развития // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. — 2012. — Т. 192. — С. 144–150.
84. Портнова И. В. Формирование анималистического образа в монументально-декоративной скульптуре XX века // Вестник МГУКИ. — 2010. — № 4. — С. 243–248.
85. Посохина, А. М. Паблик-арт в России: исторический аспект и особенности развития // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2025 № 1 Ч. 2 С. 412–424
86. Посохина, А. М., Семенова, В. В. Произведения монументального искусства в контексте городской среды Санкт-Петербурга // Архитектон: известия вузов. 2023 № 4 (84). URL: http://archvuz.ru/2023_4/29/. DOI: 10.47055/19904126_2023_4 (84)_29
87. Посохина, А. М., Семенова, В. В. Развитие городского освещения в Санкт-Петербурге: история и современная практика // Дизайн. Материалы. Технология. 2023 № 4 (72). С. 72–77

88. Посохина, А. М., Семенова, В. В. Исторические и стилистические особенности наружной рекламы в Санкт-Петербурге в XVIII–XXI вв. // Дизайн. Материалы. Технология. 2023 № 4 (72). С. 84–90
89. Посохина, А.М. «Роль городской скульптуры в формировании визуального образа среды в Москве и Санкт-Петербурге» // Материалы IX международной научной конференции «Пространство культуры» - 2025. С.89-90
90. Посохина, А.М. «Фонтаны в контексте городской среды» // Материалы IX международной научной конференции «Пространство культуры» - 2025. С.91-93
91. Постановление IV съезда русских зодчих по докладу Е. Е. Баумгартена и Л. А. Ильина // Зодчий. — 1911. — № 4. — С. 30.
92. Проскурина В. Ю. Петербургский миф и политика монументов: Пётр Первый Екатерине Второй // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 72. — С. 25–31.
93. Пыляев М. И. Замечательные чудаки и оригиналы. — СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1898. — 452 с.
94. Пыляев М. И. Старая Москва : Рассказы из былой жизни первопрестол. столицы. — СПб.: А.С. Суворин, 1891. — 576 с.
95. Пыляев М. И. Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы. — СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1887. — 471 с.
96. Розенталь В. А. Этапы становления столичного рынка наружной рекламы // Молодой ученый. — 2022. — № 20 (415). — С. 541–543.
97. Сады и парки Санкт-Петербурга. XIX — начало XX века (городское садовое хозяйство). — М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. — 286 с.
98. Сазиков А. В. Москва в праздники и в будни: убранство российской столицы от Петра I до наших дней [кн.-альбом]. — М.: СОЮЗ-ИНФО, 2007. — 216 с.

99. Сазиков А. В. Проблемы дизайна исторически сложившейся городской среды : дис. ... канд. искусствоведения. — [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова]. — М., 2000. — 158 с.

100. Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы : история, типология, документы. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Русскій Міръ, 2017. — 424 с.

101. Самойлов А. Скульптурные портреты Пушкина // Искусство. — 1949. — № 5. — С. 46–47.

102. Севастьянов С. Ф. Площадь Восстания. — Л.: Лениздат, 1987. — 94 с.

103. Седова И. Н. «Борьба с землей». Рельеф Ивана Шадра в собрании Третьяковской галереи // Новое искусствознание. — 2019. — № 3. — С. 105–109.

104. Семенова В. В. Дизайн архитектурной среды города. Санкт-Петербург. — СПб.: «АртПро Дизайн», 2014. — 208 с.

105. Семенова В. В. Дизайн городских фонтанов. Санкт-Петербург. — СПб.: ООО «Цифровая фабрика «Быстрый Цвет», 2015. — 74 с.

106. Семенова В. В. Монументальное искусство. Санкт-Петербург. — СПб.: ООО «Цифровая фабрика «Быстрый цвет», 2015. — 212 с.

107. Семенова В. В. Термины и определения «Дизайн среды». Теория и практика. — СПб.: СПбГУПТД. 2016. — 487 с.

108. Семенович Г. Л. Уличное освещение города С.-Петербурга. Очерк развития освещения столицы с ее основания по 1914 г. — Пг.: Городская типография, 1914. — 41 с.

109. Семенцов С. В., Сперанская В. С. Ленинский план монументальной пропаганды и традиции императорской столичной культуры // Вестник гражданских инженеров. — 2018. — № 2 (67). — С. 37–47.

110. Семенюк А. И. Живописец вывесок. Практическое руководство по написанию вывесок на стенах, полотне, деревянных щитах, железе и других материалах. — 2-е изд. — Пг., М.: Издание М. П. Петрова, 1917. — 48 с.

111. Сефер К. Э. Уличное искусство и паблик-арт: сравнительная характеристика // Культура и цивилизация. —2022. — Том 12. — № 1А. — С. 49–58.

112. Сляднева О. В. Очерки истории российской рекламы: Учебное пособие. В 2 ч. Ч. 1. — СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2001. — 138 с.

113. Советское монументальное искусство / Сост. И. Пронина. — М.: Советский художник, 1976. — 221 с.

114. Спышнов П. А. Фонтаны. — М.: Стройиздат, 1950. — 171 с.

115. Тарасова Е. А., Толстой И. А. Фонтаны и бассейны // Малые формы в застройке и благоустройстве городов / Под ред. Н. Я. Колли. — М.: Стройиздат, 1964. — С. 44–77.

116. Тезаурус. Краткий справочник по терминологии российского уличного искусства и граффити. — СПб.: типография L-Print, 2019. — 56 с.

117. Терентьева А. Серебряный век русской рекламы // Третьяковская галерея. —2011. — № 2 (31). — С. 37–47.

118. Турчин В. Памятник Гоголю – символ России // Наше наследие. — 2009. — № 89–90. — С. 2–9.

119. Тыжненко Т. Е. Максимилиан Месмахер. — Л.: Лениздат, 1984. — 151 с.

120. Устин В. Б. Искусство наружной рекламы. Практическое руководство. — М.: АСТ: Астрель, 2009. — 304 с.

121. Ученова В. В. История отечественной рекламы. 1917—1990: Учеб. пособие по дисциплине «Основы рекламы и паблик рилейшнз» для студентов вузов, обучающихся по направлению 520600 и специальности 021400 «Журналистика». — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2004. — 287 с.

122. Ученова В. В., Старых Н. В. История рекламы: учебник для студентов вузов, обучающихся по специальностям «Журналистика», «Реклама», «Связи с общественностью». — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 495 с.

123. Уэллс Г. Россия во мгле. — М.: Прогресс, 1970. — 221 с.

124. Фролов В. В. История отечественной рекламы XX–XXI вв. Учебное пособие. — Псков: Псковский государственный университет, 2016. — 136 с.

125. Чернякевич Б. И. Современное монументальное искусство в городском культурном пространстве Санкт-Петербурга // Актуальные проблемы монументального искусства : Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 12–13 марта 2021 года / Под ред. Д. О. Антипиной. — СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. — С. 433–440.

126. Шамурин Ю. И. Очерки классической Москвы. — М.: Издание Т-ва Образование, 1914. — 72 с.

127. Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт: вопросы истории и практика применения. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Книга, 1985. — 255 с.

128. Шишкина Е. А. Фонтаны как декоративный элемент в образной ткани города // A maximus ad minima. Малые формы в историческом ландшафте: Сборник статей по материалам научно-практической конференции ГМЗ «Петергоф». —СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2017. — С. 152–159.

129. Шмидт И. М. Декоративная скульптура архитектурных сооружений. В кн.: Русское декоративное искусство / Под ред. А.И. Леонова. — Т. 2: Восемнадцатый век. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. — С. 122–148.

130. Шугуров П.Е. Проблемы терминологии в области городского искусства // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 2–3. — С. 261–263.

131. Щепетков Н. И. История и явь московского светодизайна // Архитектура и современные информационные технологии. — 2017. — № 2 (39). — С. 329–352.

132. Щепетков Н. И. Световой дизайн города: учеб. пособие. — М.: Архитектура-С, 2006. — 320 с.

133. Щипанов А. С. Освещение в архитектуре интерьера. — М.: Госстройиздат, 1960. — 115 с.

134. Энциклопедия российского уличного искусства / [авт. текстов: Марта Пакните, Игорь Поносов, Никита Величко и др.; вступ. ст.: Антон Польский (Make), Алексей Масляев]. — М.: ОМК-Участие, 2019. — 311 с.

135. Юминов П. А. Современное архитектурное освещение // Научные исследования и разработки молодых ученых. — 2015. — № 4. — С. 8–11.

136. Neumann D., Champa K. S. Architecture of the Night: The Illuminated Building. —Munich: Prestel, 2002. — 238 p.

Нормативные правовые документы

137. Закон города Москвы от 13 ноября 1998 г. № 30 «О порядке возведения в городе Москве произведений монументально-декоративного искусства городского значения». — Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/901731022.

138. Постановление Правительства Москвы от 04 июня 1996 г. № 464 «Об утверждении схемы размещения фонтанов, бассейнов и водных устройств в г. Москве и мероприятиях по ее реализации» (утратило силу на основании постановления Правительства Москвы № 2237-ПП от 30.12.2021). — Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/3607025.

139. Постановление Правительства Москвы от 11 ноября 2008 г. № 1037-ПП «О концепции единой светоцветовой среды города Москвы» (с изменениями на 17 мая 2016 г.). — Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/3694136.

140. Постановление Правительства Москвы от 13 ноября 2012 г. № 636-ПП «О размещении и установке на территории города Москвы объектов, не являющихся объектами капитального строительства, и объектов, размещение которых осуществляется без предоставления земельных участков и установления сервитутов, публичных сервитутов» (с

изменениями на 1 апреля 2025 г.). — Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/537926268.

141. Постановление Правительства Москвы от 30 марта 1993 Г. № 280 «Об улучшении светового оформления города» (утратило силу на основании постановления правительства Москвы № 562 от 04.07.96). — Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/3702506?marker=64U0IK.

142. Постановление Правительства Санкт-Петербурга от 21 августа 2009 г. № 944 «О порядке взаимодействия исполнительных органов государственной власти Санкт-Петербурга при установке произведений монументального искусства в Санкт-Петербурге» (с изменениями на 29.06.2023 г.). — Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/891816168.

143. Постановление Правительства Санкт-Петербурга от 21 декабря 2010 г. № 1714 «О программе развития системы наружного освещения в Санкт-Петербурге «Светлый город» на период 2010–2017 годов» (с изменениями на 19.01.2015 г.). — Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/891847186.

144. Постановление Правительства Санкт-Петербурга от 25 июля 2006 г. № 904 «О выдаче разрешений на установку и эксплуатацию рекламных конструкций в Санкт-Петербурге и проведении торгов на право заключения договора на установку и эксплуатацию рекламной конструкции на земельных участках, зданиях или ином недвижимом имуществе, находящемся в государственной собственности Санкт-Петербурга, а также на земельном участке, государственная собственность на который не разграничена» (с изменениями на 12.05.2023). — Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/8435546?marker=1J6SEUR.

145. Правила установки и эксплуатации рекламных конструкций в городе Москве. Приложение № 1 к Постановлению Правительства Москвы от 12 декабря 2012 г. № 712-ПП «Об утверждении Правил установки и эксплуатации рекламных конструкций». — Режим доступа: https://www.mos.ru/upload/photobank/common/upload/Prilozhenie_1[5].pdf.

146. Распоряжение Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры Санкт-Петербурга от 26 июня 2006 г. № 10-4 «Об утверждении примерных форм охранных обязательств, соглашений о внесении изменений и о расторжении охранных обязательств». — Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/8433715.

147. СП 82.13330.2016 «СНиП III-10-75 Благоустройство территорий» (Приказ Минстроя России от 16 декабря 2016 г. № 972/пр). — Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/456054208.

148. Федеральный закон № 73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» (с изменениями на 26.12.2024). — Режим доступа: https://docs.cntd.ru/document/901820936?marker=64U0IK&.

149. Федеральный закон от 13 марта 2006 г. № 38-ФЗ «О рекламе». — Режим доступа: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_58968/.

150. Федеральный закон от 18 июля 1995 г. № 108-ФЗ «О рекламе». — Режим доступа: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_7234/0ccb829c456ed680f9dc7249a78159eaaed82944/.

Электронные ресурсы

151. 30 лет строим искусство. Альманах [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.rbi.ru/upload/docs/rbi-art-book.pdf.

152. Авторский канал о культуре и искусстве «Двор 759» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://t.me/dvor759/5467.

153. Администрация Санкт-Петербурга. Официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.gov.spb.ru/.

154. Акт по результатам государственной историко-культурной экспертизы проектной документации на проведение работ по сохранению объекта культурного наследия регионального значения «Фонтан со скульптурой» [Электронный ресурс]. — Режим

доступа: https://kgiop.gov.spb.ru/media/uploads/userfiles/2020/10/19/merged_pdf.io.pdf.

155. Александровский сад. ООО «Кандела». — Режим доступа: https://candela.ru/works/ulichnoe-osveshchenie/aleksandrovskiy-sad/.

156. Алмазов Б. А. Повести каменных горожан. Очерки о декоративной скульптуре Санкт-Петербурга [Электронный ресурс]. — СПб.: Центрполиграф, 2012. — Режим доступа: https://design.wikireading.ru/6563.

157. Архив исторических фотографий PastVu [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://pastvu.com/.

158. Беклешов Д. В., Воронов К. Г. Реклама в торговле [Электронный ресурс]. — М.: Международные отношения, 1968. — 164 с. — Режим доступа: http://economics-lib.ru/books/item/f00/s00/z0000011/index.shtml.

159. Бюро «Культура Света» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://kulturasveta.ru/.

160. В поддержку реставрации дома Бака запустили проект «Внимание: стрит-арт!» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.buro247.ru/news/culture/21-mar-2024-buck-house-attention-street-art.html.

161. Вашуркина Е. А., Захарова Е. М., Карева Т. И., Мясоедова Е. И., группа компаний «Светосервис»; Пятигорский В. М., ООО «ВНИСИ». Освещение исторических памятников. Здание Государственного исторического музея и Храм Василия Блаженного на Красной площади [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://lightonline.ru/svet/articles/ArticleHistoricMuseum.html?lpage=1.

162. Виды и ареал распространения «гусаков». «Старый свет». Виртуальный музей светотехники [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://old-lighting.ru/ru/forum/topics/vidy-i-areal-rasprostraneniya-gusakov.

163. Виртуальный Русский музей. Портал [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://rusmuseumvrm.ru/.

164. Гендиректор Gallery: наружная реклама сейчас переживает настоящий «ренессанс». Интервью М. Комаровой [Электронный ресурс] // ТАСС. — 17.06.2023. — Режим доступа: https://tass.ru/interviews/18049275.

165. Гишар О. Лахта Центр: вызовы и ответы самого северного небоскреба в мире [Электронный ресурс] // Archi.ru. — 25.03.2022. — Режим доступа: https://archi.ru/tech/95526/lakhta-centr-vyzovy-i-otvety-samogo-severnogo-neboskreba-v-mire.

166. Главархив Москвы знакомит с документами по истории уличного освещения столицы [Электронный ресурс] // Официальный портал Мэра и Правительства Москвы. — 05.01.2020. — Режим доступа: https://www.mos.ru/news/item/67719073/.

167. Гречук Н. Петербург. Застывшие мгновения. История города в фотографиях Карла Буллы и его современников [Электронный ресурс]. — М.: Центрполиграф, 2015. — 680 с. — Режим доступа: https://www.litres.ru/book/nataliya-grechuk/peterburg-zastyvshie-mgnoveniya-istoriya-goroda-v-fotogra-9826745/chitat-onlayn/page-4/.

168. Группа проекта «Waterfront» Вконтакте [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://vk.com/waterfront2019.

169. Гутнов Д. А. Памятник М. В. Ломоносову работы С. И. Иванова. 2 февраля 2024 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://dzen.ru/a/ZapldrYnlXVudtCR.

170. [Длина волны]. Независимый журнал про свет и его влияние на окружающий мир [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://dlinavolny.ru/.

171. Зубань А. Н. Историко-стилистический анализ развития наружной рекламы в России [Электронный ресурс] // Universum: филология и искусствоведение. — 2014. — № 10 (12). — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-stilisticheskiy-analiz-razvitiya-naruzhnoy-reklamy-v-rossii.

172. Ильина Л. Фонтан перед западным фасадом Зимнего дворца [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://peterburg.center/maps/fontan-pered-zapadnym-fasadom-zimnego-dvorca.html.

173. Исабекова А. Индустрия искусства [Электронный ресурс] // Московская перспектива. — 04.06.2024. — Режим доступа: https://mperspektiva.ru/topics/industriya-iskusstva/.

174. Искусство — в массы: паблик-арт как инструмент переосмысления городской среды. Журнал «Проект Россия» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://prorus.ru/interviews/iskusstvo-v-massy-pablikart-kak-instrument-pereosmysleniya-gorodskoj-sredy/.

175. Исследовательский проект «Фонари Москвы» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://fonarimos.ru/.

176. История уличного освещения Ленинграда. Эволюция форм светильников [Электронный ресурс]. — Форум ресурса «Проекты Петербурга». — Режим доступа: https://spb-projects.ru/forum/viewtopic.php?t=1301&start=9.

177. Куда движется российский паблик-арт [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://kulturomania.ru/articles/kuda-dvizhetsya-rossiyskiy-pablik-art/.

178. «Лахта Центр»: опыт IntiLED в реализации фасадного освещения самого высокого небоскреба Европы. ООО «Интилед» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://intiled.ru/news/case-lakhta?tmpl=template.

179. Ленинград. Путеводитель [Электронный ресурс] / Сост. В. А. Витязева, Б. М. Кириков. — Л.: Лениздат, 1986. — Режим доступа: https://www.lib.ru/NTL/PUTEWODITELI/leningrad_1986.txt.

180. Луначарский А. В. Ленин о монументальной пропаганде // Литературная газета. — 1933, 29 янв. — С. 1. — Режим доступа: http://lunacharsky.newgod.su/lib/vospominaniya-i-vpechatleniya/lenin-o-monumentalnoj-propagande/.

181. Матвеев О. «Улица не очень привлекательная». Почему не получилось превратить знаменитый Арбат в главную пешеходную зону столицы [Электронный ресурс] // Мослента. — 12.12.2022. — Режим доступа: https://moslenta.ru/city/sreda-obitaniya/ulica-ne-ochen-privlekatelnaya-pochemu-ne-poluchilos-prevratit-znamenityi-arbat-v-glavnuyu-peshekhodnuyu-zonu-stolicy.htm.

182. Мемориал Победы на Поклонной горе [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=54324&sphrase_id=55567.

183. Мерцалова А. Цена камня: сколько стоят самые дорогие московские памятники [Электронный ресурс] // Аргументы и Факты. — 24 октября 2012. — Режим доступа: https://aif.ru/realty/city/37278.

184. Минина В. Мастер монументальных форм. К 100-летию со дня рождения А.П. Кибальникова [Электронный ресурс] // Третьяковская галерея. — 2012. — № 2 (36). — Режим доступа: https://www.tg-m.ru/articles/3-2012-36/master-monumentalnykh-form-ap-kibalnikov.

185. Москва. Магазин русских изделий на Кузнецком мосту в доме князя Гагарина [Электронный ресурс] // Государственный исторический музей. — Режим доступа: https://nav.shm.ru/exhibits/4473/.

186. Моя Третьяковка [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21503.

187. На Каменноостровском проспекте открывается фонтан «Лебединое озеро» [Электронный ресурс]. — 19.08.2003. — Режим доступа: https://www.rosbalt.ru/main/2003/08/19/114391.html.

188. Наизнанку. Михайловский театр. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://andreyolenev.ru/insideout/.

189. Новейшая история. Новая Голландия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.newhollandsp.ru/history/recent-history/.

190. Новый скульптурный парк появится в ЖК MOD от MR Group [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.mr-group.ru/news/novyy-skulpturnyy-park-poyavitsya-v-zhk-mod-ot-mr-group/.

191. «Окутанный духом искусства». The Art Newspaper Russia [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20240516-afci/.

192. Ольга Флоренская, Александр Флоренский. Из серии «Передвижной бестиарий в Летнем саду», 1998 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://vladey.net/ru/artwork/8372.

193. От масляной лампы до светодиода: как развивалась система уличного освещения [Электронный ресурс] // Официальный портал Мэра и Правительства Москвы. — 13.12.2020. — Режим доступа: https://www.mos.ru/news/item/84016073/.

194. Официальный сайт биеннале уличного искусства Артмоссфера [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://artmossphere.winzavod.ru/iv_forum_ulichnogo_iskusstva.

195. Официальный сайт бюро «Новь» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://novburo.ru/.

196. Официальный сайт ВДНХ [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://vdnh.ru.

197. Официальный сайт СПб ГБУ «Ленсвет» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://lensvet.spb.ru/.

198. Официальный сайт Марины Звягинцевой [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://artmarin.ru/curator/spalnij-rayon.

199. Официальный сайт Музея стрит-арта [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://streetartmuseum.ru/o-muzee/.

200. Официальный сайт ООО «НОВАТЕК АРТ» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.novatekart.ru/festivals/energfest2011.

201. Официальный сайт паблик-арт фестиваля «Дворы Капеллы» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://festival-capella-spb.tilda.ws/#rec420012975.

202. Официальный сайт фестиваля паблик-арта «Арт-проспект» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.artprospect.org/festival.

203. Памятник Александру II. Хроника [Электронный ресурс] // Третьяковская галерея. — № 3 (8). — 2005. — Режим доступа: https://www.tg-m.ru/articles/3-2005-08/pamyatnik-aleksandru-ii.

204. Петербургские вывески [Электронный ресурс] // Иллюстрация. — 1848. — № 30 (28 августа). — С. 81–82. — Режим доступа: http://tiam-tula.ru/wp-content/uploads/2016/07/TIAM_public002.pdf.

205. Подсветка Петропавловской крепости признана лучшей в России [Электронный ресурс] // Санкт-Петербург.ру. — Режим доступа: https://saint-petersburg.ru/m/spb/old/231305/.

206. Преданья старины глубокой: фонтаны как источники водоснабжения [Электронный ресурс] // Московская правда. — 04.07.2024. — Режим доступа: https://www.mosvodokanal.ru/press/smi/14203.

207. Пресс-релиз к выставке АРТПОЛЕ. Сеть архивов российского искусства [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/E10299.

208. Расширение пространства. Художественные практики в городской среде [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://v-a-c.org/projects/expanding-space-artistic-practice-in-the-urban-environment.

209. Рекомендации для городских структур по интеграции уличного искусства в общественные пространства. Методический сборник [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://drive.google.com/file/d/1twXlAIVJf9x4955xQ5PCuyWSovilTJeQ/view.

210. Ровесник Победы. 75 лет со дня основания Московского парка Победы [Электронный ресурс] // РНБ. Виртуальные выставки. — Режим доступа: https://expositions.nlr.ru/ve/RA3686/fontan.

211. Российская гильдия управляющих и девелоперов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://rgud.ru/novosti/rezhim-pravovogo-regulirovaniya-obektov-gorodskogo-iskusstva-v-sankt-peterburge-mozhet-byt-smyagchen/.

212. Сады на Яузе: Лефортово и Анненгоф [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://landscape.totalarch.com/node/269.

213. Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение «Ленсвет» [Электронный ресурс]. Официальный сайт. — Режим доступа: https://lensvet.spb.ru/.

214. Санкт-Петербургское государственное казенное учреждение «Научно-исследовательский и проектный центр генерального плана Санкт-Петербурга». Концепция формирования архитектурно-стилистического образа ночного Санкт-Петербурга / В. В. Семенова. — СПб., 2015. — Режим доступа: https://gugenplan.spb.ru/RU/414.

215. Сергей Кузнецов: Стрит-арт — как свежая газета, странно хранить ее долгие годы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://snob.ru/interview/sergei-kuznetsov-strit-art-kak-svezhaia-gazeta-stranno-khranit-ee-dolgie-gody/.

216. Словарь терминов. Российская академия художеств [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://rah.ru/science/glossary/.

217. Светомузыкальный фонтан в Парке Горького [Электронный ресурс] // Культурологический проект «Тогда». — Режим доступа: https://www.togdazine.ru/article/1192.

218. Смолина К. А. Сто великих театров мира [Электронный ресурс]. — М.: Вече, 2001. — Режим доступа: https://www.booksite.ru/localtxt/the/atr/es/sto/24.htm.

219. Современное искусство в традиционном музее [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://proarte.ru/projects/arhiv-proektov/sovremennoe-iskusstvo-v-tradicionnom-muzee/.

220. Соколов Б. Барокко. История садового искусства: Россия [Электронный ресурс]. — 2008. — Режим доступа: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=193.

221. Стекольникова М. Детали, знаки, символы [Электронный ресурс] // Вера Мухина. — СПб, 2009. — С. 11–12. — Режим доступа: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/so-724/index.php.

222. Стритбольная площадка. Новая Голландия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.newhollandsp.ru/what-to-do/streetball-court/.

223. Сухова О. В Летнем саду Санкт-Петербурга обнаружены фонтаны XVIII века [Электронный ресурс]. // Новости Первого канала. — 7.07.2010. — Режим доступа: https://www.1tv.ru/news/2010-07-07/140278-v_letnem_sadu_sankt_peterburga_obnaruzheny_fontany_xviii_veka.

224. Фонтан на Малой Садовой улице в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://vozrtd.ru/portfolio/arhitekt-formy/fontany/fontan-na-maloy-sadovoy-ulitse-v-cankt-peterburge/.

225. Фонтанный комплекс на Московской площади в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://oase-russia.ru/фонтанный-комплекс-на-московской-площади-в-санкт-петербурге.

226. Фонтаны Санкт-Петербурга: исторические, поющие и с иллюминацией [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://rogaine-spb.ru/otzyvy/fontany-sankt-peterburga-istoricheskie-poyushhie-i-s-illyuminatsiej.html.

227. DDR-Strassenleuchte [Электронный ресурс на нем. яз.]. — Access: http://www.ddr-strassenleuchten.de/index.htm.

228. Studio Piero Castiglioni [Электронный ресурс на итал. яз.]. — Access: https://pierocastiglioni.com/en/.

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова» (РГХПУ им. С. Г. Строганова)

На правах рукописи

Посохина Анастасия Михайловна

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ И ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ МОСКВЫ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГА НОВОГО И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Специальность 5.10.3 — Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II

Научный руководитель:

доктор технических наук, профессор

кафедры дополнительного образования РГХПУ им. С. Г. Строганова

Семенова Виктория Викторовна

Москва

2026

СОДЕРЖАНИЕ

Список иллюстраций 3

Иллюстрации 59

Список иллюстраций

Иллюстрация 1. Э. М. Фальконе. Медный всадник. 1768–1778. Санкт-Петербург. Фотография. 2012. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 2. Э. М. Фальконе. Медный всадник. 1768–1778. Санкт-Петербург. Фотография. 2003. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 3. М. И. Козловский, Ф. Г. Гордеев, А. Н. Воронихин, А. А. Михайлов. Памятник А. В. Суворову. 1799–1801. Санкт-Петербург. Источник: https://www.citywalls.ru/house34405.html.

Иллюстрация 4. М. И. Козловский, Ф. Г. Гордеев, А. Н. Воронихин, А. А. Михайлов. Памятник А. В. Суворову на Суворовской площади. 1799–1801. Санкт-Петербург. Источник: https://www.citywalls.ru/house34405.html.

Иллюстрация 5. О.-Р. Монферран, при уч. Л. Л. Бонштедта, Н. Е. Ефимова, О. Пуаро и др., П. К. Клодт, Р. К. Залеман, Н.А. Рамазанов. Памятник Николаю I. 1856–1859. Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 6. О.-Р. Монферран, при уч. Л. Л. Бонштедта, Н. Е. Ефимова, О. Пуаро и др., П. К. Клодт, Р. К. Залеман, Н.А. Рамазанов. Памятник Николаю I. 1856–1859. Санкт-Петербург. Источник: https://www.hellopiter.ru/Monument_to_nikolay.html.

Иллюстрация 7. М. О. Микешин, А. М. Опекушин, М. А. Чижов, Д. И. Гримм, В. А. Шредер. Памятник Екатерине II. 1861–1873. Санкт-Петербург. Источник: https://peterburg.guide/pamjatniki/ekaterine-ii/.

Иллюстрация 8. Перспектива Александринской площади и театра с памятником Екатерине II. 1900-е. Санкт-Петербург. Ателье К. Буллы. ЦГАКФФД. Источник: https://pastvu.com/p/537802.

Иллюстрация 9. П. П. Трубецкой. Памятник Александру III на Знаменской площади. 1902–1909. Санкт-Петербург. Торжественное открытие 23 мая 1909

г. Источник: Санкт-Петербург. Энциклопедия. URL: http://www.encspb.ru/object/2804019961.

Иллюстрация 10. Площадь Восстания и вид на проспект 25 Октября. Санкт-Петербург. Почтовая карточка издательства Лен. Обл. Отд. «Союзфото». 1936. По фотографии Э. Хаикина и А. Сэккэ. Источник: Архив А. А. Одинокова. URL: https://russiainphoto.ru/photos/239003/.

Иллюстрация 11. Б. И. Орловский, С. К. Суханов, В. П. Екимов, В. П. Стасов. Памятник М. И. Голенищеву-Кутузову. 1837. Санкт-Петербург. Фотография. 2023. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monument_to_Kutuzov_in_SPB.jpg.

Иллюстрация 12. Б. И. Орловский, С. К. Суханов, В. П. Екимов, В. П. Стасов. Памятник М. Б. Барклаю де Толли. 1837. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). 2016. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monument_to_Barclay_de_Tolly_in_SPB.jpg.

Иллюстрация 13. И. П. Мартос, С. И. Гальберг, И.Т. Тимофеев, В. П. Екимов, С. К. Суханов, А. И. Мельников. Памятник Минину и Пожарскому. 1812–1818. Москва. Фотография (неизвестный автор). 1883. Источник: https://russiainphoto.ru/exhibitions/1228/#1.

Иллюстрация 14. Памятник Минину и Пожарскому у храма Василия Блаженного. 1812–1818. Москва. Источник: https://www.culture.ru/institutes/27303/pamyatnik-mininu-i-pozharskomu.

Иллюстрация 15. А. М. Опекушин, И. С. Богомолов. Памятник А. С. Пушкину на Пушкинской площади. 1880. Москва. Фотография Департамента культурного наследия города Москвы. 2017. Источник: https://um.mos.ru/monuments/pamyatnik-a-s-pushkinu/.

Иллюстрация 16. «Москва. Страстной монастырь». Почтовая открытка. Ок. 1900. Товарищество А. И. Абрикосова Сыновей в Москве. 13,9 х 8,9. Источник: https://oldgravura.ru/prod/1900-e-gg-pochtovaya-kartochka--i4580/.

Иллюстрация 17. Б. К. Растрелли. Памятник Петру I у Михайловского замка. 1726–1800. Санкт-Петербург. Фотография 2013 г. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_the_Great_Monument_SPB.jpg.

Иллюстрация 18. Б. К. Растрелли. Конная статуя Петра I. 1726–1744. Санкт-Петербург. Фотография 2013 г. Источник: https://kohama-natalia.livejournal.com/29019.html.

Иллюстрация 19. А. М. Опекушин, Н. Л. Бенуа, А. С. Лыткин. Памятник А. С. Пушкину. 1882–1884. Санкт-Петербург. Фотография. 1890-е гг. Источник: https://pastvu.com/p/403896.

Иллюстрация 20. А. М. Опекушин, Н. Л. Бенуа, А. С. Лыткин. Памятник А. С. Пушкину. 1882–1884. Санкт-Петербург. Фотография. 2018. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 21. Н. А. Андреев, Ф. О. Шехтель. Памятник Н. В. Гоголю на Пречистенском бульваре. 1909. Москва. Источник: https://id.page/page/adaptive/id367530/blog/3105385/.

Иллюстрация 22. Н. А. Андреев, Ф. О. Шехтель. Памятник Н. В. Гоголю на Никитском бульваре. Москва. Фотография 2018 г. Источник: Как у Арбатской площади появилось три памятника Гоголю. 26 октября 2018 г. URL: https://www.mos.ru/news/item/46810073/.

Иллюстрация 23. С. Д. Меркуров. Памятник «Мысль» на Цветном бульваре. 1911–1913, установлен в 1918 г. Москва. Фотография 1926 г. Источник: https://pastvu.com/p/10910.

Иллюстрация 24. С. Д. Меркуров. Памятник Ф. М. Достоевскому на Цветном бульваре. 1911–1913, установлен в 1918 г. Москва. Фотография до 1936 г. Источник: https://synthart.livejournal.com/250298.html.

Иллюстрация 25. Школа Бернини. Скульптура «Амур и Психея» в Летнем саду. Конец XVII в. Санкт-Петербург. Мрамор. Государственный Русский музей.

Иллюстрация 26. П. Баратта. Скульптура «Мир и Победа» («Ништадтский мир») в Летнем саду. 1722–1723. Санкт-Петербург. Мрамор. Государственный Русский музей.

Иллюстрация 27. П. К. Клодт. Памятник И. А. Крылову в Летнем саду. 1855. Санкт-Петербург. Источник: https://peterburg.guide/pamjatniki/krylovu-v-letnem-sadu/.

Иллюстрация 28. В. П. Крейтан, А. С. Лыткин. Бюст В. А. Жуковского в Александровском саду. 1887. Санкт-Петербург. Бронза, красный гранит. Фотография А. Бутко 2008 г. Источник: https://ru.m.wikipedia.org/.

Иллюстрация 29. В. П. Крейтан, А. П. Максимов. Бюст М. Ю. Лермонтова в Александровском саду. 1896. Санкт-Петербург. Бронза, красный гранит. Фотография А. Бутко 2008 г. Источник: https://ru.m.wikipedia.org/.

Иллюстрация 30. И. Н. Шредер. Бюст Н. М. Пржевальского. 1891–1892. Санкт-Петербург. Бронза, гранит. Фотография 2012 г. Источник: https://ru.wikivoyage.org/.

Иллюстрация 31. Я. И. Земельгак, А. П. Лаврецкий. Памятник И. И. Бецкому на территории РГПУ им. А.И. Герцена. 1868. Санкт-Петербург. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 32. П. П. Забелло, А. С. Лыткин. Памятник М. В. Ломоносову в Ломоносовском сквере. 1892. Санкт-Петербург. Бронза, мрамор, гранит. Источник: https://www.citywalls.ru/photo520791.html.

Иллюстрация 33. К. И. Тихомиров (рисунок), К. Вейерман (гравировка). Открытие памятника М. В. Ломоносову. 1877. Москва. Источник: Зименко Е. В. История создания первого памятника М. В. Ломоносову в Московском университете. URL: https://letopis.msu.ru/content/pervyy-pamyatnik-mv-lomonosovu-v-moskovskom-universitete.

Иллюстрация 34. Н. А. Андреев. Памятник Ф. Гаазу в Малом Казенном переулке. 1909. Москва. Бронза, гранит. Открытка. Изд. Фон-Гиргенсон П. Источник: https://pastvu.com/p/12488.

Иллюстрация 35. С. Д. Меркуров. Памятник Л. Н. Толстому во дворе дома № 2 на ул. Пречистенка. 1910–1912. Москва. Гранит. Источник: https://um.mos.ru/monuments/tolstoy-l-n/.

Иллюстрация 36. Скульптурная группа «Елена и Парис» во дворе усадьбы Долгоруковых — Бобринских на Малой Никитской. XVIII в. Москва. Фотография второй половины XX в. Источник: Гершкович Е. Дом недели: усадьба Долгоруковых — Бобринских на Малой Никитской. 15.12.2023. URL: https://moskvichmag.ru/gorod/dom-nedeli-usadba-dolgorukovyh-bobrinskih-na-maloj-nikitskoj/.

Иллюстрация 37. Д. Трезини (архитектор), А. Шлютер (скульптор). Барельефы на фасадах Летнего дворца Петра I. 1710–1714. Санкт-Петербург. Источник: https://www.spbmuzei.ru/letniy_dvorec_petra.htm.

Иллюстрация 38. А. Шлютер. Барельеф «Минерва среди военных доспехов». Летний дворец Петра I. 1710–1714. Санкт-Петербург. Источник: https://www.facade-project.ru/spravochniki/razdel_statej/fasadnyj_dekor_v_stilyah_arhitektury/ukrashenie_fasada_dvorca_barelefom_oruzhie/.

Иллюстрация 39. Ф. Б. Растрелли. Скульптурное убранство главного фасада Строгановского дворца. 1753–1756. Санкт-Петербург. Источник: https://xn--c1acndtdamdoc1ib.xn--p1ai/kuda-shodit/mesta/stroganovskiy-dvorets/.

Иллюстрация 40. Ф. Б. Растрелли. Скульптурное убранство южного фасада Зимнего дворца. 1754–1762. Санкт-Петербург. Фотография 2014 г. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Winter_Palace_Panorama_3.jpg.

Иллюстрация 41. В. Бренна, В. И. Баженов (архитекторы), братья Стаджи, братья Сольдати, Ж. Тибо, П. Трискорни (скульпторы). Южный фасад Михайловского замка. 1797–1801. Санкт-Петербург. Источник: https://www.tury.ru/photo/id/2692508.

Иллюстрация 42. В. Бренна, В. И. Баженов (архитекторы), братья Стаджи, братья Сольдати, Ж. Тибо, П. Трискорни (скульпторы). Северный фасад Михайловского замка. 1797–1801. Санкт-Петербург. Источник: https://www.ilovepetersburg.ru/content/prizrak-mikhailovskogo-zamka.

Иллюстрация 43. И. К. Коробов (автор проекта), А. Д. Захаров (автор проекта, архитектор), И. И. Теребенев, Ф. Ф. Щедрин, В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов, А. А. Анисимов (скульпторы) и др. Здание Адмиралтейства. Башня. 1823. Санкт-Петербург. Фотография 2015 г. Источник: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42832884.

Иллюстрация 44. Здание Адмиралтейства. Основание башни. Фрагмент. Санкт-Петербург. Источник: http://www.peterburg.biz/admiralteystvo.html.

Иллюстрация 45. Ф. И. Кампорези (?). Дом А. И. Лобановых-Ростовских на Мясницкой улице. 1799–1800. Москва. Источник: https://moskvichmag.ru/gorod/dom-nedeli-dom-knyazya-lobanova-rostovskogo-na-myasnitskoj/.

Иллюстрация 46. М. Ф. Казаков. Усадьба С. Б. Куракина на Новой Басманной улице. 1789–1795. Москва. Источник: https://um.mos.ru/houses/gorodskaya-usadba-s-b-kurakina-glavnyy-dom/.

Иллюстрация 47. М. Ф. Казаков (1786–1793), Д. И. Жилярди, Д. Г. Григорьев (1818). Казаковский корпус Московского университета на Моховой улице. Москва. Источник: https://moscow-i-ya.livejournal.com/187450.html.

Иллюстрация 48. А. Кавос, П. К. Клодт. Скульптурное убранство фронтона Большого театра. 1853–1856. Москва. Фотография И. Костромина. 2018. Источник: https://club.olympus.store/photos/architecture/19666.

Иллюстрация 49. Ж. Тома де Томон (архитектор), Ж. Камберлен, Ж. Тибо (скульпторы). Скульптурная группа «Нептун с реками Невой и Волховом» на фронтоне здания Биржи. 1805–1816. Санкт-Петербург. Источник: https://www.hellopiter.ru/Stock_exchange_photo.html.

Иллюстрация 50. А. Н. Воронихин (архитектор), В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов (скульпторы). Скульптурные группы «Похищение Прозерпины Плутоном» и «Борьба Геракла с Антеем» у парадного входа в Горный институт. 1806–1811. Санкт-Петербург. Источник: https://spmi.ru/node/4347.

Иллюстрация 51. И. П. Витали (скульптор). Горельеф «Встреча Исаакия Далматского с императором Феодосием» на фронтоне западного портика Исаакиевского собора. 1842–1844. Санкт-Петербург. Источник: https://pantv.livejournal.com/791502.html.

Иллюстрация 52. И. П. Витали (скульптор). Фигуры ангелов со светильниками. 1839–1844. Санкт-Петербург. Источник: https://www.cathedral.ru/ru/isaac/outersculpture.

Иллюстрация 53. И. П. Витали (скульптор). Горельеф «Поклонение волхвов» на фронтоне южного портика Исаакиевского собора. 1842–1844. Санкт-Петербург. Источник: https://www.cathedral.ru/ru/isaac/outersculpture.

Иллюстрация 54. П. П. Соколов (скульптор). Крылатые львы на Банковском мостике. 1826. Санкт-Петербург. Фотография 2011 г. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 55. В. С. Садовников. Вид пристани около Зимнего дворца. 1840. Литография. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dvortsovaya_pier_at_1840.jpg.

Иллюстрация 56. И. П. Прокофьев. Скульптуры львов на Дворцовой пристани у Адмиралтейства. 1832. Санкт-Петербург. Медь, чеканка. Источник: https://imspb.ru/where_go/monuments/Lions_Palace.

Иллюстрация 57. Древнеегипетские сфинксы на Университетской набережной. 1455 (1831–1834 — проект). Санкт-Петербург. Гранит, бронза. Источник: https://opeterburge.ru/history/egipetskie-sfinksy-u-akademii-khudozhestv.html.

Иллюстрация 58. К. А. Тон (автор проекта). Вид на пристань со сфинксами. Санкт-Петербург. Фотография А. Федорова. 2015. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Imperial_Academy_of_Arts._Quay_with_Sphinxes.jpg.

Иллюстрация 59. П. К. Клодт (скульптор). Вид на конные статуи Аничкова моста со стороны Аничкова дворца. 1851. Санкт-Петербург. Фотография А. Федорова. 2023. Бронза. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anichkov_Bridge_SPB_(img1).jpg.

Иллюстрация 60. П. К. Клодт (скульптор). Скульптурные группы «Укрощение коня человеком». 1851. Санкт-Петербург. Источник: https://dzen.ru/a/Zj8d9wehvQnTJH1N.

Иллюстрация 61. А. И. Теребенев (скульптор). Атланты Нового Эрмитажа. 1842–1851. Санкт-Петербург. Гранит. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atlantes-Saint_Petersburg-4.jpg.

Иллюстрация 62. П. К. Клодт (скульптор). Скульптурный декор восточного фасада храма Христа Спасителя. 1839–1856. Москва. Источник: https://mos-kreml.livejournal.com/93425.html.

Иллюстрация 63. Открытие памятника императору Александру III. 30 мая 1912 г. Москва. Фотография К. А. Фишера. Государственный исторический музей.

Иллюстрация 64. В. Ф. Валькот. Особняк М. Ф. Якунчиковой в Пречистенском переулке. Скульптурное оформление входа. 1899–1900. Москва. Источник: Зотова М. Скромный и элегантный особняк Якунчиковой. URL: https://porusski.me/2020/03/03/08-osobnyak-yakunchikovoj/.

Иллюстрация 65. Ф. О. Шехтель. Особняк А. И. Дерожинской в Кропоткинском переулке. 1901–1904. Москва. Источник: https://um.mos.ru/houses/osobnyak_derozhinskoy/.

Иллюстрация 66. В. В. Шервуд. Скульптурный декор доходного дома наследников Е. Е. Орлова. 1906. Москва. Источник: https://vladimirtan.livejournal.com/277462.html.

Иллюстрация 67. Г. А. и К. Г. Прейс, К. К. Мейбом. Дача графини М. Э. Клейнмихель. Фасад. 1875–1912. Санкт-Петербург. Источник: https://dzen.ru/a/ZOeey0oRblYFQpd6.

Иллюстрация 68. В. П. Апышков. Особняк С. Н. Чаева. 1906–1907. Санкт-Петербург. Источник: https://4traveler.me/travel/sankt-peterburg/osobnyak-s-n-chaeva-v-sankt-peterburge.

Иллюстрация 69. Ф. И. Лидваль. Дом И. Б. Лидваль. 1899–1904. Санкт-Петербург. Источник: Ежегодник ОАХ СПб 1906 год. Выпуск № 1. С. 62. URL: https://www.companybest.ru/publications/24-peterburg/2875-dohodnyj-dom-lidval.html.

Иллюстрация 70. К. И. Росси (архитектор), В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов (скульпторы). Арка Главного штаба. 1819–1829. Санкт-Петербург. Источник: https://planeta.turtella.ru/russia/st_petersburg/p1630116.

Иллюстрация 71. О.-Р. Монферран. Александровская колонна на Дворцовой площади. 1834. Санкт-Петербург. Источник: https://www.sobaka.ru/city/city/67466.

Иллюстрация 72. Ж.-Ф. Тома де Томон. Ростральные колонны на Стрелке Васильевского острова. 1805–1810. Санкт-Петербург. Источник: https://xn--c1acndtdamdoc1ib.xn--p1ai/kuda-shodit/mesta/rostralnye-kolonny/.

Иллюстрация 73. В. П. Стасов. Московские триумфальные ворота. 1834–1838. Санкт-Петербург. Фотография Е. Геращенко. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moscow_Triumphal_Gates.jpg.

Иллюстрация 74. Л. В. Руднев. Памятник жертвам революции на Марсовом поле. 1917–1918. Санкт-Петербург. Источник: commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 75. В. А. Синайский. Памятник Ф. Лассалю. 1921. Санкт-Петербург. Гипс (впоследствии гранит). Государственный Русский музей. Источник: https://pastvu.com/p/231144.

Иллюстрация 76. В. В. Лишев. Памятник Н. А. Некрасову на Литейном проспекте (до 1946 г. в саду «Прудки). 1922. Санкт-Петербург. Источник: https://autotravel.ru/otklik.php/35636.

Иллюстрация 77. Н. А. Андреев, Д. М. Осипов. Монумент советской конституции на Советской (Тверской) площади. 1918–1919. Москва. Кирпич, бетон. Источник: commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 78. Б. Д. Королев. Памятник М. А. Бакунину перед открытием на Чистых прудах. 1918. Москва. Источник: https://yavarda.ru/pamiatnikbakuninu.html.

Иллюстрация 79. С. Т. Коненков и памятник «Степан Разин с ватагой» на Красной площади. 1919 (создание памятника). Москва. Источник: https://yavarda.ru/stepanrazinsvatagoi.html.

Иллюстрация 80. С. Д. Меркулов, Д. П. Осипов. Памятник К. А. Тимирязеву на Тверском бульваре. 1923. Москва. Источник: https://pastvu.com/p/933.

Иллюстрация 81. Общий вид Тверского бульвара с памятником К. А. Тимирязеву на переднем плане. 1926. Москва. Источник: https://pastvu.com/p/103933.

Иллюстрация 82. Б. М. Иофан, В. Г. Гельфрейх, В. А. Щуко. Проект Дворца Советов. Главный фасад. 1931. Москва. Источник: https://www.techinsider.ru/technologies/6801-s-pushkoy-v-golove-protivovozdushnyy-ilich/.

Иллюстрация 83. С. Д. Меркуров. Памятник В. И. Ленину. 1937. Дубна. Гранит, бетон. Источник: https://anashina.com/pamyatnik-leninu-i-unichtozhennyj-pamyatnik-stalinu-v-dubne/.

Иллюстрация 84. В. И. Мухина, Б. М. Иофан. Монумент «Рабочий и колхозница». 1936–1937. Москва. Сталь. Фотография 1983 г. Источник: commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 85. В. А. Фаворский, М. Родионов. Росписи портала и сквозной арки жилого дома Наркомата лесной промышленности. 1936. Москва. Сграффито. Источник: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935–1948. М., 1978. С. 285.

Иллюстрация 86. С. А. Павловский. Роспись башен шлюза № 9 канала Москва—Волга. 1937. Сграффито. Источник: Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935–1948. М., 1978. С. 330.

Иллюстрация 87. Е. А. Левинсон и В. О. Мунц. Скульптурный фриз на фасаде здания Дворца культуры Промкооперации. Фрагмент. 1931–1938. Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 88. Н. А. Троцкий, Я. Н. Лукин, Я. О. Свирский, Л. М. Тверской и др. Скульптурный фриз на Доме Советов Московского района. Фрагмент. 1936–1941. Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 89. Е. И. Катонин, В. Д. Кирхоглани. Вход в парк Победы со стороны Московского проспекта. Пропилеи. 1945–1946. Санкт-Петербург. Источник: https://expositions.nlr.ru/ve/RA3671/parkovyi-ansambl.

Иллюстрация 90. Аллея дважды Героев Советского союза в Московском парке Победы. С 1948 г. Санкт-Петербург. Источник: https://expositions.nlr.ru/ve/RA3680/alleya-geroev.

Иллюстрация 91. Е. А. Левинсон, А. В. Васильев. Мемориал на Пискаревском кладбище. 1960. Санкт-Петербург. Источник: https://piskarevskiyhram.ru/piskarevskij-memorial.

Иллюстрация 92. И. А. Француз (архитектор), С. Д. Меркуров (скульптор). Революционный некрополь Московского Кремля. 1946–1949. Москва. Источник: https://dzen.ru/a/YFepW_YpyFwtnaqR.

Иллюстрация 93. Аллея Героев на территории завода «Калибр». 1959. Москва. Фотография 1974 г. Источник: Городское хозяйство Москвы // 1972. Вып. № 5. URL: https://pastvu.com/p/2110708.

Иллюстрация 94. М.О. Барщ, А.Н. Колчин. Монумент «Покорителям космоса» и Аллея Героев космоса. 1964–1967. Москва. Источник: https://diafilmy.su/5646-moskva-stolica-sssr.html.

Иллюстрация 95. М. К. Аникушин (скульптор), В. А. Петров (архитектор). Памятник поэту А.С. Пушкину на площади Искусств. 1957. Санкт-Петербург. Бронза. Фотография И. Гордеева. 2020. Источник: commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 96. С. М. Орлов. Памятник Ю. Долгорукому. 1947–1954. Москва. Бронза. Источник: https://raven-yellow.livejournal.com/334966.html.

Иллюстрация 97. Е. В. Вучетич (скульптор), Г. А. Захаров (архитектор). Памятник Ф. Э. Дзержинскому на Лубянской площади. 1958. Москва. Источник: https://ad-informandum.livejournal.com/114185.html.

Иллюстрация 98. И. Д. Бродский (скульптор), Н. Н. Миловидов, Г. Е. Саевич, А. В. Моргулис (архитекторы). Памятник М. Ю. Лермонтову на площади Красных ворот. 1965. Москва. Источник: https://um.mos.ru/monuments/m-yu-lermontovu/.

Иллюстрация 99. В. А. Федоров (скульптор), М. Е. Константинов, В. Н. Фурсов (архитекторы). Ансамбль А. А. Фадееву на Миусской площади. 1973. Москва. Фотография Анастасии Г. 2024. Источник: yandex.ru.

Иллюстрация 100. Е. М. Аблин, А. А. Губарев, И. И. Лавров-Дервиз, Г. Г. Дервиз, И. В. Пчельников, И. Дробышев, А. В. Васнецов, В. Б. Эльконин. Мозаичные панно на Дворце пионеров на Ленинских горах. 1962. Москва. Фотография Е. Алленовой (Артгид). 2015. Источник: Боровицкая А. Триумф мозаики // Артгид. 08.06. 2015. URL: https://artguide.com/posts/832.

Иллюстрация 101. Мозаичные панно на Дворце пионеров на Ленинских горах. Фрагмент. 1962. Москва. Фотография Василия П. 2021. Источник: http://moscowwalks.ru/2021/03/25/best-soviet-mosaics/.

Иллюстрация 102. Мозаичные панно на тему «Земля» и «Воздух» на Дворце пионеров на Ленинских горах. Парковые фасады. 1962. Москва. Источник: https://bogachkova1957.livejournal.com/158913.html.

Иллюстрация 103. А. В. Васнецов, В. Б. Эльконин, Н. И. Андронов. Мозаика кинотеатра «Октябрь». 1967. Москва. Фотография Е. Алленовой (Артгид). 2015. Источник: Боровицкая А. Триумф мозаики // Артгид. 08.06. 2015. URL: https://artguide.com/posts/832.

Иллюстрация 104. Медиафасад на здании кинотеатра «Октябрь». Москва. Фотография 2023 г. Источник: https://media-fasady.ru/tpost/ax44v7clg1-mediafasad-kinoteatra-oktyabr-na-novom-a.

Иллюстрация 105. Б. А. Тальберг. Мозаичные панно на здании музея-панорамы «Бородинская битва». 1962. Москва. Фотография А. Федорова. 2016. Источник: commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 106. Б. А. Тальберг. Мозаичное панно «Победа русских войск и изгнание Наполеона» на здании музея-панорамы «Бородинская битва». 1962. Москва. Фотография Василия П. 2021. Источник: http://moscowwalks.ru/2021/03/25/best-soviet-mosaics/.

Иллюстрация 107. В. И. Гулов, Б. И. Казаков, Я. Н. Скрипков, С. Л. Тер-Григорян. Мозаичное панно «Наука» на фасаде здания НИИ «Сапфир». 1967. Москва. Источник: Советская архитектура Москвы. 2020. URL: https://dzen.ru/a/Xr4nLtVAiHZFIsMj/.

Иллюстрация 108. Г. И. Опрышко. Мозаичное панно на здании конференц-зала Совета экономической взаимопомощи. 1963–1970. Москва. Фотография Е. Алленовой (Артгид). 2015. Источник: Боровицкая А. Триумф мозаики // Артгид. 08.06. 2015. URL: https://artguide.com/posts/832.

Иллюстрация 109. А. А. Мыльников, А. Л. Королев. Мозаика на фасаде ТЮЗа им. А. А. Брянцева на Пионерской площади. 1962. Санкт-Петербург. Источник: Мозаики СССР. 16.08.2023. URL: https://dzen.ru/a/ZNyLVUKg0VVrONBs.

Иллюстрация 110. В. А. Анопова. Мозаичное панно «Человек и звезды» на брандмауэре дома для служащих Финляндской железной дороги. Фрагмент. 1967. Санкт-Петербург. Фотография О. Карпенко. 2023. Источник: https://www.sobaka.ru/city/city/164522.

Иллюстрация 111. С. А. Коваленков. Керамическое панно на доме № 4 на Петровской набережной. 1969. Санкт-Петербург. Фотография 2016 г. Источник: https://www.citywalls.ru/house7236.html.

Иллюстрация 112. В. П. Гусаров. Мозаика с атлетами на брандмауэре школы Олимпийского резерва № 1 в Ковенском переулке. 1967. Санкт-Петербург. Источник: Мозаики СССР. 16.08.2023. URL: https://dzen.ru/a/ZNyLVUKg0VVrONBs.

Иллюстрация 113. В. Е. Цигаль (скульптор), С. Е. Вахтангов, Ю. В. Юров (архитекторы). Памятник С. А. Есенину на Есенинском бульваре. 1972. Москва. Бронза. Источник: moscoWalk.ru.

Иллюстрация 114. А. П. Кибальников (скульптор), И. Е. Розин (архитектор). Памятник П. М. Третьякову. 1980. Москва. Гранит. Источник: https://mosculture.ru/object/pamyatnik-p-m-tretyakovu-1980-g-sk-a-p-kibalnikov-arh-i-e-rozin-granit/.

Иллюстрация 115. В. В. Исаева (скульптор), Е. А. Левинсон, М. Р. Габе (архитекторы). Памятник А. М. Горькому. 1968. Санкт-Петербург. Фотография ГМГС. Источник: https://media.gmgs.ru/muzejnaja-kollekcija-posvjashhaetsja-a-m-gorkomu/.

Иллюстрация 116. Д. Митлянский, А.А. Древин. Памятник И. А. Крылову в сквере у Патриарших прудов. 1976. Москва. Фотография О. Гильдеевой. Источник: https://um.mos.ru/monuments/pamyatnik-i-a-krylovu/.

Иллюстрация 117. Л. К. Лазарев (скульптор), М. Н. Мейсель (архитектор). Памятник Д. Кваренги перед зданием ЛФЭИ им. Н. А. Вознесенского. 1967. Санкт-Петербург. Фотография Д. Варушина. 1976. Архив ГМГС. Источник: https://media.gmgs.ru/o-pervom-pamjatnike-dzhakomo-kvarengi-v-leningrade/.

Иллюстрация 118. Е. Г. Казарянц. Мозаика «Макромир — микромир» на Доме оптики на проспекте Мира. 1971–1974. Москва. Фотография Е. Алленовой (Артгид). 2015. Источник: Боровицкая А. Триумф мозаики // Артгид. 08.06. 2015. URL: https://artguide.com/posts/832.

Иллюстрация 119. Э. А. Жаренова, В. К. Васильцов. Мозаика «Лента Мебиуса» на фасаде Центрального экономико-математического института (ЦЭМИ). 1976. Москва. Фотография Василия П. 2021. Источник: http://moscowwalks.ru/2021/03/25/best-soviet-mosaics/.

Иллюстрация 120. Л. Г. Полищук, С. И. Щербинина. Мозаики на здании библиотеки Российского национального исследовательского медицинского

университета им. Н. И. Пирогова. 1979. Москва. Фотография Е. Алленовой (Артгид). 2015. Источник: Боровицкая А. Триумф мозаики // Артгид. 08.06. 2015. URL: https://artguide.com/posts/832.

Иллюстрация 121. Л. Г. Полищук, С. И. Щербинина. Фрагмент мозаики на здании библиотеки Российского национального исследовательского медицинского университета им. Н. И. Пирогова. 1979. Москва. Фотография Е. Алленовой (Артгид). 2015. Источник: Боровицкая А. Триумф мозаики // Артгид. 08.06. 2015. URL: https://artguide.com/posts/832.

Иллюстрация 122. К. А. Тутеволь. Мозаика «Эстафета» на фасаде бывшего Центрального института физкультуры. 1972. Москва. Источник: Напреенко Г. Монументалист: художник в системе. 10.02.2012. URL: https://os.colta.ru/photogallery/34231/326327/.

Иллюстрация 123. И. Г. Бережной. Мозаичное панно на здании типографии «Детская книга». 1979. Москва. Фотография Василия П. 2021. Источник: http://moscowwalks.ru/2021/03/25/best-soviet-mosaics/.

Иллюстрация 124. Рекламные конструкции, закрывающие панно, на здании типографии «Детская книга». Москва. 2000–2010-е. Источник: История мозаики на Сущевском валу. 01.02.2020.

Иллюстрация 125. В. Д. Табулинский. Мозаичное панно Ave Vitae («Да здравствует жизнь!») на здании Медицинского колледжа им. В. М. Бехтерева на Ленинском проспекте. 1978. Санкт-Петербург. Источник: Мозаики СССР. 16.08.2023. URL: https://dzen.ru/a/ZNyLVUKg0VVrONBs.

Иллюстрация 126. В. П. Лащинин. Мозаика «Торжество жизни» на корпусе НИИ цитологии РАН. 1987. Санкт-Петербург. Фотография О. Карпенко. 2023. Источник: https://www.sobaka.ru/city/city/164522.

Иллюстрация 127. Р. Ш. Багаутдинов. Мозаичное панно «Революция» на брандмауэре дома Гордзялковских со стороны пл. Стачек. 1965. Санкт-Петербург. Фотография Д. Ратникова. 2018. Источник: «Канонер» изучил, как

в советское время оформляли брандмауэры. 08.02.2018. URL: https://kanoner.com/2018/02/08/158620/.

Иллюстрация 128. Мозаичное панно «Рабочий и красноармеец» на брандмауэре дома по Приморскому проспекту. 1980-е гг. (?). Санкт-Петербург. Источник: «Канонер» изучил, как в советское время оформляли брандмауэры. 08.02.2018. URL: https://kanoner.com/2018/02/08/158620/.

Иллюстрация 129. В. В. Лубенко. Мозаичный дворик на ул. Чайковского. 1984. Санкт-Петербург. Источник: Мозаичный дворик в Санкт-Петербурге — музей Владимира Лубенко под открытым небом // А что в Петербурге. 30.01.2023. URL: https://p24p.ru/mozaichny-dvorik.htm.

Иллюстрация 130. М. К. Аникушин (скульптор), В. А. Каменский (архитектор). Памятник В. И. Ленину на Московской площади. 1969–1970. Ленинград. Бронза, гранит. Фотография В. Г. Васильева. Источник: https://pastvu.com/p/436473.

Иллюстрация 131. М. К. Аникушин (скульптор), В. А. Каменский, С. Б. Сперанский (архитекторы). Монумент героическим защитникам Ленинграда на площади Победы. 1974–1975. Санкт-Петербург. Бронза, гранит. Источник: https://culttourism.ru/saint-peterburg/monument_geroicheskim_zashitnikam_leningrada.html.

Иллюстрация 132. А. П. Ольхович. Мемориал «Пулковский рубеж». 1967. Санкт-Петербург. Фотография Б. С. Лосина. 1979. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.

Иллюстрация 133. Мемориал «Пулковский рубеж». Фрагмент. 1967. Санкт-Петербург. Источник: https://www.citywalls.ru/house23198.html.

Иллюстрация 134. Ю. Г. Нерода (скульптор), В. А. Петербуржцев (архитектор). Памятник Н. Г. Чернышевскому на ул. Покровка. 1988. Москва. Бронза, гранит. Фотография Департамента культурного наследия города Москвы. Источник: https://um.mos.ru/monuments/pamyatnik-n-g-chernyshevskomu/.

Иллюстрация 135. М. К. Аникушин (скульптор), Р. И. Семерджиев (архитектор). Бюст В. И. Мухиной на ул. Пречистенка. 1989. Москва. Бронза, гранит. Фотография Департамента культурного наследия города Москвы. Источник: https://um.mos.ru/monuments/mukhina-v-i/.

Иллюстрация 136. Э. М. Агаян (скульптор), Н. Н. Баранов (архитектор). Скульптурная группа «Создатели флота в России». 1983. Санкт-Петербург. Фотография 2020 г. Источник: https://dzen.ru/a/XxrvlBu2QWisJVNW.

Иллюстрация 137. В. Д. Свешников, Б. А. Петров (скульпторы), И. А. Шахов, Э. А. Тяхт (архитекторы). Памятник М. В. Ломоносову на Университетской набережной. 1986. Санкт-Петербург. Бронза, гранит. Фотография 2023 г. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 138. А. В. Чуйков. Памятник В. И. Чуйкову. 2000. Москва. Бронза. Фотография Р. А. Халекова. 2022. Источник: https://um.mos.ru/monuments/chuykov-v-i/.

Иллюстрация 139. Е. Чернышева. Памятник Е. Леонову в образе «Доцента». 2001, восстановлен в 2016. Москва. Бронза. Фотография А. В. Алмаева. 2023. Источник: https://um.mos.ru/monuments/pamyatnik-dotsentu/.

Иллюстрация 140. А. И. Семенов (автор), С. А. и С. С. Щербаковы, В. В. Малокостов (скульпторы), А. И. Воскресенский (архитектор). Скульптурная композиция «Ворона и Лисица». 2005. Москва. Бетон, бронза, гранит. Фотография Департамента культурного наследия города Москвы. Источник: https://um.mos.ru/monuments/vorona-i-lisitsa/.

Иллюстрация 141. П. П. Игнатьев, Д. В. Прасолов (скульпторы). Памятник менеджеру на Аптекарской набережной. 2008. Санкт-Петербург. Бронза. Источник: https://peterburg.center/maps/pamyatnik-menedzheru-v-sankt-peterburge.html.

Иллюстрация 142. С. А. Щербаков (скульптор), И. Н. Воскресенский (архитектор). Памятник князю Владимиру на Боровицкой площади. 2016.

Москва. Фотография А. Семушкина. 2013. Источник: https://pamyatniki-v-rossii.ru/monumenty/pamjatnik-knjazju-vladimiru-krestitelju-rusi-moskva/.

Иллюстрация 143. З. К. Церетели. Памятник Петру I. 1997. Москва. Сталь, бронза, медь. Фотография М. Лебедева. 2018. Источник: https://dzen.ru/a/YbWmPdGcl20rQ8PW.

Иллюстрация 144. З. К. Церетели (скульптор), Ф. К. Романовский, А. П. Чернов (архитекторы). Памятник Петру I у гостиницы «Прибалтийская». Перспектива. 2006. Санкт-Петербург. Фотография В. Н. Гулякина. Источник: https://www.prlib.ru/item/681540.

Иллюстрация 145. М. М. Шемякин. Памятник Петру I на территории Петропавловской крепости. 1991. Санкт-Петербург. Бронза, гранит. Фотография М. Захаренковой. Источник: https://mihfond.ru/mihail-chemiakin/creativity/monuments.

Иллюстрация 146. С. А. Щербаков (скульптор), И. Н. Воскресенский (архитектор). Памятник Александру I в Александровском саду. 2014. Москва. Бронза. Источник: https://foto-trip.livejournal.com/5676761.html.

Иллюстрация 147. А. И. Рукавишников (скульптор), И. Н. Воскресенский, С. А. Шаров (архитекторы). Памятник Александру II у храма Христа Спасителя. 2005. Москва. Бронза, гранит, мрамор. Фотография Департамента культурного наследия города Москвы. Источник: https://um.mos.ru/monuments/aleksandr-ii/.

Иллюстрация 148. З. К. Церетели (скульптор), Л. В. Вавакин, В. Будаев (архитекторы). Монумент Победы Мемориала на Поклонной горе. 1994–1995. Москва. Сталь, бронза, бетон. Источник: https://moskultura.ru/mesta/park-pobedy-na-poklonnoj-gore.

Иллюстрация 149. М. М. Шемякин (скульптор), В. Б. Бухаев, А. Н. Васильев (архитекторы). Памятник жертвам политических репрессий. 1994–1995.

Санкт-Петербург. Бронза, гранит. Источник: https://culttourism.ru/saint-peterburg/pamyatnik_zhertvam_politicheskih_repressiy_sfinksy_shemyakina.html.

Иллюстрация 150. Г. В. Франгулян (скульптор), А. Г. Франгулян (архитектор). Мемориал «Стена скорби». 2014–2017. Москва. Бронза, гранит, камень. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 151. В. М. Клыков (скульптор), Ю. П. Григорьев (архитектор). Памятник маршалу Жукову на Манежной площади. 1995. Москва. Бронза, гранит. Фотография 2014 г. Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:2014_Moscow_Georgy_Zhukov_monument.jpg.

Иллюстрация 152. М. М. Ершов (скульптор), А. А. Мамединов (архитектор). Скульптура «Орфей» на Тульской улице. 1995. Санкт-Петербург. Гранит. Фотография 2015 г. Источник: https://photo.gradpetra.net/views/69132.html.

Иллюстрация 153. Р. Габриадзе (скульптор), В. Б. Бухаев (архитектор). «Чижик-пыжик» на реке Фонтанке. 1994. Санкт-Петербург. Бронза. Фотография Н. Пивоваровой. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 154. В. А. Петровичев. Скульптура «Зайчик, спасшийся от наводнения». 2003. Санкт-Петербург. Бронза. Фотография А. Тархова. 2012. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 155. В. Ю. Кузнецов, С. Манцеров. Скульптурная композиция «Москва — Петушки» на площади Борьбы. 2000. Москва. Бронза, габбро-диабаз. Фотография Департамента культурного наследия города Москвы. Источник: https://um.mos.ru/monuments/moskvapetushki/.

Иллюстрация 156. А. Н. Бурганов. Скульптура «Аллегория Воздуха» на Украинском бульваре. 2005. Москва. Бронза, гранит. Фотография А. Семушкина. 2018. Источник: https://pamyatniki-v-rossii.ru/skulptury/skulptura-allegorija-vozduha-na-ukrainskom-bulvare/.

Иллюстрация 157. Скульптура «Хозяйка медной горы» в сквере на улице Бажова. 2007. Москва. Полиэфирная смола, стекловолокно, штукатурка, окраска, бетон, металл. Фотография А. В. Виндзор. Источник: https://um.mos.ru/monuments/khozyayka-mednoy-gory/.

Иллюстрация 158. Группа архитекторов «А-Б». Скульптура «Сфинкс». 1993. Красноярск. Площадка перед музейным центром «Площадь мира». Фотография (неизвестный автор). Источник: группа ВКонтакте «Красноярск | История Красноярска». URL: https://vk.com/wall-181806783_7799.

Иллюстрация 159. Арт-группа Pprofessors. Скульптуры из серии «Красные человечки». 2010. Пермь. Фотография из архива А. Люблинского. Источник: «Газета.Ру». URL: https://www.gazeta.ru/style/2023/11/29/17910343.shtml.

Иллюстрация 160. Б. Матросов. Инсталляция «Счастье не за горами». 2009. Пермь. Фотография (неизвестный автор). Источник: журнал TravelAsk. URL: https://travelask.ru/russia/perm/vsyo-pro-art-ob-ekt-schastie-ne-za-gorami-na-naberezhnoy-reki-kamy-v-permi.

Иллюстрация 161. А. Кунен. Мозаика «Demolition Man». 2002. Екатеринбург. Фотография (неизвестный автор). Источник: группа ВКонтакте «Социально-культурное объединение Русская мозаика». URL: https://vk.com/wall-178541955_27.

Иллюстрация 162. О. Флоренская в процессе работы над объектом «Схема разделки мясной туши (говядина)». 1997. Санкт-Петербург. Фотография Ю. Молодковца. Источник: сайт аукциона современного искусства VLADEY. URL: https://vladey.net/ru/artwork/8372.

Иллюстрация 163. Ф. Хофман. Инсталляция «Заяц». 2013. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт петербургского благотворительного фонда культуры и искусства «ПРО АРТЕ». URL: https://proarte.ru/projects/arhiv-proektov/sovremennoe-iskusstvo-v-tradicionnom-muzee/.

Иллюстрация 164. А. Шишкин-Хокусай. Инсталляция «Белый шум». 2016. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт паблик-арт фестиваля «Арт-проспект». URL: https://www.artprospect.org/2016-eng?pgid=j4pm8d2r-a87faaab-0d8e-4dbc-bff9-36e1b30a6edb.

Иллюстрация 165. А. Мартыненко. Паблик-арт объект «Водофон». 2021. Санкт-Петербург. Фотография А. Мартыненко. Источник: Сайт А. Мартыненко. URL: https://annamartynenko.ru/project/2021-vodofon.

Иллюстрация 166. Н. Цветкова. Инсталляция «Руки творца». 2019. Санкт-Петербург. Фотография С. Акимова. Источник: Портал Центра петербурговедения ЦГПБ им. В. В. Маяковского. URL: http://mirpeterburga.ru/news/VPeterburgevnebenadznamenitoyKapelloypoyavilisruki/.

Иллюстрация 167. М. Звягинцева. Кровать «Ежедневник». Проект «Спальный район». 2009. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт художницы. URL: https://artmarin.ru/curator/spalnij-rayon.

Иллюстрация 168. Э. Кобра. Роспись фасада с изображением Майи Плисецкой. 2012. Москва. Фотография Olgysha. Источник: Блог о путешествиях «О! Блог». URL: https://blog.ostrovok.ru/top-graffiti-mira/.

Иллюстрация 169. Р. Кубик (QBic). «Неторопливое путешествие». Роспись фасада жилого дома в рамках фестиваля «Лучший город Земли». 2013. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Онлайн-каталог документов о российском современном искусстве RAAN. URL: https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/F7572.

Иллюстрация 170. Е. Жевлаков. Проект скульптуры «Ангел». 2024. Москва. Фотография Е. Жевлакова. Источник: Интернет-портал в сфере архитектуры Архи.ру. URL: https://archi.ru/news/99605/obyyavlen-pobeditel-konkursa-na-art-obyekt-dlya-ofisnogo-kvartala-stone-towers.

Иллюстрация 171. FGA (эскиз — М. Пчелякова, реализация — Roof Avc). Роспись фасада жилого дома по заказу торгового центра Outlet Village «Белая дача». 2018. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт агентства FGA. URL: http://fga.art/#/outletvillage.

Иллюстрация 172. В. Нутк, А. Демкин, Р. Мураткин, T. Fork. Роспись фасада по заказу онлайн-магазина «Самокат». 2023. Севкабель Порт. Санкт-Петербург. Фотография Д. Фабрики. Источник: Авторский телеграм-канал «Двор 759». URL: https://t.me/dvor759/4563.

Иллюстрация 173. У. Фишер. Инсталляция «Большая глина № 4». 2021. Москва. Фотография Г. Леонова. Источник: Яндекс.Дзен канал «Узнай Россию». URL: https://dzen.ru/a/YR9ySzYZiDrjnZvE.

Иллюстрация 174. М. Цатурян. Надувная фигура «#Slonik». 2019. Москва. Фотография Ю. Климова. Источник: Сайт фестиваля «Московские сезоны». URL: https://moscowseasons.com/articles/gorod-v-detaliakh-vdokhnovliaiushchie-primery-stolichnogo-pablik-arta/.

Иллюстрация 175. Poetic Kinetics. Инсталляция «Жар-птица». 2017. Новая Голландия. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт культурно-развлекательного пространства Новая Голландия. URL: https://www.newhollandsp.ru/events/art/poetic-kinetics.

Иллюстрация 176. А. Лука. Роспись стритбольной площадки «Я дома». 2020. Новая Голландия. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: Независимое Интернет-издание Design Mate. URL: https://design-mate.ru/read/news/aleksey-luka-oformil-stritbol-ploschadku-v-novoy-gollandii.

Иллюстрация 177. Кирилл Кто. «Будет всегда лучше, чем было». 2013. Стрит-арт музей. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: Творческий альманах Artifex. URL: https://artifex.ru/стрит-арт/street-art-museum-музей-уличного-искусства.

Иллюстрация 178. А. Демкин (DYOMA21). Мурал «Погружение». Севкабель Порт. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт А. Демкина. URL: https://dyoma21.tilda.ws/.

Иллюстрация 179. Входная группа пространства Севкабель Порт. Кинетическая инсталляция. 2021. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт архитектурной компании «Might of Light». URL: https://mightoflight.ru/skbpt.

Иллюстрация 180. В. Базелевс. «Ах?!». 2023. Культурный квартал Брусницын. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: Канал культурного квартала Брусницын на Яндекс.Дзен. URL: https://dzen.ru/a/ZTZnt40wywFsxPiR.

Иллюстрация 181. Красил Макар. Крапива. 2023. Центр дизайна и архитектуры Artplay. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт проекта «Открытый музей». URL: https://openmuseum-artplay.ru/nettle.

Иллюстрация 182. Уличная галерея НЕТСТЕН. Коллективная выставка «Со – единение». 2023. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт ЦСИ «Винзавод». URL: https://winzavod.ru/projects/netsten_/.

Иллюстрация 183. А. Люблинский. Арт-объект «Наблюдение за птицами». 2023. Общественное городское пространство Хлебозавод № 9. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт Школы дизайна НИУ ВШЭ. URL: https://design.hse.ru/news/3080.

Иллюстрация 184. А. Рудьев, С. Братков. Инсталляция «Антарктическая миссия». 2005. Санкт-Петербург. Фотография А. Рудьева. Источник: URL: https://bigenc.ru/c/art-stsena-v-sankt-peterburge-2000-kh-nachala-2020-kh-gg-5c6e1a.

Иллюстрация 185. А. Кривцова. Инсталляция «Леса». 2016. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт фонда V–A–C.

URL: https://v-a-c.org/projects/expanding-space-artistic-practice-in-the-urban-environment/scaffolding-woods.

Иллюстрация 186. А. Оленев. Наизнанку. 2018. Михайловский театр. Санкт-Петербург. Фотография И. Давыдова. Источник: Официальный сайт художника. URL: https://andreyolenev.ru/insideout/.

Иллюстрация 187. А. Дашевский. «Арки времени». 2024. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт премии WOW AWARDS. URL: https://wowawards.ru/works/2024/46960.

Иллюстрация 188. А. Бергер. Роспись тепловой подстанции. 2017. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт агентства FGA. URL: http://fga.art/#/newvatutinky.

Иллюстрация 189. Саша Фролова. Арт-объект «Carousel». Стенд компании MR Group на ярмарке молодого современного искусства Blazar, посвященный парку скульптур жилого комплекса MOD. 2023. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сайт компании MR Group. URL: https://www.mr-group.ru/news/mr-group-predstavila-kontseptsiyu-parka-skulptur-v-proekte-mod-na-yarmarke-blazar/.

Иллюстрация 190. Д. Аске. Скульптура «Хранитель». 2019. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Официальный сайт художника. URL: http://dmitriaske.com/entry/255.

Иллюстрация 191. А. Бартенев. «Медведь». 2019. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Электронный журнал «Сноб». URL: https://snob.ru/news/183722.

Иллюстрация 192. Вова Nootk. Арт-проект «Молодая Москва». 2023. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: группа ВКонтакте «Самая Новая Москва / ТиНАО». URL: https://vk.com/wall-68438719_19459?z=photo-68438719_457259338%2F76f8e9b17a364c4dae.

Иллюстрация 193. Ю. Латышева. Проект «Одуванчик» для квартала «Остафьево». 2023. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Сетевое издание The Art Newspaper Russia. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20230907-ckdh/.

Иллюстрация 194. Д. Аске. «Зов сердца». 2023. Russian Design District. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: Независимое Интернет-издание Design Mate. URL: https://design-mate.ru/read/public-art-at-obiectivno-exhibition-in-new-moscow.

Иллюстрация 195. Р. Мураткин, A. Kislow. «Алиса в Зазеркалье». Роспись фасадов ЖК «Граффити». 2017. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: https://www.sobaka.ru/entertainment/art/91320.

Иллюстрация 196. В. Муханов, И. Зубарев. «Бесконечность». 2022. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: Официальный сайт застройщика RBI. URL: https://www.rbi.ru/a_r_t/.

Иллюстрация 197. Р. Бофилл. «Паруса Александрии». 2018. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: Официальный сайт застройщика RBI. URL: https://www.rbi.ru/a_r_t/.

Иллюстрация 198. Н. Ф. Челнаков. Грот в Летнем саду на реке Фонтанке. По рисунку М. И. Махаева. 1761. Офорт. Государственный Русский музей.

Иллюстрация 199. А. Коррадини. Фонтан-статуя «Нереида» в Летнем саду. 2010 (восстановленная копия). Санкт-Петербург. Источник: Дворцы и парки Санкт-Петербург. URL: https://spb-parki.ru/parks/letniy-sad/fontan-statuya-nereida/.

Иллюстрация 200. М. Г. Земцов. Фонтан «Коронный» в Летнем саду. 1725 (проект), 2010–2011 (восстановленная копия). Санкт-Петербург. Источник: Дворцы и парки Санкт-Петербург. URL: https://spb-parki.ru/parks/letniy-sad/fontan-koronnyy/.

Иллюстрация 201. Неизвестный художник. Летний дворец Елизаветы Петровны со стороны Летнего сада в Петербурге. Третья четверть XVIII в. Холст, масло. Государственный Русский музей.

Иллюстрация 202. Неизвестный художник. «Изображение фейерверка и иллюминации, которые в новый 1749 год пред летним Ее Императорского Величества домом в Москве представлены были». 1749. Бумага, резцовая гравюра. Музей архитектуры им. А. В. Щусева.

Иллюстрация 203. Ж. Ф. Тома де Томон, Г. Грауэр. Фонтан «Водолей» в Воронихинском сквере. 1806–1809. Санкт-Петербург. Фотография Е. Борисовой. 2015. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 204. Ж. Ф. Тома де Томон. Фонтан «Нептун» на Сенной площади. 1806–1809. Санкт-Петербург. Фотография Г. Вабишевич. 2018. Источник: https://www.citywalls.ru/house33659.html.

Иллюстрация 205. П. С. Самсонов. Фонтан «Путти» во Введенском сквере. 1876. Санкт-Петербург. Фотография Oleglashin. 2015. Источник: https://www.ptmap.ru/fountains/2242/photos/11064#_photo.

Иллюстрация 206. А.-Э. Каррье-Белез. Фонтаны Румянцевского сада. 1867. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: https://trip-spb.ru/rumyanczevskij-sad/.

Иллюстрация 207. В. А. Кенель (оригинал), Г. Шолохов (восстановленная копия). Фонтан в Ново-Манежном сквере. 1879 (оригинал), 1998–1999 (копия). Санкт-Петербург. Фотография GAlexandrova. 2012. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 208. И. А. Мерц. План предполагаемого фонтана в Александровском саду. Разрез. 1875. Санкт-Петербург. Источник: Веснина Н. Н. Сады Невского проспекта. СПб., 2008. С. 45.

Иллюстрация 209. Фонтан в Александровском саду. Нач. XX в. Санкт-Петербург. Фотоателье К. Буллы. Источник: https://pastvu.com/p/529086.

Иллюстрация 210. М. Моро. Фонтан «Рождение Афродиты» в саду Сан-Галли. Конец 1870 – начало 1880-х гг. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). 1932. Источник: https://www.citywalls.ru/photo290214.html.

Иллюстрация 211. Скульптурная группа «Рождение Афродиты» фонтана в саду Сан-Галли. Восстановленная копия. 2020–2022. Санкт-Петербург. Фотография Водоканал Санкт-Петербурга. Источник: https://www.sobaka.ru/city/city/155119.

Иллюстрация 212. Д. И. Йенсен, А. Штакеншнейдер. Фонтан «Гигиея» в сквере перед Михайловской больницей им. Я. В. Виллие. 1871. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). До 1908 г. Источник: https://pastvu.com/p/330190.

Иллюстрация 213. Фонтан «Гигиея» после переноса в сквер на противоположную сторону Боткинской улицы в 1951 г. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). 1980-е гг. Источник: https://pastvu.com/p/133611.

Иллюстрация 214. М. Е. Месмахер. Фонтан в саду у дворца великого князя Алексея Александровича. 1883–1885. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: http://www.xn--90aeea2bghkbmep4j.xn--p1ai/ethnotourism/cultural_object/index.php?SECTION_ID=&ELEMENT_ID=1712&PAGEN_1=1.

Иллюстрация 215. А. Гутман. Фонтан в Никольском саду. 1877–1878 (воссоздан в 2003). Санкт-Петербург. Фотография Andrew1967. 2017. Источник: http://rasfokus.ru/.

Иллюстрация 216. Фонтан в Алексеевском саду у фасадов дворца великого князя Алексея Александровича. 1883–1885. Санкт-Петербург. Фотография

(неизвестный автор). Источник: Канал «ЛенПросвет» на Яндекс.Дзен. 11.01.2022. URL: https://dzen.ru/a/Yd0XYa3yD3CdMLsr/.

Иллюстрация 217. Фонтан перед западным фасадом Зимнего дворца. 1896–1901. Санкт-Петербург. Фотография Н. Пивоваровой. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 218. Фонтан у Казанского собора в Казанском сквере. 1898–1899. Санкт-Петербург. Фотография pantv. 2024. Источник: https://pantv.livejournal.com/4208482.html.

Иллюстрация 219. Казанский собор и сквер. Вид сверху. Санкт-Петербург. Фотография В. Самойлова. 1965. Источник: «Ленинградская панорама». 1985. № 9. URL: https://pastvu.com/p/999071.

Иллюстрация 220. И. П. Витали. Фонтан на Цветном бульваре. 1820. Москва. Фотография (неизвестный автор). 1913–1914. Источник: Шамурин Ю. И. Очерки классической Москвы. М., 1914. С. 103. URL: https://pastvu.com/p/65236.

Иллюстрация 221. Ж. Л. Жюльен (гравер). Гравюра «Театральная площадь». Лист 40 из серии «Москва». Издательский дом Дж. Дациаро, Типография Ж.-Р. Лемерсье, Париж. 1840–1855. Бумага, литография цветная, акварель, белила, лак. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 222. И. П. Витали. Петровский фонтан на Театральной площади. 1835. Москва. Фотография Е. Кассина, В. ГендеРоте. 1965. Главархив Москвы. Источник: https://www.mos.ru/news/item/86510073/.

Иллюстрация 223. Никольский фонтан на Лубянской площади. Москва. Фотография П. П. Павлова. Начало XX в. Архивный фонд города Москвы. Источник: https://www.mos.ru/news/item/10522073/.

Иллюстрация 224. И. П. Витали. Никольский фонтан. 1835. Нескучный сад. Москва. Фотография Ю. Дягтерева. 2017. Источник: https://mosday.ru/photos/?38_999.

Иллюстрация 225. Фонтан на Собачьей площадке. XIX в. Москва. Фотография (неизвестный автор). 1914. Источник: Архив исторических фотографий PastVu. URL: https://pastvu.com/p/3214.

Иллюстрация 226. Собачья площадка с высоты. 1903–1909. Москва. Фотография А. Т. Обухова. Источник: Архив исторических фотографий PastVu. URL: https://pastvu.com/p/33653.

Иллюстрация 227. К. В. Изенберг (скульптор), А. И. фон Гоген (архитектор). Памятник «Стерегущему». 1908–1911. Санкт-Петербург. Бронза, гранит. Фотография (неизвестный автор). Источник: https://opeterburge.ru/sight/pamyatnik-minonostsu-steregushchij.html.

Иллюстрация 228. Г. В. Барановский (архитектор). Фонтан со львом на стене доходного дома Г. Г. Елисеева. 1899–1900. Санкт-Петербург. Фотография Е. Борисовой. 2020. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 229. Фонтан во дворе дома № 55 на Гороховой улице. Санкт-Петербург. Фотография Е. Борисовой. 2020. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 230. Стенной фонтан доходного дома К. В. Маркова. 1910–1911. Санкт-Петербург. Фотография Е. Борисовой. 2020. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 231. И. Д. Шадр. «Борьба с землей». Эскиз-вариант горельефа основания фонтана «Штурм земли» (не осуществлен). 1923. Государственная Третьяковская галерея. Источник: Скульптор Шадр. К 135-летию со дня рождения // Журнал Коллекция. 10.11.2022. URL: https://sammlung.ru/?p=53975.

Иллюстрация 232. Л. А. Кадашев. Фонтан «Север» у Северного речного вокзала. Современный вид. 1937. Москва. Фотография Пресс-службы Департамента Транспорта Москвы. Источник: ТочкаArt. Интернет-журнал об искусстве и культуре. URL: https://magazineart.art/exhibition/severnyj-rechnoj-vokzal-kak-kulturnyj-kod-moskvy/.

Иллюстрация 233. И. С. Ефимов. Фонтан «Юг» у Северного речного вокзала. 1937. Москва. Фотография Е. Хапова. 1962. Источник: Архив исторических фотографий PastVu. URL: https://pastvu.com/p/68378.

Иллюстрация 234. Фонтан в саду-партере у Смольного института. 1934. Санкт-Петербург. Источник: Яндекс.Дзен канал «4traveler». URL: https://dzen.ru/a/YrSdi-gHFTtBgCN-.

Иллюстрация 235. И. Д. Шадр. «Девушка с веслом». Скульптура фонтана «Фигурный» в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького. 1934–1935. Москва. Фотография Н. Грановского. ТАСС. 1935. Источник: Объединение московских скульпторов. URL: https://oms.ru/ivan-shadr-vystavka-v-novoj-tretyakovke.

Иллюстрация 236. Р. Р. Иодко. «Девушка с веслом». Скульптура фонтана «Фигурный» в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького. 1936. Москва. Фотография Х. Форрмана. 1939. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 237. Е. А. Янсон-Манизер. Фонтан «Девушка на буме» в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького. 1935. Москва. Фотография bogachkova1957. 2023. Источник: https://bogachkova1957.livejournal.com/124444.html.

Иллюстрация 238. А. В. Власов. Фонтан «Римский» в розарии в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького. 1937. Москва. Фотография Isobylenskaya. 2015. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 239. И. Г. Фрих-Хар. Майоликовый фонтан «Мальчик с голубями». 1938. Москва. Фотография (неизвестный автор). 1940. Источник: Архив исторических фотографий PastVu. URL: https://pastvu.com/p/46219.

Иллюстрация 240. А. В. Власов. Фонтан у Института Маркса – Энгельса – Ленина. 1939. Москва. Фотография А. Узляна. 1945. Источник: Архив исторических фотографий PastVu. URL: https://pastvu.com/p/61800?hl=comments.

Иллюстрация 241. Арбатская площадь. 1979. Москва. Фотография А. Морковина. ТАСС. Источник: Архив исторических фотографий PastVu. URL: https://pastvu.com/p/1061183.

Иллюстрация 242. Г. И. Луцкий (архитектор), С. Д. Меркуров (скульптор). Фонтан «Мальчик с дельфином» на Арбатской площади. 1944. Москва. Фотография А. Терзиева. 1975–1978. Источник: Архив исторических фотографий PastVu. URL: https://pastvu.com/p/65895.

Иллюстрация 243. Фонтан «Венок славы» в Московском парке Победы. 1951. Ленинград. Фотография Р. Мазелева. 1963. Источник: https://www.citywalls.ru/house31223.html.

Иллюстрация 244. Фонтан «Венок славы» в Московском парке Победы. 1951. Санкт-Петербург. Современный вид. Фотография Администрация Санкт-Петербурга. 2020. Источник: https://www.gov.spb.ru/press/governor/191393/.

Иллюстрация 245. К. Т. Топуридзе, Г. Константиновский. Фонтан «Дружба народов» на ВДНХ. 1951–1954. Москва. Фотография Пресс-службы ВДНХ. Источник: https://www.mos.ru/news/item/137797073/.

Иллюстрация 246. К. Т. Топуридзе, П. Добрынин. Фонтан «Каменный цветок» на ВДНХ. 1951–1954. Москва. Фотография Пресс-службы ВДНХ. Источник: https://www.mos.ru/news/item/137797073/.

Иллюстрация 247. К. Т. Топуридзе, Г. Константиновский, П. Добрынин. Фонтан «Золотой колос» на ВДНХ. 1951–1954. Москва. Фотография: Программа «Мой район». Источник: https://um.mos.ru/monuments/fontan-zolotoy-kolos/.

Иллюстрация 248. М. Л. Круппа (скульптор), А. Я. Свирский (архитектор). Пристенный фонтан «Блокадный колодец» на доме на проспекте Непокоренных. 1979. Санкт-Петербург. Фотография В. Н. Гулякина. 2011. Источник: Интернет-портал Президентской библиотеки имени Б. Н. Ельцина. URL: https://www.prlib.ru/item/343329.

Иллюстрация 249. Г. В. Додонова (скульптор), С. Б. Сперанский (архитектор). Фонтан «Нева» у гостиницы «Ленинград» (ныне «Санкт-Петербург»). 1977. Санкт-Петербург. Фотография Е. Борисовой. 2017. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 250. М. В. Дронов (скульптор), М. А. Белов, М. А. Харитонов (архитекторы). Фонтан «А. С. Пушкин и Н. Н. Гончарова». 1999. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: https://fooby.ru/company/fontan-rotonda-aleksandr-i-natali-1378818.

Иллюстрация 251. А. Н. Бурганов (скульптор), М. А. Белов, М. А. Харитонов (архитекторы). Фонтан «Принцесса Турандот». 1997. Москва. Фотография Д. Казакова. Источник: https://www.msk-guide.ru/pamyatnik-fontan-princessa-turandot.htm.

Иллюстрация 252. З. К. Церетели. Фонтан «Часы мира» на Манежной площади. 1997. Москва. Источник: Яндекс.Дзен канал «Вокруг Тебя – экскурсии по Москве». URL: https://dzen.ru/a/Y8VM8UhaPkJfJiFT.

Иллюстрация 253. Фонтан «Лебединое озеро» на Каменноостровском проспекте. 2003. Санкт-Петербург. Фотография anmazarin. 2018. Источник: http://wikimapia.org/4141706/ru/Фонтан-«Лебединое-озеро».

Иллюстрация 254. Фонтан «Шар» на Малой Садовой улице. 2000. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). 2016. Источник: https://photo.gradpetra.net/views/71643.html.

Иллюстрация 255. Фонтан «Омега» на Песочной набережной, д. 40. 2006. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). 2016. Источник: https://droogie.ru/spot/fontan-omega/.

Иллюстрация 256. О. Стребель. Фонтан «Похищение Европы». 2002. Москва. Фотография (неизвестный автор). Источник: https://liveinmsk.ru/places/pamyatniki/pohischenie-evropy.

Иллюстрация 257. Светодинамический фонтан в Музее-заповеднике «Царицыно». 2007. Москва. Фотография А. Быковой. 2021. Источник: https://gazeta-tsaricinsky-vestnik.ru/2021/09/28/85374/.

Иллюстрация 258. Фонтанный комплекс «Поющие фонтаны» на площади Ленина. 2005. Санкт-Петербург. Фотография Visem. 2013. Источник: https://commons.wikimedia.org/.

Иллюстрация 259. Фонтанный комплекс на Московской площади. 2006. Санкт-Петербург. Фотография С. Архипкина. 2024. Источник: https://www.tourister.ru/world/europe/russia/city/saint_petersburg/fountains/33786.

Иллюстрация 260. Фонтанный комплекс на Московской площади. 2006. Санкт-Петербург. Фотография Д. Межина. 2024. Источник: https://yandex.com/maps/org/fontanny_kompleks_na_moskovskoy_ploshchadi/225663640413/?ll=30.323122%2C59.851993&z=17.

Иллюстрация 261. А. И. Ростовцев (?). Первый Зимний дворец. 1717. Бумага, офорт, гравюра резцом. Источник: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/04.+Engraving/1513052/.

Иллюстрация 262. Образцы первых масляных фонарей. Первая четверть XVIII в. Источник: Венслаускене Е. В. Дореволюционное уличное освещение Санкт-Петербурга // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. 2020. № 5. С. 45.

Иллюстрация 263. Масляные фонари в эпоху правления Елизаветы Петровны (1) и Екатерины II (2). Середина – вторая половина XVIII в. Источник: Венслаускене Е. В. Дореволюционное уличное освещение Санкт-Петербурга // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. 2020. № 5. С. 46.

Иллюстрация 264. К. Ф. Кнаппе. Вид моста через Фонтанку. 1799. Картон, масло. 35,8 х 61,5. Государственный Эрмитаж. Источник: https://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/173114?avtor=363&index=2.

Иллюстрация 265. М. Ф. Казаков. Фонарь в Газетном переулке. 1778. Москва. Фотография. Фонд музея «Огни Москвы». 2012. Источник: https://fonarimos.ru/index.php?id=39.

Иллюстрация 266. М. Ф. Казаков. Фасад дворца князя С. А. Меншикова на Никитской улице. 1801. Москва. «Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова». Источник: https://um.mos.ru/houses/dom_knyazya_s_a_menshikova/.

Иллюстрация 267. Газовые фонари. XIX в. Санкт-Петербург. Источник: Венслаускене Е. В. Дореволюционное уличное освещение Санкт-Петербурга // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. 2020. № 5. С. 47.

Иллюстрация 268. Вид на Николаевский (ныне Благовещенский) мост. 1870–1873. Санкт-Петербург. Открытка. Источник: https://www.citywalls.ru/photo346777.html.

Иллюстрация 269. Фонари Николаевского моста, установленные на Марсовом поле. 1849. Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 270. Памятник императору всероссийскому Николаю I. Открыт в 1859 г. Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 271. Фонари у памятника Николаю I. 1859. Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 272. Фонари на Сенатской площади. 1873. Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 273. Чертеж газового фонаря и фонарь, установленный у Учебного театра ГИТИС. 1865–1932. Москва. Бумага, офорт; фотография. Музей «Огни Москвы». Источник: https://fonarimos.ru/index.php?id=113.

Иллюстрация 274. Колонны газовых фонарей в козырьке крыльца церкви Петра и Павла. 1865–1932. Москва. Источник: https://fonarimos.ru/index.php?id=112.

Иллюстрация 275. Газокалильный фонарь на улице Маройсека. 1904–1932. Москва. Завод-изготовитель «Товарищество ГрачевЪ и Ко». Фотография Э. В. Готье-Дюфайе. 1913. Музей архитектуры им. А. В. Щусева.

Иллюстрация 276. Чертеж газокалильного фонаря. 1904–1932. Бумага, офорт. Музей «Огни Москвы». Источник: https://fonarimos.ru/index.php?id=106.

Иллюстрация 277. Колонна газокалильного инвертного фонаря у храма Никиты Мученика. 1904–1932. Москва. Завод-изготовитель «Товарищество ГрачевЪ и Ко». Источник: https://fonarimos.ru/index.php?id=47.

Иллюстрация 278. И. С. Богомолов. Газовые фонари у памятника А. С. Пушкину (скульптор А. М. Опекушин). 1880. Москва. Источник: https://fonarimos.ru/index.php?id=46.

Иллюстрация 279. Фонарь на Ксеньевском (ныне Ксеньинском) переулке. 1913. Москва. Завод-изготовитель «Товарищество ГрачевЪ и Ко». Фотография Э. В. Готье-Дюфайе. Музей архитектуры им. А. В. Щусева.

Иллюстрация 280. Керосиновый фонарь у Нарвских ворот. Вторая половина XIX в. Санкт-Петербург. Фотография. Источник: https://lensvet.spb.ru/kerosinovye_fonari/.

Иллюстрация 281. Электрический фонарь на Невском проспекте. Конец XIX – начало XX в. Санкт-Петербург. Фотография. Источник: https://lensvet.spb.ru/elektricheskie_fonari/.

Иллюстрация 282. Электрический фонарь на Невском проспекте. Конец XIX – начало XX в. Санкт-Петербург. Фотография. Источник: https://lensvet.spb.ru/elektricheskie_fonari/.

Иллюстрация 283. Электрический фонарь на Невском проспекте. Конец XIX – начало XX в. Санкт-Петербург. Фотография. Источник: https://lensvet.spb.ru/elektricheskie_fonari/.

Иллюстрация 284. Электрический фонарь со струнной колонной для светильников с дуговой лампой в Кремле. 1894–1899. Москва. Завод-изготовитель «Товарищество ГрачевЪ и Ко». Источник: https://fonarimos.ru/index.php?id=49.

Иллюстрация 285. Электрические фонари с дуговыми лампами у памятника Минина и Пожарскому на Красной площади. 1880–1896. Москва. Источник: https://fonarimos.ru/index.php?id=116.

Иллюстрация 286. Электрические фонари с дуговыми лампами у памятника Минина и Пожарскому на Красной площади. 1880–1896. Москва. Открытка. Конец XIX – начало XX в. Музей «Огни Москвы».

Иллюстрация 287. Электрические фонари с дуговыми лампами в саду «Эрмитаж». 1894–1910. Москва. Открытка. Начало XX в. Музей «Огни Москвы».

Иллюстрация 288. Верхняя часть электрического фонаря с советским светильником. 1894–1910. Москва. Фотография. Музей «Огни Москвы».

Иллюстрация 289. Фонарь у памятника Н. В. Гоголю (скульптор Н. А. Андреев) на Гоголевском бульваре. 1909. Москва. Фабрика Эриха Виллера. Фотография. До 1917 г. Источник: https://fonarimos.ru/index.php?id=119.

Иллюстрация 290. Н. В. Томский. Памятник Н. В. Гоголю. 1952. Москва. Фотография А. А. Михалева. 2022. Источник: https://um.mos.ru/monuments/n-v-gogolyu/.

Иллюстрация 291. В. Г. Гладков (?). Фонтан «Богиня ночи» у дома купца Н. Д. Стахеева. 1898–1899. Москва. Фотография Sigwald. 2015. Источник: https://commons.wikimedia.org.

Иллюстрация 292. Фонарь у здания Учебного музея Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. 1895. Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 293. М. Е. Месмахер. Учебный музей Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. 1885–1896. Санкт-Петербург. Фотография. Источник: https://www.ghpa.ru/museum-expo/istoriya.

Иллюстрация 294. Чугунные ворота и фонарь особняка В. Э. Бранта (ныне Государственного музея политической истории России). 1909–1910. Санкт-Петербург. Фотография М. Борисова. 2022. Источник: https://dzen.ru/a/Y4daER5U3GcfVryV.

Иллюстрация 295. Фонарь доходного дома М. П. Толстого (архитектор Р. Ф. Мельцер). 1910–1912. Санкт-Петербург. Фотография. 2011. Источник: https://www.citywalls.ru/house4087.html.

Иллюстрация 296. Б. М. Иофан, С. С. Серафимов, С. С. Корвин-Круковский. Здание Главного казначейства. 1913–1915. Санкт-Петербург. Фотография. 1916. Источник: Столица и Усадьба. 1916. № 58.

Иллюстрация 297. Ф. И. Лидваль. Фонарь у портала в доходный дом Лидвалей на Каменноостровском проспекте. 1899–1904. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). 2017. Источник: https://photo.gradpetra.net/views/80480.html.

Иллюстрация 298. Ф. И. Лидваль. Фонари на гранитных столбах ограды у доходного дома Лидвалей на Каменноостровском проспекте. 1899–1904. Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: https://открытыйгород.рф/kuda-shodit/mesta/dom-i-b-lidval/.

Иллюстрация 299. Электрические фонари на здании Бахрушинского театрального музея. 1896. Москва. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: https://fonarimos.ru/index.php?id=55.

Иллюстрация 300. Фонарь для четырех светильников (колонна М-3). 1933–1950. Москва. Фотография (неизвестный фотограф). Источник: http://fonarimos.ru/index.php?id=58.

Иллюстрация 301. Проекты уличных фонарей. 1934–1939. Ленинград. Источник: Ежегодник Ленинградского отделения Союза советских архитекторов. Из фондов Российской национальной библиотеки.

Иллюстрация 302. М. А. Минкус. Электрический фонарь на Рождественском бульваре. 1947. Москва. Источник: Музей «Огни Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=82.

Иллюстрация 303. М. А. Минкус. Электрический фонарь перед зданием цирка на Цветном бульваре. 1947. Москва. Источник: Музей «Огни Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=72.

Иллюстрация 304. Г. И. Луцкий. Фонарь на Трубной площади. 1947. Москва. Источник: Музей «Огни Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=69.

Иллюстрация 305. И. Д. Мельчаков. Электрический фонарь на Пушкинской площади. 1950–1953. Москва. Источник: Музей «Огни Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=93.

Иллюстрация 306. Электрический фонарь в саду «Эрмитаж». 1950-е. Москва. Источник: Музей «Огни Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=87.

Иллюстрация 307. Д. Н. Чечулин, А. К. Ростковский. Фонарь у высотного дома на Котельнической набережной. 1950–1953. Москва. Источник: Музей «Огни Москвы». URL: https://fonarimos.ru/index.php?id=99.

Иллюстрация 308. Л. М. Поляков. Фонари у павильона станции метро «Октябрьская» (ныне «Калужская»). 1950. Москва. Источник: Архив исторических фотографий PastVu.

Иллюстрация 309. А. К. Андреев. Проект станции метро «Кировский завод». 1952. Ленинград. Источник: Гринцевич О. С. Архитектурные ансамбли Ленинграда. Л.: Госстройиздат, 1954. URL: https://www.citywalls.ru/house5194.html.

Иллюстрация 310. А. К. Андреев. Станция метро «Кировский завод». Ленинград. Фотография 1976–1980 г. Источник: https://www.citywalls.ru/house5194.html.

Иллюстрация 311. Фонари на проспекте Славы. 1971. Ленинград. Источник: Архив исторических фотографий PastVu. URL: https://pastvu.com/p/120650.

Иллюстрация 312. Фонари на Ленинском проспекте. 1961. Москва. Фотография И. И. Людникова. Источник: Архив исторических фотографий PastVu. URL: https://pastvu.com/p/110764.

Иллюстрация 313. Типовой фонарь «гусак». Рубеж 1950–1960-х гг. Москва. Источник: Виды и ареал распространения «гусаков». «Старый свет». Виртуальный музей светотехники. URL: https://old-lighting.ru/ru/forum/topics/vidy-i-areal-rasprostraneniya-gusakov.

Иллюстрация 314. Типовой фонарь «ванна». 1970-е. Лейпциг, ГДР. Источник: Flache Ansatzleuchte von LBL. DDR-Strassenleuchte. URL: http://www.ddr-strassenleuchten.de/leuchtenbetriebsmittel/strassenleuchten/einlampig/index.htm#00000096360c50a07.

Иллюстрация 315. Типовой фонарь «Амбассадор» («верблюд») на улице Маршала Захарова. Санкт-Петербург. Фотография 2023 г. Источник: https://www.gov.spb.ru/gov/otrasl/ingen/news/263862/.

Иллюстрация 316. Типовой фонарь «Амбассадор» («верблюд») на улице Гагарина. Москва. Источник: https://kerchtt.ru/kk/klassifikaciya-vidov-ulichnyh-fonarei-19-20-vek-istoriya-ulichnyh-fonarei-drevnee/

Иллюстрация 317. Архитектурное освещение Храма Василия Блаженного на Красной площади после реконструкции 2007 г. Москва. Фотография Jenty. 2015. Источник: GoodFon.ru.

Иллюстрация 318. Архитектурное освещение зданий на Тверской улице: слева — что стало 2012 г.; справа — что было в 1998 г. Москва. Фотография Н. И. Щепеткова. Источник: Щепетков Н.И. История и явь московского светодизайна // Архитектура и современные информационные технологии. 2017. № 2 (39). С. 336.

Иллюстрация 319. Освещение Александровского сада компанией «Candela». Санкт-Петербург. Фотография (неизвестный автор). Источник: Lightning Design & Equipment Candela. URL: https://candela.ru/works/ulichnoe-osveshchenie/aleksandrovskiy-sad/.

Иллюстрация 320. Подсветка башни «Эволюция» в ММДЦ «Москва-сити». 2015–2018. Москва. Источник: РИА Новости. URL: https://ria.ru/20220405/osveschenie-1781877240.html.

Иллюстрация 321. Освещение Политехнического музея в Москве. 2019. Москва. Источник: Обласов В. Экскурсия для архитекторов Baza14 по освещенной Москве // Длина волны. 19.11.2020. URL: https://dlinavolny.ru/excursion-for-architects-baza14/.

Иллюстрация 322. Освещение здания фабрики «Большевик». 2012–2016. Москва. Источник: Обласов В. Экскурсия для архитекторов Baza14 по

освещенной Москве // Длина волны. 19.11.2020. URL: https://dlinavolny.ru/excursion-for-architects-baza14/.

Иллюстрация 323. Бюро «Культура Света». Светодизайнерский проект для Парка Малевича в Одинцовском округе. 2022. Москва. Источник: Патимова П. Парк Малевича // Длина волны. 02.12.2022. URL: https://dlinavolny.ru/park-malevicha/.

Иллюстрация 324. Бюро «Культура Света». Светодизайнерский проект для Парка Малевича в Одинцовском округе. 2022. Москва. Источник: Патимова П. Парк Малевича // Длина волны. 02.12.2022. URL: https://dlinavolny.ru/park-malevicha/.

Иллюстрация 325. Архитектурная подсветка Невского проспекта. 2005. Санкт-Петербург. Источник: Невский проспект: 295 лет при свете фонарей. СПб ГБУ «Ленсвет». URL: https://lensvet.spb.ru/news/news_post/nevskiy_prospekt_295_let_pri_svete_fonarey/.

Иллюстрация 326. П. Кастильони. Архитектурно-художественная подсветка собора Воскресения Христова. 2005. Санкт-Петербург. Источник: Church of the Savior on Spilled Blood. Studio Piero Castiglioni. URL: https://pierocastiglioni.com/en/architecture/buildings/church-of-the-savior-on-spilled-blood/.

Иллюстрация 327. Бюро «LichtVision». Архитектурно-художественное освещение МФК «Лахта-Центр». 2019. Санкт-Петербург. Фотография С. Забурдаева. Источник: «Лахта Центр»: опыт IntiLED в реализации фасадного освещения самого высокого небоскреба Европы. URL: https://intiled.ru/news/case-lakhta?tmpl=template.

Иллюстрация 328. А. Шхонебек. Усадьба А. Ф. Головина в Москве (нижняя часть). Фрагмент. 1705. Оттиски XIX в. с двух досок (из четырех). Офорт, резец. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Источник:

http://www.russianprints.ru/printmakers/sh/schoonebeck_adrian/golovin_house1.shtml.

Иллюстрация 329. Знамя немецкого кузнечного цеха. 1785. Санкт-Петербург, Российская империя. Шелк, масло, нить х/б, металлическая нить. 74 х 94. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Источник: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=42724600.

Иллюстрация 330. П. С. Иванов. Панорама Невского проспекта. Левая, солнечная сторона Невского проспекта. Фрагмент 07. По акварелям В. С. Садовникова. 1835. Издание А. М. Прево. Литография. 21,2 х 837. Государственный Русский музей. Источник: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/engraving/gr.-1929_7/index.php.

Иллюстрация 331. Ф. Ф. Баганц. Михайловская улица (против дома Строганова). Середина XIX в. Бумага, акварель. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Источник: Петербург неузнаваемый в акварелях Ф. Ф. Баганца. СПб., 2005. С. 81.

Иллюстрация 332. Ф. Ф. Баганц. Дом Шиля / Малая Морская. 1851–1852. Бумага, акварель. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Источник: Петербург неузнаваемый в акварелях Ф. Ф. Баганца. СПб., 2005. С. 93.

Иллюстрация 333. Ф. Ф. Баганц. Дом Путятина (на углу Надеждинской и Итальянской – где жили с… по… года). Середина XIX в. Бумага, акварель. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Источник: Петербург неузнаваемый в акварелях Ф. Ф. Баганца. СПб., 2005. С. 93.

Иллюстрация 334. А. Умнов. Сбитенщик. 1839. Литография с рис. И. С. Щедровского. Источник: Ковтун Е. Ф., Повелихина А. В. Русская живописная вывеска и художники авангарда. СПб., 1991.

Иллюстрация 335. И. С. Гоголин. Москва. Магазин русских изделий на Кузнецком мосту в доме князя Гагарина. 1870-е. Бумага газетная, металлография. 24 х 33. Государственный исторический музей.

Иллюстрация 336. Кузнецкий мост. Бумага, литография. Из серии «Виды Москвы». Издательство Д. Дациаро. 1846. Источник: https://img-fotki.yandex.ru/get/176331/355626315.3e/0_17b935_55c7b860_orig.jpg.

Иллюстрация 337. А. Деруа. Московский Дворянский институт. 1843. Литография. Издательство Д. Дациаро. Государственная Третьяковская галерея. Источник: https://pastvu.com/p/1996092.

Иллюстрация 338. Реклама на фасаде здания на углу Невского пр. и Большой Морской ул. Конец XIX в. Фотография. Источник: Кириченко Е. И., Щёболева Е. Г., Нащокина М. В. Градостроительство России середины XIX — начала XX века. Т. II. Города и новые типы поселений. М., 2003.

Иллюстрация 339. Магазин в доме Прибылова на Софийке и Рождественке. 1878. Москва. Плакат. Бумага, цинкография. 47 х 64. Источник: Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 44.

Иллюстрация 340. Кузнецкий мост у дома князя Гагарина. Пример вывески на маркизе. 1880–1885. Москва. Фотография. Источник: https://retromap.ru/show_pid.php?pid=19812.

Иллюстрация 341. Кузнецкий мост. Вид в сторону Рождественки. 1888. Москва. Н. Найденов. Фотография. Источник: Москва. Виды некоторых городских местностей, храмов, примечательных зданий и других сооружений. 1891. URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Kuz_most_1883.jpg.

Иллюстрация 342. К. Филиппов. Вывеска «Перевозка мебели. И. Д. Шыбаршинъ». 1914–1923. Петроград. Государственный Русский музей. Источник: https://forum.citywalls.ru/topic2488.html.

Иллюстрация 343. Лубянская площадь. 1910-е. Москва. Хромолитография. Источник: https://mediacratia.ru/wp-content/uploads/2019/12/vystavka-pervocvet-rannij-cvet-v-russkoj-fotografii.jpg.

Иллюстрация 344. Плакат «Самые лучшие в мире галоши Российско-американской резиновой мануфактуры». Начало XX в. Санкт-Петербург. Картон, хромолитография. 93 х 60. Типография Э. Маркуса, Санкт-Петербург. Источник: Глинтерник Э. История рекламного дела. 30 января 2019 г. URL: https://adresaspb.com/category/theme/theme-nomera/istoriya-reklamnogo-dela/.

Иллюстрация 345. Вид на Камергерский и Газетный переулки. Конец XIX – начало XX в. Москва. Мультимедиа арт музей, Москва. Источник: https://www.culture.ru/materials/257698/yamshik-v-nomera-moskovskie-gostinicy-s-istoriei.

Иллюстрация 346. К. Булла. Витрина магазина тканей в Гостином дворе. До 1917 г. Санкт-Петербург. Фотография. Источник: Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 101.

Иллюстрация 347. Торговый дом братьев Альшванг. 1905. Москва. Фотография. Источник: https://retromap.ru/show_pid.php?pid=11422.

Иллюстрация 348. Магазин И. Э. Милька на Большой Дмитровке. 1905–1910. Москва. Фотография. Источник: Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 190.

Иллюстрация 349. Дом фирмы меховых изделий Ф. Л. Мертенса. 1911. Санкт-Петербург. Фотография. Источник: Кириков Б. М., Кирикова Л. А. Невский проспект. Дом за домом. URL: https://culture.wikireading.ru/16324.

Иллюстрация 350. Мастерская К. И. Грушина. Вывеска фруктово-овощной лавки. 1900–1925. Санкт-Петербург. Жесть, масло. 205 х 130. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Источник: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=28841624.

Иллюстрация 351. В. С. Степанов. Вывеска магазина готового платья Ф. К. Кузьмина в Апраксином дворе. 1900-е гг. Санкт-Петербург. Жесть, масло. 214 х 87. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Источник: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=28841700.

Иллюстрация 352. Вывески-кронштейны на Петровке. Вид от угла Столешникова в сторону Рахмановского переулка. 1914–1915. Москва. Фотография. Источник: Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 195.

Иллюстрация 353. Склад и магазин мануфактурных товаров Н. И. Позднякова в Апраксином дворе. Ок. 1914. Санкт-Петербург. Фотография. Источник: http://www.encspb.ru/object/2855694311?lc=ru.

Иллюстрация 354. Тверская улица. 1910. Москва. Фотография. Источник: Сазиков А. В, Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 46.

Иллюстрация 355. Проект отделки фасада магазина товарищества М. С. Кузнецова. Архитектор Ф. О. Шехтель. 1890-е. Санкт-Петербург. Источник: Дореволюционные вывески: каким был дизайн-код российских городов. URL: https://skillbox.ru/media/design/staraya-vyveska/ (дата обращения: 09.11.2023).

Иллюстрация 356. Л. Н. Кекушев. Никольские торговые ряды. 1899–1900. Москва. Источник: Дореволюционные вывески: каким был дизайн-код российских городов. URL: https://skillbox.ru/media/design/staraya-vyveska/ (дата обращения: 09.11.2023).

Иллюстрация 357. М. С. Лялевич. Дом Ф. Л. Мертенса. Фрагмент. 1911. Санкт-Петербург. Источник: История Дома Мертенса. 11.04.2018. URL: https://antennadaily.ru/2018/04/11/mertenshouse/ (дата обращения: 11.11.2023).

Иллюстрация 358. И. Я. Билибин. Афиша «Сказки. Рисунки И. Я. Билибина». 1903. Издание Экспедиции заготовления государственных бумаг. Бумага, цветная литография. 66,2 х 38,4. Государственный Русский музей.

Иллюстрация 359. Л. С. Бакст. Афиша для «Базара кукол». 1899. Картон, пастель. 72 х 98. Государственный Русский музей.

Иллюстрация 360. К. А. Сомов. Афиша «Выставка русских и финляндских художников. 1898». 1897. Бумага, хромолитография. 101 х 68. Государственный Русский музей.

Иллюстрация 361. Ф. Н. Захаров. Плакат Всероссийской лиги борьбы с туберкулезом. 1914. Литография И. Д. Сытина. Бумага, хромолитография. Государственная Третьяковская галерея. Источник: Терентьева А. Серебряный век русской рекламы // Третьяковская галерея. 2011. № 2 (31). С. 44.

Иллюстрация 362. В. М. Васнецов. Плакат «На помощь жертвам войны». 1914. Бумага, литография. 124 х 93. Государственная Третьяковская галерея.

Иллюстрация 363. К. С. Малевич. Плакат «Вильгельмова карусель». 1914. Бумага, цветная литография. 37 х 56. Государственная Третьяковская галерея.

Иллюстрация 364. В. В. Лебедев (художник), В. В. Маяковский (?) (автор текста). Окно РОСТА. Плакат «Работать надо винтовка рядом». 1918. Бумага, цветная литография. 29 х 21. Государственный музей В. В. Маяковского.

Иллюстрация 365. Развеска телеграмм РОСТа на вокзале. 1918. Москва. Фотография. Источник: Сазиков А. В. Москва в праздники и в будни: убранство российской столицы от Петра I до наших дней. М., 2007. С. 30.

Иллюстрация 366. Н. И. Альтман. Проект убранства площади Урицкого к 1-й годовщине Октябрьской Революции. Образец подноса (мастер-исполнитель – Софья Шульман). 1924–1925. Фанера, масло. 60,5 х 84,1 х 1. Государственный Русский музей.

Иллюстрация 367. Открытка «Оформление площади Урицкого 7 ноября 1918 года». 1918. Бумага, фототипия. ГМЗ «Петергоф». Источник: интернет-портал Президентской библиотеки. URL: https://www.prlib.ru/item/694594.

Иллюстрация 368. А. А. Веснин, В. А. Веснин. Эскиз убранства Троицкой и Кутафьей башен Кремля к 1 мая 1918 года. 1918. Бумага, карандаш, акварель. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева.

Иллюстрация 369. А.А. Веснин, В.А. Веснин. Эскиз постамента с флагами. 1918. Бумага, акварель. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева.

Иллюстрация 370. Вагон агитпоезда «Октябрьская революция». 1919–1920. Москва. Фотография. Источник: Электронекрасовка. URL: https://electro.nekrasovka.ru/articles/elarchive/agitpoezda.

Иллюстрация 371. Агитпароход «Красная звезда». 1920–1921. Сенгилей. Фотография. Источник: Электронекрасовка. URL: https://electro.nekrasovka.ru/articles/elarchive/agitpoezda.

Иллюстрация 372. Демонстрация на Тверской улице 1 мая 1918 года. 1918. Москва. Фотография. Источник: https://pastvu.com/p/26459.

Иллюстрация 373. А. М. Родченко. Роспись брандмауэрной стены дома Моссельпрома. Москва. Фотография. 1924. Мультимедиа Арт Музей, Москва. Источник: https://m.russiainphoto.ru/exhibitions/832/.

Иллюстрация 374. А. М. Родченко. Оформление рекламного щита Моссельпрома, установленного на крыше киоска. Москва. Фотография. 1923. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 74.

Иллюстрация 375. А. М. Родченко. Оформление фасада и реклама книг на здании магазина Госиздата на Никольской улице. Москва. Фотография. 1925. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 77.

Иллюстрация 376. Праздничное оформление фасада «Пассажа» к Международному дню кооперации. Ленинград. Фотография. 1925. Источник: https://kulturologia.ru/blogs/300518/39135/.

Иллюстрация 377. Универмаг «Пассаж», украшенный плакатами избирательной кампании. Ленинград. Фотография. 1930. Источник: https://www.hellopiter.ru/passage_photo_old_1.html.

Иллюстрация 378. Фирменный магазин Ленинградского табачного треста. 1925. Ленинград. Фотография. Источник: Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 291.

Иллюстрация 379. А. А. Веснин, В. А. Веснин, Л. А. Веснин. Здание универмага Мосторга на Красной Пресне. 1927–1928. Москва. Фотография. 1927. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 72.

Иллюстрация 380. Контора «Севпечать». 1926. Ленинград. Фотография. Источник: Глинтерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века. Опыт иллюстрированных очерков. СПб., 2007. С. 240.

Иллюстрация 381. Г. Б. Бархин, М. Г. Бархин. Здание газеты «Известия». Проект фасада. 1925–1927. Москва. Гинзбург Архитектс. Источник: https://galik-123.livejournal.com/534695.html.

Иллюстрация 382. Уличный стенд газеты «Известия». Фотография. 1935. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 91.

Иллюстрация 383. Вывеска кондитерского, винно-гастрономического магазина Мостроп № 2. Москва. Фотография. 1930-е. Источник: https://pastvu.com/p/112286.

Иллюстрация 384. Вывеска магазина «Мясо» на Пятницкой улице. 1935–1940. Москва. Фотография. 1930-е. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 198.

Иллюстрация 385. Вывеска «Булочная». 1930-е. Ленинград. Источник: https://rev01ution.red/leningrad-v-1930-e-gody-20-foto/.

Иллюстрация 386. Машина скорой помощи ГАЗ-АА у входа в Ботанический сад на наб. Карповки. 1930-е. Ленинград. Источник: https://rev01ution.red/leningrad-v-1930-e-gody-20-foto/.

Иллюстрация 387. Московско-Нарвский Дом культуры. 1931–1935. Ленинград. Фотооткрытка. Источник: https://pastvu.com/p/2046795.

Иллюстрация 388. Световая реклама на кинотеатре «Центральный» на улице Горького. 1935. Москва. Фотография. Источник: Фотовыставка «Наследник авангарда Яков Халип». URL: https://pastvu.com/p/528584?hl=comment-1249250.

Иллюстрация 389. Универмаг и фабрика-кухня Кировского (Московско-нарвского) района. 1930-е. Ленинград. Фотография. 10.8 х 17. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева.

Иллюстрация 390. Брандмауэр и афишный стенд на Арбате. 1938. Москва. Фотография. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 103.

Иллюстрация 391. М. М. Черемных (рисунок), Д. Бедный (текст). Плакат «Близится час». Из серии «Окна ТАСС». 1944. Бумага, тушь, гуашь. Источник: Большая российская энциклопедия 2004–2017. URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2687004.

Иллюстрация 392. Москвичи рассматривают плакаты «Окна ТАСС» на улице Горького. 1941. Москва. Фотография С. Струнникова. Фотохроника ТАСС.

Источник: https://www.miloserdie.ru/article/tak-ne-hochetsya-verit-chto-eto-vojna-2/.

Иллюстрация 393. Центральный стенд «Окон ТАСС» на витрине Елисеевского магазина на проспекте 25 Октября в блокадном Ленинграде. Ленинград. Источник: Колесникова Л. Е. «Окна ТАСС» – оружие Победы // Военно-исторический журнал. 2016. № 9. С. 71.

Иллюстрация 394. Вывеска «Пельменной» на проезде Серова (Лубянском). 1950. Москва. Фотография. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 107.

Иллюстрация 395. Автотранспорт хлебозавода Василеостровского района. 1945–1955. Ленинград. Фотография. Источник: https://pastvu.com/p/1676570.

Иллюстрация 396. Вывески закусочной и ветеринарной аптеки. 1956. Москва. Фотография. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 199.

Иллюстрация 397. Вывески и витрины хлебного магазина на Преображенской площади. 1959. Москва. Фотография. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 119.

Иллюстрация 398. Витрина тканей в ГУМе. 1955. Москва. Фотография. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 112.

Иллюстрация 399. Витрина Большого детского мира. 1957–1960. Москва. Фотография. Источник: https://sazikov.livejournal.com/35717.html.

Иллюстрация 400. Художник В.Д. Переяслов, декораторы С.Д. Потапенков и М.И. Чайковский. Центральная витрина ЦУМа. 1964. Москва. Источник: Городское хозяйство Москвы. 1964. № 9. URL: https://pastvu.com/p/1951789.

Иллюстрация 401. Витрина «Детского мира». 1955–1960. Ленинград. Фотография С. Мишина-Моргенштерна. Мультимедиа Арт Музей, Москва. Источник: https://dzen.ru/a/W2xEu5VbxQCouXto.

Иллюстрация 402. Реклама авиалайнера Ту-104 на площади Свердлова. 1964. Москва. Источник: https://pastvu.com/p/1639056.

Иллюстрация 403. Магазин «Синтетика» на Комсомольском проспекте. 1964. Москва. Источник: Городское хозяйство Москвы. 1964. № 9. URL: https://pastvu.com/p/1951800.

Иллюстрация 404. Дом книги. 1966–1967. Ленинград. Источник: Басина М.Я. Здравствуй, Ленинград! Л., 1972. С. 148.

Иллюстрация 405. Дом книги. 1966–1967. Ленинград. Источник: Басина М.Я. Здравствуй, Ленинград! Л., 1972. С. 149.

Иллюстрация 406. В. Цин. 2-й Муринский проспект. Новый продовольственный магазин. 1950–1960. Ленинград. Фотобумага, фотопечать. 18 х 24. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.

Иллюстрация 407. О. И. Гурьев, В. М. Фромзель, А. П. Чиж. Кинотеатр «Спутник» на ул. Бабушкина. 1960. Ленинград. Источник: https://www.citywalls.ru/house8614.html.

Иллюстрация 408. Газосветная вывеска кинотеатра «Метрополь». 1965. Москва. Источник: P. Koch. Voir Moscou et Leningrad. Hachette Publishing, 1974. URL: https://pastvu.com/p/1172207.

Иллюстрация 409. Газосветная вывеска универсама «Петровский пассаж». 1960-е. Москва. Источник: https://a-dedushkin.livejournal.com/1259049.html.

Иллюстрация 410. Калининский проспект (улица Новый Арбат). Кинотеатр «Октябрь». 1973–1975. Москва. Источник: https://pastvu.com/p/2320?hl=comment-73504.

Иллюстрация 411. Кузнецкий мост. 1970–1971. Москва. Источник: https://retromap.ru/show_pid.php?pid=39365.

Иллюстрация 412. Московский цирк на Цветном бульваре. 1960–1985. Москва. Источник: Обложка брошюры «Московский цирк на Цветном бульваре». М.: Союзгосцирк. URL: https://pastvu.com/p/1191497.

Иллюстрация 413. Здание Центрального телеграфа. 1973–1975. Москва. Источник: https://pastvu.com/p/925045.

Иллюстрация 414. Газосветные вывески на Невском проспекте. 1968. Ленинград. Коллекция Д. Во. Источник: https://pikabu.ru/story/retrospektiva_leningrada_nevskiy_prospekt_10444664.

Иллюстрация 415. Невский проспект. 1960–1980. Ленинград. Источник: https://pikabu.ru/story/retrospektiva_leningrada_nevskiy_prospekt_10444664.

Иллюстрация 416. Гостиный двор. 1973–1975. Ленинград. Фотография М. Прейса. Источник: https://pastvu.com/p/338076.

Иллюстрация 417. Изображение сверхзвукового лайнера Ту-144 на экране ЭЛИН. 1972. Москва. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 138.

Иллюстрация 418. Оформление Концертного зала им. Чайковского к 70-летию Октября. 1987. Москва. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 144.

Иллюстрация 419. У кинотеатра «Художественный». 1990. Москва. Фотография Ю. Белинского, ИТАР-ТАСС. Источник: https://pastvu.com/p/292143

Иллюстрация 420. Вывески на палатке «Пепси-кола» на Гоголевском бульваре. 1989. Москва. Источник: https://pastvu.com/p/84336.

Иллюстрация 421. Вывеска и логотип ресторана «Макдональдс». 1990. Москва. Источник: https://www.business-vector.info/bloomberg-kak-mcdonald-s-155563/.

Иллюстрация 422. Невский проспект. 1990. Ленинград. Источник: https://tema.livejournal.com/2412233.html.

Иллюстрация 423. Витрина магазина на Садовой улице. 1990. Ленинград. Фотография А. Китаева. Фотобумага глянцевая, фотопечать. 23,9 х 16,8. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.

Иллюстрация 424. Вывески на гостинице «Интурист». 1994. Москва. Источник: https://pastvu.com/p/747991.

Иллюстрация 425. Витрина и вывеска на Столешниковом переулке. 1994. Москва. Источник: https://pastvu.com/p/448886.

Иллюстрация 426. Реклама у Гостиного двора. 1995. Санкт-Петербург. Источник: https://pastvu.com/p/134359.

Иллюстрация 427. Рекламная тумба у здания Российской национальной библиотеки. 1994–1995. Санкт-Петербург. Источник: https://pastvu.com/p/1353290.

Иллюстрация 428. Реклама у станции метро «Менделевская». 1999–2000. Москва. Источник: https://pastvu.com/p/21231.

Иллюстрация 429. Реклама на Пушкинской площади. 1999. Москва. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 154.

Иллюстрация 430. Реклама на Литейном проспекте. 1999. Санкт-Петербург. Источник: https://pastvu.com/p/877115.

Иллюстрация 431. Билборд «Угнали? Надо было ставить Clifford». 1996. Москва. Источник: Сазиков А. В., Виноградова Т. Б. Наружная реклама Москвы. М., 2017. С. 163.

Иллюстрация 432. Плакат «Мы прогоним страх и вернем надежду!» избирательного объединения «Яблоко» для наружного размещения. 1995. 28 х 20. Государственная публичная историческая библиотека России.

Иллюстрация 433. Биллборд сетевой компании «Евросеть». Начало 2000-х гг. Москва. Фотография М. Давыдова. Источник: http://www.1723.ru/all/reklama.htm.

Иллюстрация 434. Рекламное оформление магазина «Nike». 2017. Москва. Источник: https://ru.fashionnetwork.com/news/v-moskve-otkrylsya-pyatietazhnyy-magazin-nike,810053.html#gucci.

Иллюстрация 435. Медиа-куб «Catcher» на Пресненской набережной. 2021. Москва. Источник: https://highlights.city/konstruktsiya-s-podderzhkoy-3d-izobrazheniya/.

Иллюстрация 436. Электробусы в Москве. Фотография Е. Самарина. 2019. Источник: https://www.mos.ru/news/item/64207073/.

Иллюстрация 437. Вывески «Аптека» и «Центральное бюро студенческих кооперативов» на Малой Бронной ул., д. 22. Реставрация коммуной «Вспомнить все». Москва. Фотография предоставлена коммуной «Вспомнить все». URL: https://takiedela.ru/news/2019/11/12/vspomnit-vse-vyveski/.

Иллюстрация 438. Вывеска «Булочная и кондитерская» на ул. Покровка, д. 1. Реставрация коммуной «Вспомнить все». Москва. Фотография предоставлена коммуной «Вспомнить все». URL: https://takiedela.ru/news/2019/11/12/vspomnit-vse-vyveski/.

Иллюстрация 439. Вывеска «Стрелецкая пекарня» на Костянском пер., д. 15/9. Реставрация коммуной «Вспомнить все». Москва. Фотография предоставлена коммуной «Вспомнить все». URL: https://takiedela.ru/news/2019/11/12/vspomnit-vse-vyveski/.

Иллюстрация 440. Реклама на площади Восстания. Санкт-Петербург. Фотография автора. 2024.

Иллюстрация 441. Рекламное оформление стадиона «Газпром Арена» к ЧМ-2018. Санкт-Петербург. Источник: fc-zenit.ru. URL: https://www.championat.com/football/article-3466577-stadion-sankt-peterburg-ustanovil-novyj-rekord-poseschaemosti-chm-2018.html.

Иллюстрация 442. Реклама сети алкомаркетов «Красное & Белое» на Лиговском пр. 2023. Санкт-Петербург. Источник: https://yandex.ru/maps/org/krasnoye_beloye/172132160981/?ll=30.362184%2C59.934256&z=13.

Иллюстрации

Монументальная скульптура XVIII–XIX вв. Памятники на площадях.



Ил. 1. Э. М. Фальконе. Медный всадник. 1768–1778. Санкт-Петербург.



Ил. 2. Э. М. Фальконе. Медный всадник. 1768–1778. Санкт-Петербург.



Ил. 3. М. И. Козловский, Ф. Г. Гордеев, А. Н. Воронихин, А. А. Михайлов. Памятник А. В. Суворову. 1799–1801. Санкт-Петербург.



Ил. 4. М. И. Козловский, Ф. Г. Гордеев, А. Н. Воронихин, А. А. Михайлов. Памятник А. В. Суворову на Суворовской площади. 1799–1801. Санкт-Петербург.



Ил. 5. О.-Р. Монферран, при уч. Л. Л. Бонштедта, Н. Е. Ефимова, О. Пуаро и др., П. К. Клодт, Р. К. Залеман, Н.А. Рамазанов. Памятник Николаю I. 1856–1859. Санкт-Петербург.



Ил. 6. О.-Р. Монферран, при уч. Л. Л. Бонштедта, Н. Е. Ефимова, О. Пуаро и др., П. К. Клодт, Р. К. Залеман, Н.А. Рамазанов. Памятник Николаю I. 1856–1859. Санкт-Петербург.



Ил. 7. М. О. Микешин, А. М. Опекушин, М. А. Чижов, Д. И. Гримм, В. А. Шредер. Памятник Екатерине II. 1861–1873. Санкт-Петербург.



Ил. 8. Перспектива Александринской площади и театра с памятником Екатерине II. 1900-е. Санкт-Петербург.



Ил. 9. П. П. Трубецкой. Памятник Александру III на Знаменской площади. 1902–1909. Санкт-Петербург.



Ил. 10. Площадь Восстания и вид на проспект 25 Октября. 1936. Санкт-Петербург.



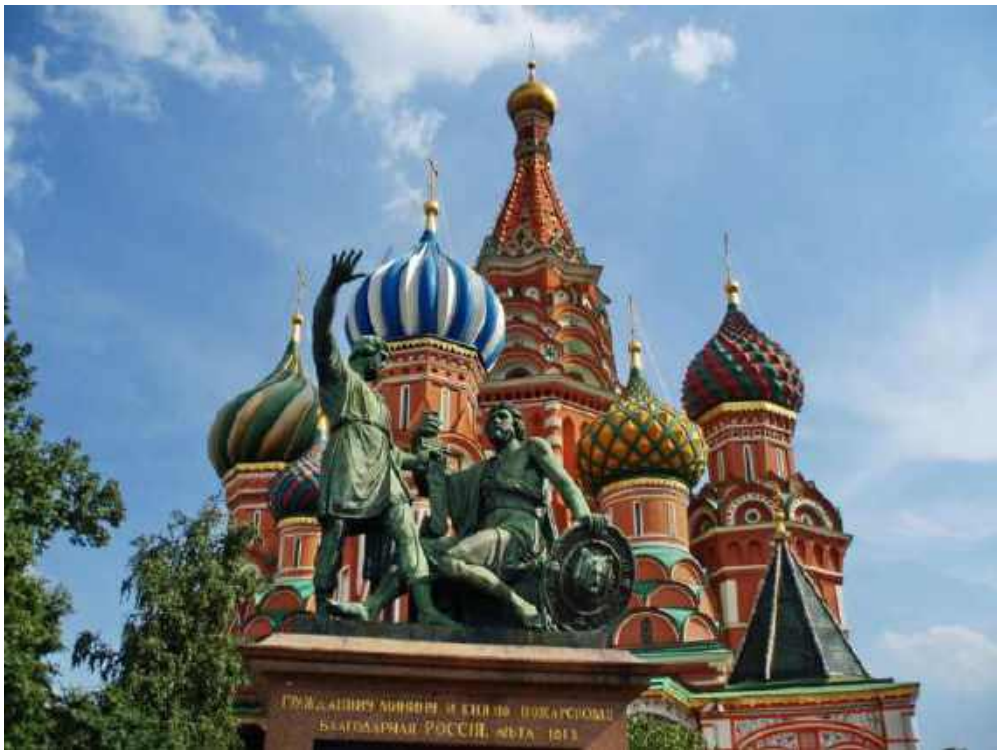
Ил. 11. Б. И. Орловский, С. К. Суханов, В. П. Екимов, В. П. Стасов. Памятник М. И. Голенищеву-Кутузову. 1837. Санкт-Петербург.



Ил. 12. Б. И. Орловский, С. К. Суханов, В. П. Екимов, В. П. Стасов. Памятник М. Б. Барклаю де Толли. 1837. Санкт-Петербург.



Ил. 13. И. П. Мартос, С. И. Гальберг, И.Т. Тимофеев, В. П. Екимов, С. К. Суханов, А. И. Мельников. Памятник Минину и Пожарскому. 1812–1818. Москва.



Ил. 14. Памятник Минину и Пожарскому у храма Василия Блаженного. 1812–1818. Москва.



Ил. 15. А. М. Опекушин, И. С. Богомолов. Памятник А. С. Пушкину на Пушкинской площади. 1880. Москва.



Ил. 16. «Москва. Страстной монастырь». Почтовая открытка. Ок. 1900.

Памятники в уличных и бульварных зонах.



Ил. 17. Б. К. Растрелли. Памятник Петру I у Михайловского замка. 1716–1800. Санкт-Петербург.



Ил. 18. Б. К. Растрелли. Конная статуя Петра I. 1726–1744. Санкт-Петербург.



Ил. 19. А. М. Опекушин, Н. Л. Бенуа, А. С. Лыткин. Памятник А. С. Пушкину. 1882–1884. Санкт-Петербург. Фотография 1890-х гг.



Ил. 20. А. М. Опекушин, Н. Л. Бенуа, А. С. Лыткин. Памятник А. С. Пушкину. 1882–1884. Санкт-Петербург.



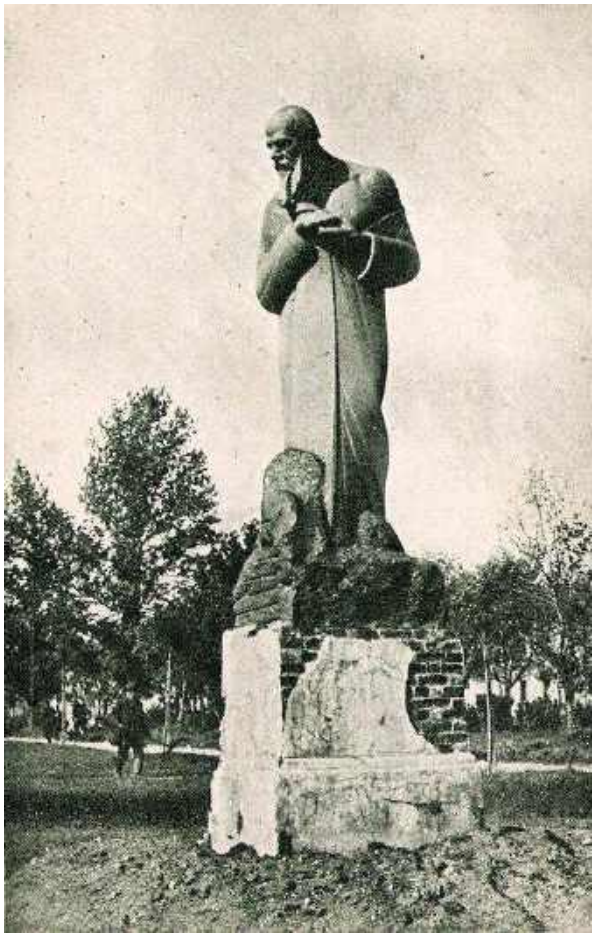
Ил. 21. Н. А. Андреев, Ф. О. Шехтель. Памятник Н. В. Гоголю на Пречистенском бульваре. 1909. Москва.



Ил. 22. Н. А. Андреев, Ф. О. Шехтель. Памятник Н. В. Гоголю на Никитском бульваре. Москва.



Ил. 23. С. Д. Меркуров. Памятник «Мысль» на Цветном бульваре. 1911–1913, установлен в 1918 г. Москва.



Ил. 24. С. Д. Меркуров. Памятник Ф. М. Достоевскому на Цветном бульваре. 1911–1913, установлен в 1918 г. Москва.

Памятники в замкнутом пространстве: городская уличная и садово-парковая скульптура.



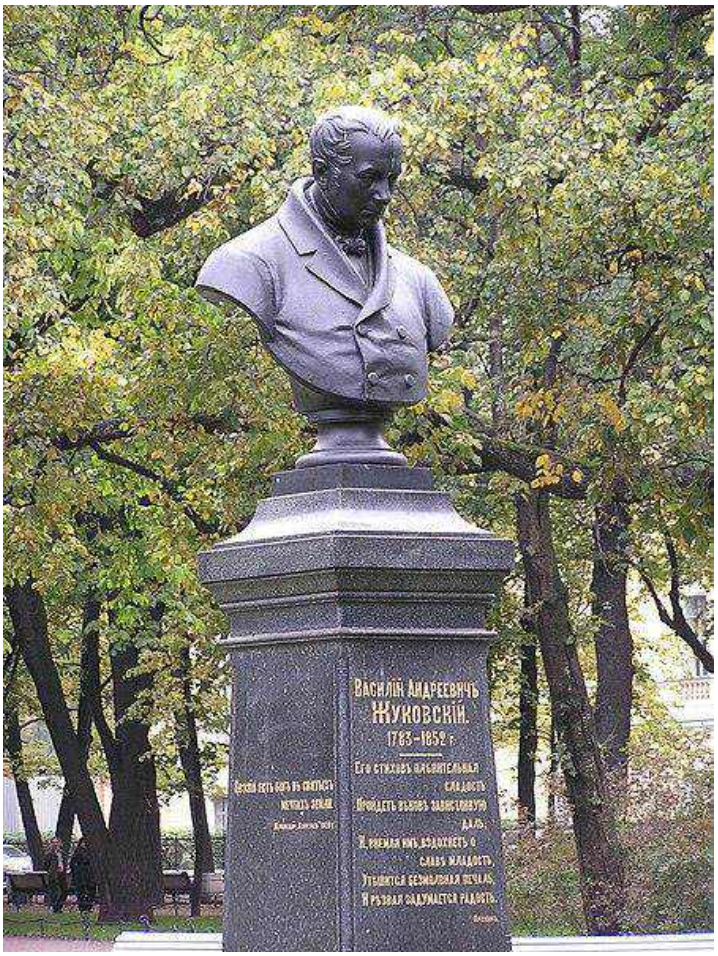
Ил. 25. Школа Бернини. Скульптура «Амур и Психея» в Летнем саду. Конец XVII в. Санкт-Петербург.



Ил. 26. П. Баратта. Скульптура «Мир и Победа» («Ништадтский мир») в Летнем саду. 1722–1723. Санкт-Петербург.



Ил. 27. П. К. Клодт. Памятник И. А. Крылову в Летнем саду. 1855. Санкт-Петербург.



Ил. 28. В. П. Крейтан, А. С. Лыткин. Бюст В. А. Жуковского в Александровском саду. 1887. Санкт-Петербург.



Ил. 29. В. П. Крейтан, А. П. Максимов. Бюст М. Ю. Лермонтова в Александровском саду. 1896. Санкт-Петербург.



Ил. 30. И. Н. Шредер. Бюст Н. М. Пржевальского. 1891–1892. Санкт-Петербург.



Ил.31 . Я. И. Земельгак, А. П. Лаврецкий. Памятник И. И. Бецкому на территории РГПУ им. А.И. Герцена. 1868. Санкт-Петербург.



Ил. 32. П. П. Забелло, А. С. Лыткин. Памятник М. В. Ломоносову в Ломоносовском сквере. 1892. Санкт-Петербург.



Ил. 33. К. И. Тихомиров (рисунок), К. Вейерман (гравировка). Открытие памятника М. В. Ломоносову. 1877. Москва.



Ил. 34. Н. А. Андреев. Памятник Ф. Гаазу в Малом Казенном переулке. 1909. Москва.



Ил. 35. С. Д. Меркуров. Памятник Л. Н. Толстому во дворе дома № 2 на ул. Пречистенка. 1910–1912. Москва.



Ил. 36. Скульптурная группа «Елена и Парис» во дворе усадьбы Долгоруковых — Бобринских на Малой Никитской. XVIII в. Москва.

Монументально-декоративная скульптура.



Ил. 37. Д. Трезини (архитектор), А. Шлютер (скульптор). Барельефы на фасадах Летнего дворца Петра I. 1710–1714. Санкт-Петербург.



Ил. 38. А. Шлютер. Барельеф «Минерва среди военных доспехов». Летний дворец Петра I. 1710–1714. Санкт-Петербург.



Ил. 39. Ф. Б. Растрелли. Скульптурное убранство главного фасада Строгановского дворца. 1753–1756. Санкт-Петербург.



Ил. 40. Ф. Б. Растрелли. Скульптурное убранство южного фасада Зимнего дворца. 1754–1762. Санкт-Петербург.



Ил. 41. В. Бренна, В. И. Баженов (архитекторы), братья Стаджи, братья Сольдати, Ж. Тибо, П. Трискорни (скульпторы). Южный фасад Михайловского замка. 1797–1801. Санкт-Петербург.



Ил. 42. В. Бренна, В. И. Баженов (архитекторы), братья Стаджи, братья Сольдати, Ж. Тибо, П. Трискорни (скульпторы). Северный фасад Михайловского замка. 1797–1801. Санкт-Петербург.



Ил. 43. И. К. Коробов (автор проекта), А. Д. Захаров (автор проекта, архитектор), И. И. Теребенев, Ф. Ф. Щедрин, В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов, А. А. Анисимов (скульпторы) и др. Здание Адмиралтейства. Башня. 1823. Санкт-Петербург.



Ил. 44. Здание Адмиралтейства. Основание башни. Фрагмент. Санкт-Петербург.



Ил. 45. Ф. И. Кампорези (?). Дом А. И. Лобановых-Ростовских на Мясницкой улице. 1799–1800. Москва.



Ил. 46. М. Ф. Казаков. Усадьба С. Б. Куракина на Новой Басманной улице. 1789–1795. Москва.



Ил. 47. Ф. Казаков (1786–1793), Д. И. Жилярди, Д. Г. Григорьев (1818). Казаковский корпус Московского университета на Моховой улице. Москва.



Ил. 48. А. Кавос, П. К. Клодт. Скульптурное убранство фронтона Большого театра. 1853–1856. Москва.



Ил. 49. Ж. Тома де Томон (архитектор), Ж. Камберлен, Ж. Тибо (скульпторы). Скульптурная группа «Нептун с реками Невой и Волховом» на фронтоне здания Биржи. 1805–1816. Санкт-Петербург

.



Ил. 50. А. Н. Воронихин (архитектор), В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов (скульпторы). Скульптурные группы «Похищение Прозерпины Плутоном» и «Борьба Геракла с Антеем» у парадного входа в Горный институт. 1806–1811. Санкт-Петербург.



Ил. 51. И. П. Витали (скульптор). Горельеф «Встреча Исаакия Далматского с императором Феодосием» на фронтоне западного портика Исаакиевского собора. 1842–1844. Санкт-Петербург.



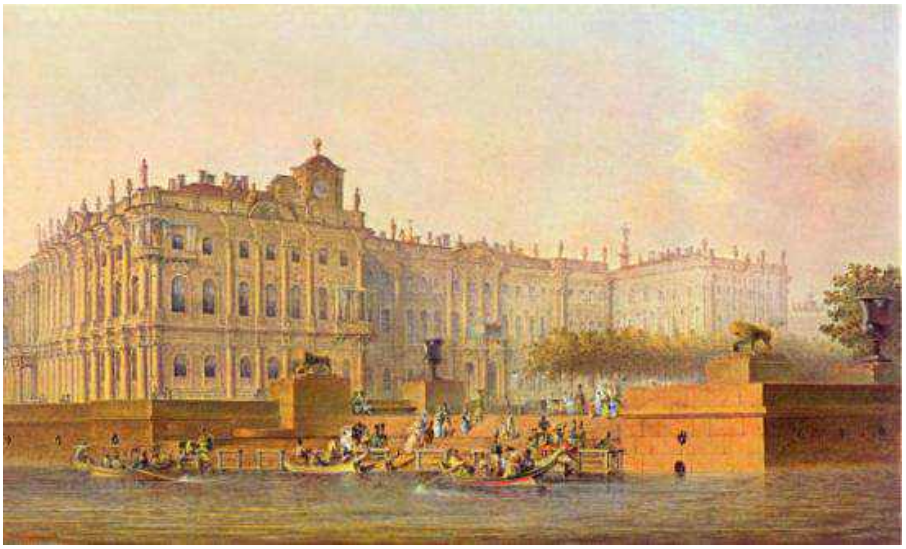
Ил. 52. И. П. Витали (скульптор). Фигуры ангелов со светильниками. 1839–1844. Санкт-Петербург.



Ил. 53. И. П. Витали (скульптор). Горельеф «Поклонение волхвов» на фронтоне южного портика Исаакиевского собора. 1842–1844. Санкт-Петербург.



Ил. 54. П. П. Соколов (скульптор). Грифоны на Банковском мостике. 1826. Санкт-Петербург.



Ил. 55. В. С. Садовников. Вид пристани около Зимнего дворца. 1840.



Ил. 56. И. П. Прокофьев. Скульптуры львов на Дворцовой пристани у Адмиралтейства. 1832. Санкт-Петербург.



Ил. 57. Древнеегипетские сфинксы на Университетской набережной. 1455 (1831–1834 — проект). Санкт-Петербург.



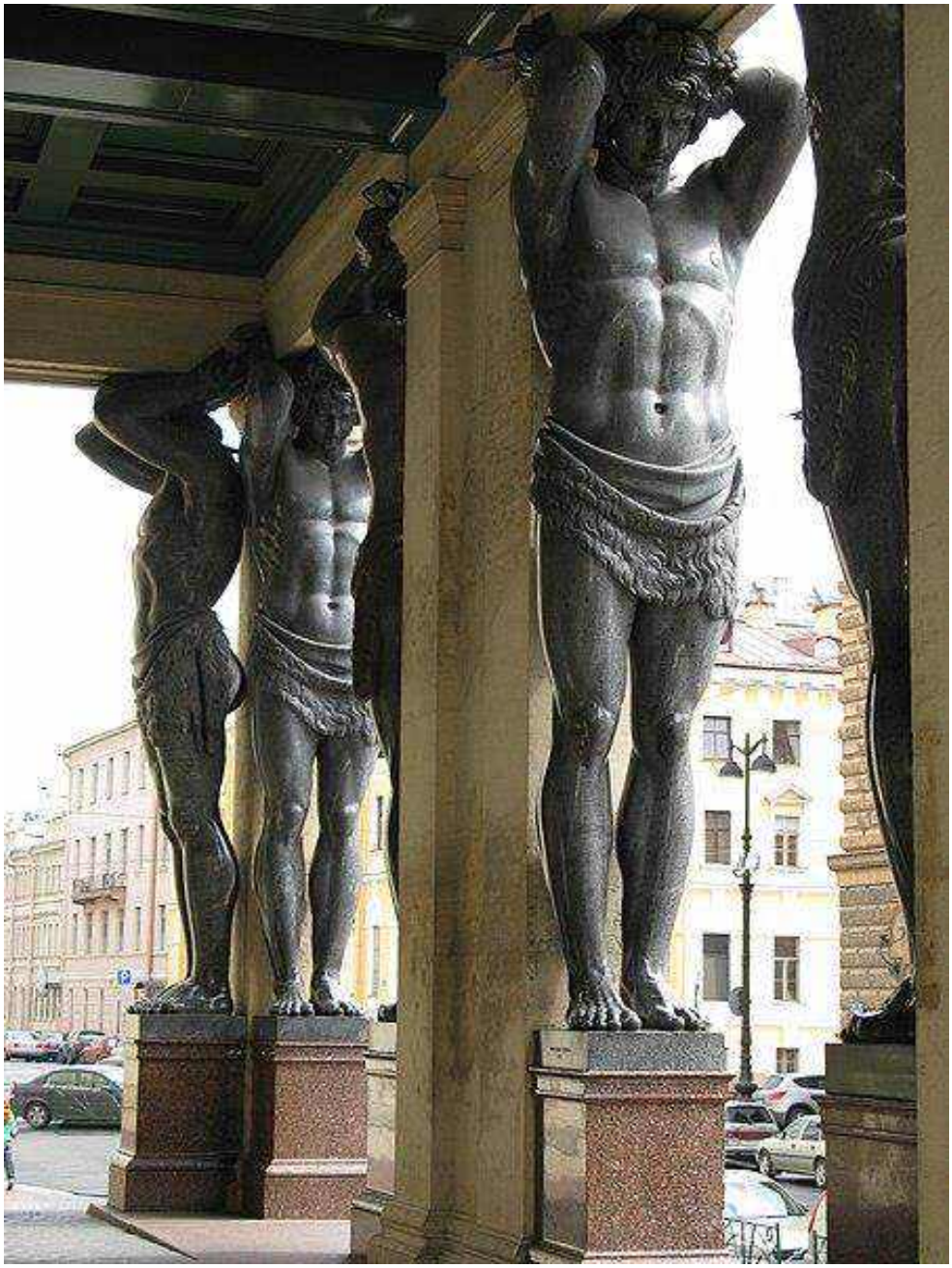
Ил. 58. К. А. Тон (автор проекта). Вид на пристань со сфинксами. Санкт-Петербург.



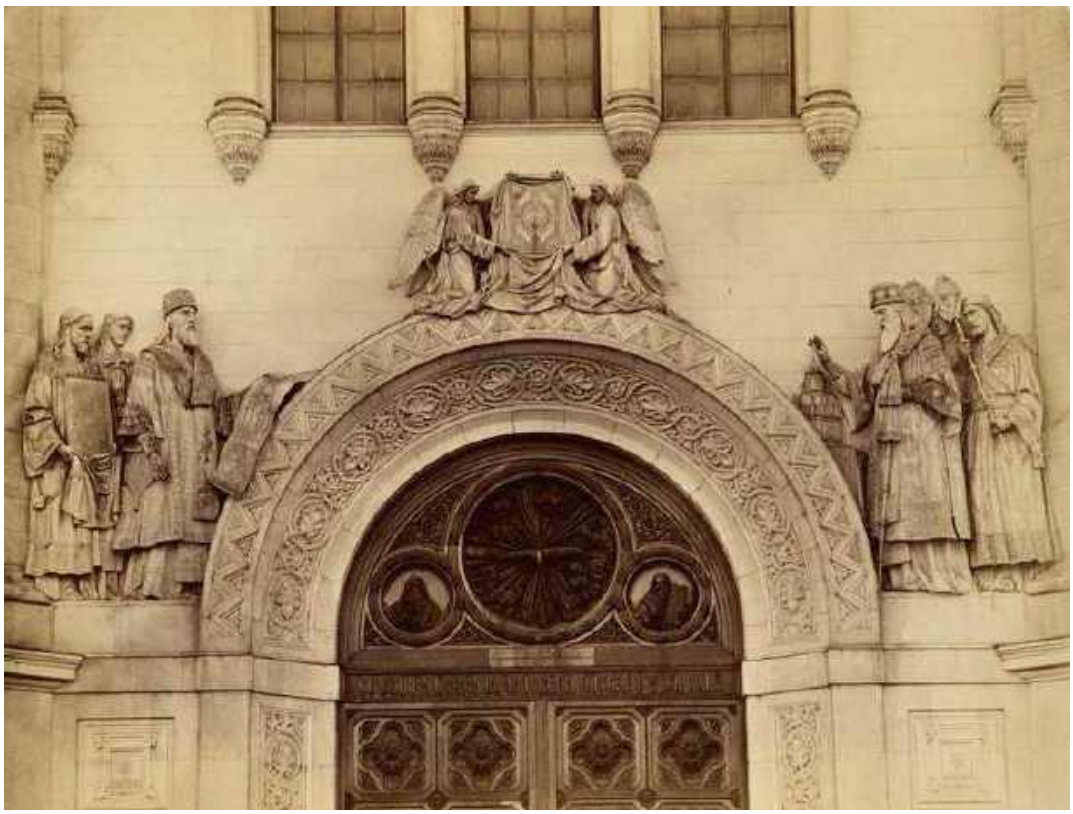
Ил. 59. П. К. Клодт (скульптор). Вид на конные статуи Аничкова моста со стороны Аничкова дворца. 1851. Санкт-Петербург.



Ил. 60. П. К. Клодт (скульптор). Скульптурные группы «Укрощение коня человеком». 1851. Санкт-Петербург.



Ил. 61. А. И. Теребенев (скульптор). Атланты Нового Эрмитажа. 1842–1851. Санкт-Петербург.



Ил. 62. П. К. Клодт (скульптор). Скульптурный декор восточного фасада храма Христа Спасителя. 1839–1856. Москва.



Ил. 63. Открытие памятника императору Александру III. 30 мая 1912 г. Москва.



Ил. 64. В. Ф. Валькот. Особняк М. Ф. Якунчиковой на Пречистенском переулке. Скульптурное оформление входа. 1899–1900. Москва.



Ил. 65. Ф. О. Шехтель. Особняк А. И. Дерожинской в Кропоткинском переулке. 1901–1904. Москва.



Ил. 66. В. В. Шервуд. Скульптурный декор доходного дома наследников Е. Е. Орлова. 1906. Москва.



Ил. 67. Г. А. и К. Г. Прейс, К. К. Мейбом. Дача графини М. Э. Клейнмихель. Фасад. 1875–1912. Санкт-Петербург.



Ил. 68. В. П. Апышков. Особняк С. Н. Чаева. 1906–1907. Санкт-Петербург.



Ил. 69. Ф. И. Лидваль. Дом И. Б. Лидваль. 1899–1904. Санкт-Петербург.

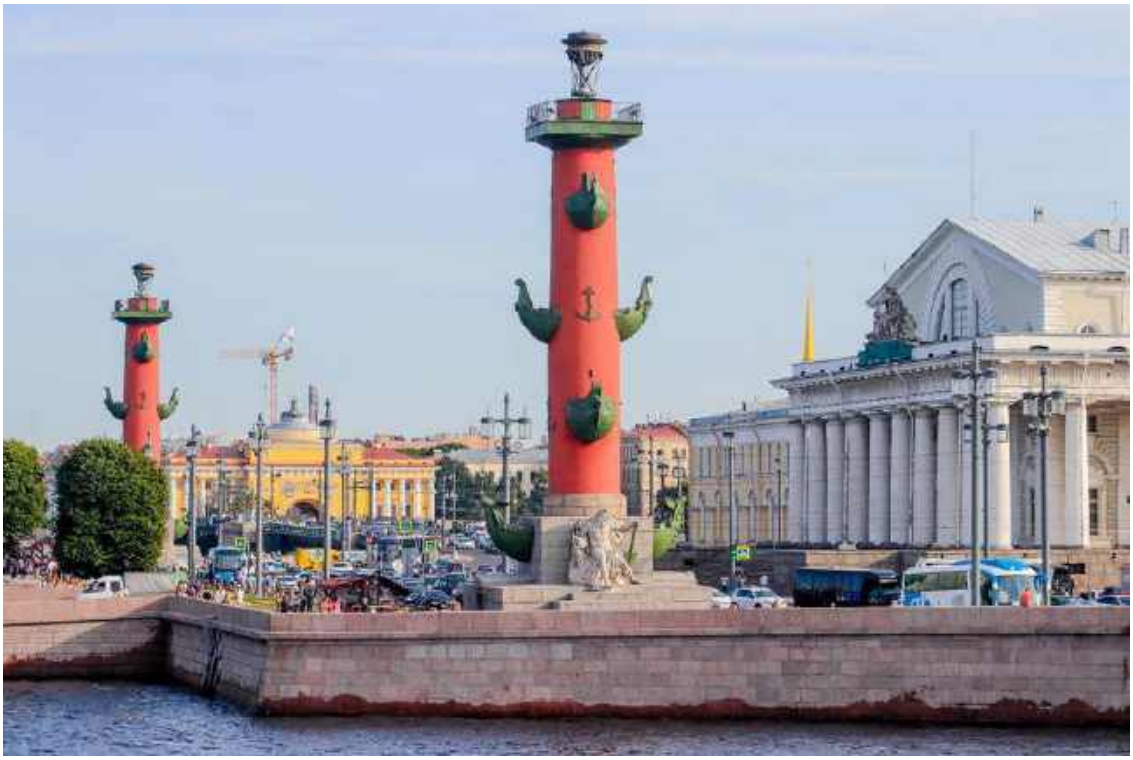
Мемориальные ансамбли и «триумфы».



Ил. 70. К. И. Росси (архитектор), В. И. Демут-Малиновский, С. С. Пименов (скульпторы). Арка Главного штаба. 1819–1829. Санкт-Петербург.



Ил. 71. О.-Р. Монферран. Александровская колонна на Дворцовой площади. 1834. Санкт-Петербург.



Ил. 72. Ж.-Ф. Тома де Томон. Ростральные колонны на Стрелке Васильевского острова. 1805–1810. Санкт-Петербург.



Ил. 73. В. П. Стасов. Московские триумфальные ворота. 1834–1838. Санкт-Петербург.



Ил. 74. Л. В. Руднев. Памятник жертвам революции на Марсовом поле. 1917–1918. Санкт-Петербург.



Ил. 75. В. А. Синайский. Памятник Ф. Лассалю. 1921. Санкт-Петербург.



Ил. 76. В. В. Лишев. Памятник Н. А. Некрасову на Литейном проспекте. 1922. Санкт-Петербург.



Ил. 77. Н. А. Андреев, Д. М. Осипов. Монумент советской конституции на Советской (Тверской) площади. 1918–1919. Москва.



Ил. 78. Б. Д. Королев. Памятник М. А. Бакунину перед открытием на Чистых прудах. 1918. Москва.



Ил. 79. С. Т. Коненков и памятник «Степан Разин с ватагой» на Красной площади. 1919 (создание памятника). Москва.



Ил. 80. С. Д. Меркулов, Д. П. Осипов. Памятник К. А. Тимирязеву на Тверском бульваре. 1923. Москва.



Ил. 81. Общий вид Тверского бульвара с памятником К. А. Тимирязеву на переднем плане. 1926. Москва.



Ил. 82. Б. М. Иофан, В. Г. Гельфрейх, В. А. Щуко. Проект Дворца Советов. Главный фасад. 1931. Москва.



Ил. 83. С. Д. Меркуров. Памятник В. И. Ленину. 1937. Дубна.



Ил. 84. В. И. Мухина, Б. М. Иофан. Монумент «Рабочий и колхозница». 1936–1937. Москва.



Ил. 85. В. А. Фаворский, М. Родионов. Росписи портала и сквозной арки жилого дома Наркомата лесной промышленности. 1936. Москва.



Ил. 86. С. А. Павловский. Роспись башен шлюза № 9 канала Москва—Волга. 1937.



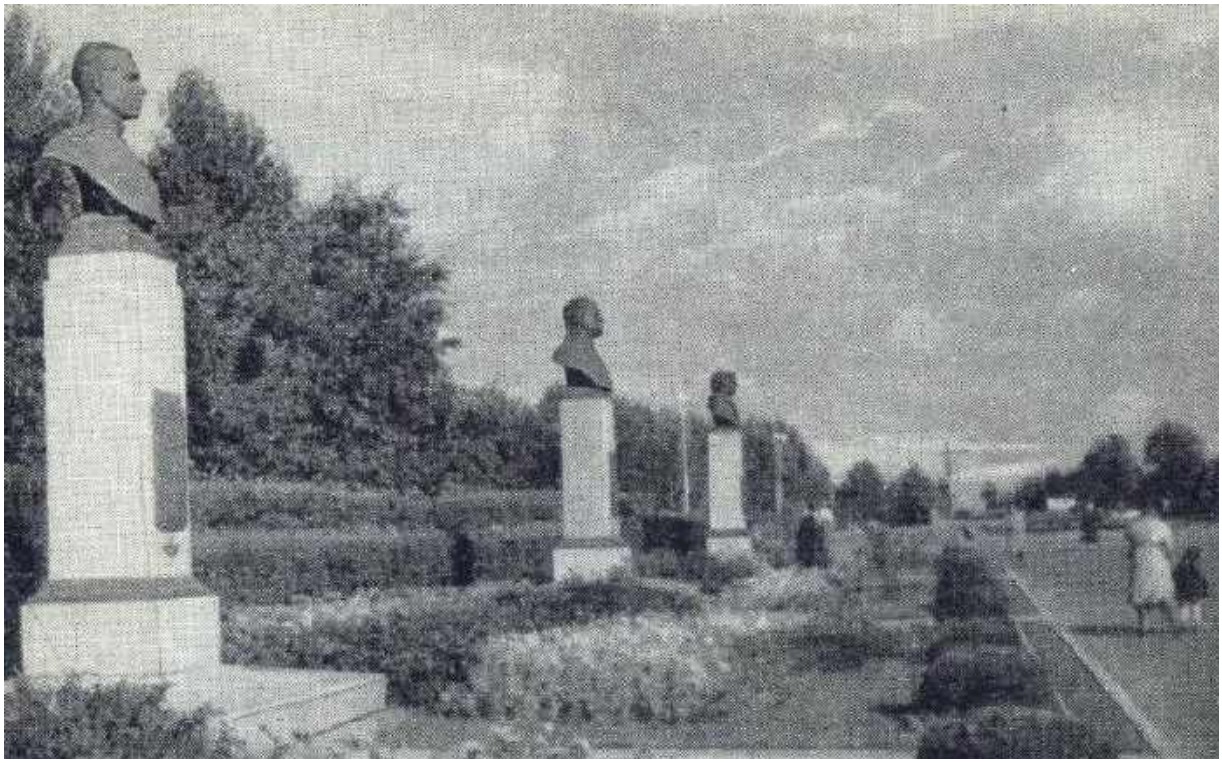
Ил. 87. Е. А. Левинсон и В. О. Мунц. Скульптурный фриз на фасаде здания Дворца культуры Промкооперации. Фрагмент. 1931–1938. Санкт-Петербург.



Ил. 88. Н. А. Троцкий, Я. Н. Лукин, Я. О. Свирский, Л. М. Тверской и др. Скульптурный фриз на Доме Советов Московского района. Фрагмент. 1936–1941. Санкт-Петербург.



Ил. 89. Е. И. Катонин и В. Д. Кирхоглани. Вход в парк Победы со стороны Московского проспекта. Пропилеи. 1945–1946. Санкт-Петербург.



Ил. 90. Аллея дважды Героев Советского союза в Московском парке Победы.



Ил. 91. Е. А. Левинсон, А. В. Васильев. Мемориал на Пискаревском кладбище. 1960. Санкт-Петербург.



Ил. 92. И. А. Француз, С. Д. Меркуров. Революционный некрополь Московского Кремля. 1946–1949. Москва.



Ил. 93. Аллея Героев на территории завода «Калибр». 1959. Москва.



Ил. 94. М.О. Барщ, А.Н. Колчин. Монумент «Покорителям космоса» и Аллея Героев космоса. 1964–1967. Москва.



Ил. 95. . К. Аникушин, В. А. Петров. Памятник поэту А.С. Пушкину на площади Искусств. 1957. Санкт-Петербург.



Ил. 96. С. М. Орлов. Памятник Ю. Долгорукому. 1947–1954. Москва.



Ил. 97. Е. В. Вучетич, Г. А. Захаров. Памятник Ф. Э. Дзержинскому на Лубянской площади. 1958. Москва.



Ил. 98. И. Д. Бродский, Н. Н. Миловидов, Г. Е. Саевич, А. В. Моргулис. Памятник М. Ю. Лермонтову на площади Красных ворот. 1965. Москва.



Ил. 99. В. А. Федоров, М. Е. Константинов, В. Н. Фурсов (архитекторы). Ансамбль А. А. Фадееву на Миусской площади. 1973. Москва.



Ил. 100. Е. М. Аблин, А. А. Губарев, И. И. Лавров-Дервиз, Г. Г. Дервиз, И. В. Пчельников, И. Дробышев, А. В. Васнецов, В. Б. Эльконин. Мозаичные панно на Дворце пионеров на Ленинских горах. 1962. Москва.



Ил. 101. Мозаичные панно на Дворце пионеров на Ленинских горах. Фрагмент. 1962. Москва.



Ил. 102. Мозаичные панно на тему «Земля» и «Воздух» на Дворце пионеров на Ленинских горах. Парковые фасады. 1962. Москва.



Ил. 103. А. В. Васнецов, В. Б. Эльконин, Н. И. Андронов. Мозаика кинотеатра «Октябрь». 1967. Москва.



Ил. 104. Медиафасад на здании кинотеатра «Октябрь». Москва.



Ил. 105. Б. А. Тальберг. Мозаичные панно на здании музея-панорамы «Бородинская битва». 1962. Москва.



Ил. 106. Б. А. Тальберг. Мозаичное панно «Победа русских войск и изгнание Наполеона» на здании музея-панорамы «Бородинская битва». 1962. Москва.



Ил. 107. В. И. Гулов, Б. И. Казаков, Я. Н. Скрипков, С. Л. Тер-Григорян. Мозаичное панно «Наука» на фасаде здания НИИ «Сапфир». 1967. Москва.



Ил. 108. Г. И. Опрышко. Мозаичное панно на здании конференц-зала Совета экономической взаимопомощи. 1963–1970. Москва.



Ил. 109. А. А. Мыльников, А. Л. Королев. Мозаика на фасаде ТЮЗа им. А. А. Брянцева на Пионерской площади. 1962. Санкт-Петербург.



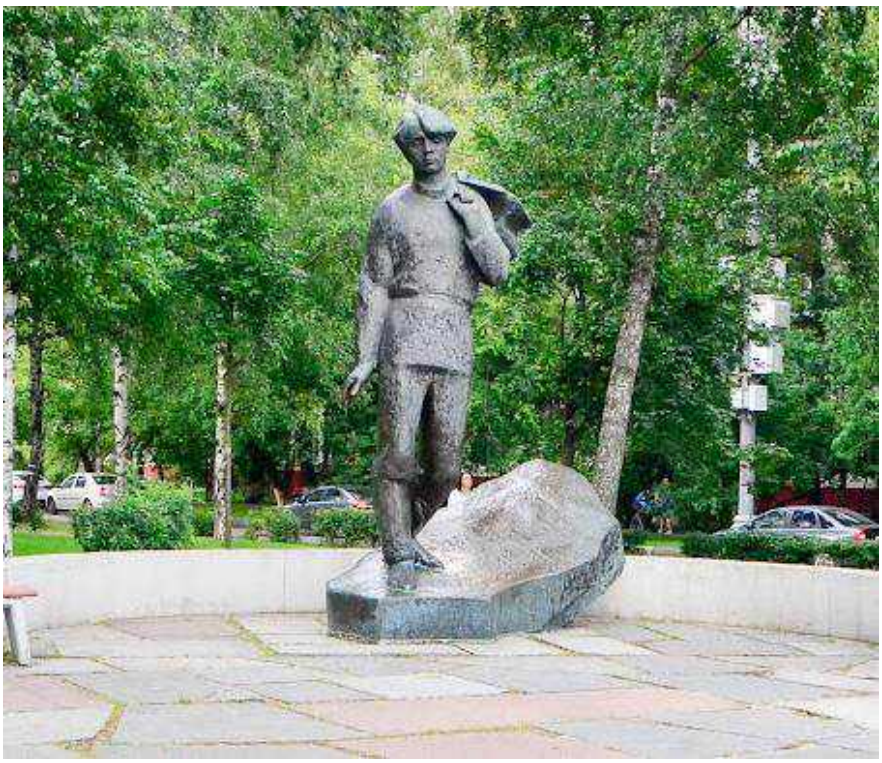
Ил. 110. В. А. Анопова. Мозаичное панно «Человек и звезды» на брандмауэре дома для служащих Финляндской железной дороги. Фрагмент. 1967. Санкт-Петербург.



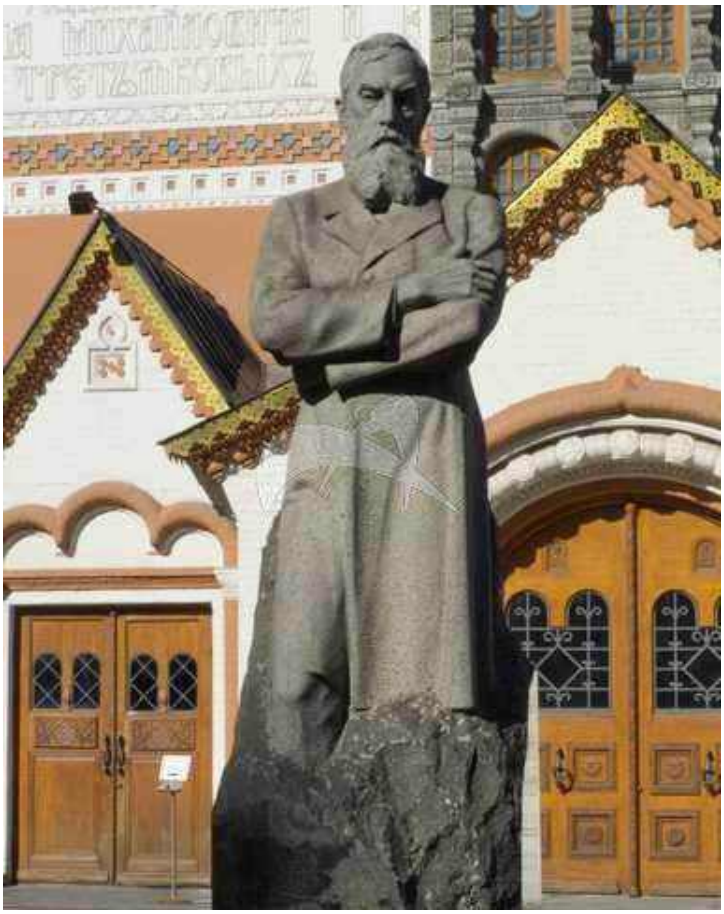
Ил. 111. С. А. Коваленков. Керамическое панно на доме № 4 на Петровской набережной. 1969. Санкт-Петербург.



Ил. 112. В. П. Гусаров. Мозаика с атлетами на брандмауэре школы Олимпийского резерва № 1 в Ковенском переулке. 1967. Санкт-Петербург.



Ил. 113. В. Е. Цигаль, С. Е. Вахтангов, Ю. В. Юров. Памятник С. А. Есенину на Есенинском бульваре. 1972. Москва.



Ил. 114. А. П. Кибальников, И. Е. Розин. Памятник П. М. Третьякову. 1980. Москва.



Ил. 115. В. В. Исаева, Е. А. Левинсон, М. Р. Габе. Памятник А. М. Горькому. 1968. Санкт-Петербург.



Ил. 116. Д. Митлянский, А.А. Древин. Памятник И. А. Крылову в сквере у Патриарших прудов. 1976. Москва.



Ил. 117. Л. К. Лазарев, М. Н. Мейсель. Памятник Д. Кваренги перед зданием ЛФЭИ им. Н. А. Вознесенского. 1967. Санкт-Петербург.



Ил. 118. Е. Г. Казарянц. Мозаика «Макромир — микромир» на Доме оптики на проспекте Мира. 1971–1974. Москва.



Ил. 119. Э. А. Жаренова, В. К. Васильцов. Мозаика «Лента Мебиуса» на фасаде Центрального экономико-математического института (ЦЭМИ). 1976. Москва.



Ил. 120. Л. Г. Полищук, С. И. Щербинина. Мозаики на здании библиотеки Российского национального исследовательского медицинского университета им. Н. И. Пирогова. 1979. Москва.



Ил. 121. Фрагмент мозаики на здании библиотеки Российского национального исследовательского медицинского университета им. Н. И. Пирогова. 1979. Москва.



Ил. 122. К. А. Тутеволь. Мозаика «Эстафета» на фасаде бывшего Центрального института физкультуры. 1972. Москва.



Ил. 123. И. Г. Бережной. Мозаичное панно на торце типографии «Детская книга». 1979. Москва.



Ил. 124. Рекламные конструкции, закрывающие панно, на здании типографии «Детская книга». Москва. 2000–2010-е.



Ил. 125. В. Д. Табулинский. Мозаичное панно Ave Vitae («Да здравствует жизнь!») на здании Медицинского колледжа им. В. М. Бехтерева на Ленинском проспекте. 1978. Санкт-Петербург.



Ил. 126. В. П. Лащинин. Мозаика «Торжество жизни» на корпусе НИИ цитологии РАН. 1987. Санкт-Петербург.



Ил. 127. Р. Ш. Багаутдинов. Мозаичное панно «Революция» на брандмауэре дома Гордзялковских со стороны пл. Стачек. 1965. Санкт-Петербург.



Ил. 128. Мозаичное панно «Рабочий и красноармеец» на брандмауэре дома по Приморскому проспекту. 1980-е гг. (?). Санкт-Петербург.



Ил. 129. В. В. Лубенко. Мозаичный дворик на ул. Чайковского. 1984. Санкт-Петербург.



Ил. 130. М. К. Аникушин, В. А. Каменский. Памятник В. И. Ленину на Московской площади. 1969–1970. Ленинград.



Ил. 131. М. К. Аникушин, В. А. Каменский, С. Б. Сперанский. Монумент героическим защитникам Ленинграда на площади Победы. 1974–1975. Санкт-Петербург.



Ил. 132. А. П. Ольхович. Мемориал «Пулковский рубеж». 1967. Санкт-Петербург.



Ил. 133. Мемориал «Пулковский рубеж». Фрагмент. 1967. Санкт-Петербург.



Ил. 134. Ю. Г. Нерода, В. А. Петербуржцев. Памятник Н. Г. Чернышевскому на ул. Покровка. 1988. Москва.



Ил. 135. М. К. Аникушин, Р. И. Семерджиев. Бюст В. И. Мухиной на ул. Пречистенка. 1989. Москва.



Ил. 136. Э. М. Агаян, Н. Н. Баранов. Скульптурная группа «Создатели флота в России». 1983. Санкт-Петербург.



Ил. 137. В. Д. Свешников, Б. А. Петров, И. А. Шахов, Э. А. Тяхт. Памятник М. В. Ломоносову на Университетской набережной. 1986. Санкт-Петербург.



Ил. 138. В. Чуйков. Памятник В. И. Чуйкову. 2000. Москва.



Ил. 139. Е. Чернышева. Памятник Е. Леонову в образе «Доцента». 2001, восстановлен в 2016. Москва.



Ил. 140. А. И. Семенов, С. А. и С. С. Щербаковы, В. В. Малокостов, А. И. Воскресенский. Скульптурная композиция «Ворона и Лисица». 2005. Москва.



Ил. 141. П. П. Игнатьев, Д. В. Прасолов. Памятник менеджеру на Аптекарской набережной. 2008. Санкт-Петербург.



Ил. 142. С. А. Щербаков, И. Н. Воскресенский. Памятник князю Владимиру на Боровицкой площади. 2016. Москва.



Ил. 143. З. К. Церетели. Памятник Петру I. 1997. Москва.



Ил. 144. З. К. Церетели, Ф. К. Романовский, А. П. Чернов. Памятник Петру I у гостиницы «Прибалтийская». Перспектива. 2006. Санкт-Петербург.



Ил. 145. М. М. Шемякин. Памятник Петру I на территории Петропавловской крепости. 1991. Санкт-Петербург.



Ил. 146. С. А. Щербаков (скульптор), И. Н. Воскресенский (архитектор). Памятник Александру I в Александровском саду. 2014. Москва.



Ил. 147. А. И. Рукавишников, И. Н. Воскресенский, С. А. Шаров. Памятник Александру II у храма Христа Спасителя. 2005. Москва.



Ил.148 . З. К. Церетели, Л. В. Вавакин, В. М. Будаев. Монумент Победы Мемориала на Поклонной горе. 1994–1995. Москва.



Ил. 149. М. М. Шемякин, В. Б. Бухаев, А. Н. Васильев. Памятник жертвам политических репрессий. 1994–1995. Санкт-Петербург.



Ил. 150. Г. В. Франгулян (скульптор), А. Г. Франгулян (архитектор). Мемориал «Стена скорби». 2014–2017. Москва.



Ил. 151. В. М. Клыков (скульптор), Ю. П. Григорьев (архитектор). Памятник маршалу Жукову на Манежной площади. 1995. Москва.



Ил. 152. М. М. Ершов (скульптор), А. А. Мамединов (архитектор). Скульптура «Орфей» на Тульской улице. 1995. Санкт-Петербург.



Ил. 153. Р. Габриадзе, В. Б. Бухаев. «Чижик-пыжик» на реке Фонтанке. 1994. Санкт-Петербург.



Ил. 154. В. А. Петровичев. Скульптура «Зайчик, спасшийся от наводнения». 2003. Санкт-Петербург.



Ил. 155. В. Ю. Кузнецов, С. Манцеров. Скульптурная композиция «Москва — Петушки» на площади Борьбы. 2000. Москва.



Ил. 156. А. Н. Бурганов. Скульптура «Аллегория Воздуха» на Украинском бульваре. 2005. Москва.



Ил. 157. Скульптура «Хозяйка медной горы» в сквере на улице Бажова. 2007. Москва.

Паблик-арт



Ил. 158. Группа архитекторов «А-Б». Скульптура «Сфинкс». 1993. Красноярск.



Ил. 159. Арт-группа Pprofessors. Скульптуры из серии «Красные человечки». 2010. Пермь.



Ил. 160. Б. Матросов. Инсталляция «Счастье не за горами». 2009. Пермь.



Ил. 161. А. Кунен. Мозаика «Demolition Man». 2002. Екатеринбург.



Ил. 162. О. Флоренская в процессе работы над объектом «Схема разделки мясной туши (говядина)». 1997. Санкт-Петербург.



Ил. 163. Ф. Хофман. Инсталляция «Заяц». 2013. Санкт-Петербург.



Ил. 164. А. Шишкин-Хокусай. Инсталляция «Белый шум». 2016. Санкт-Петербург.



Ил. 165. А. Мартыненко. Паблик-арт объект «Водофон». 2021. Санкт-Петербург.



Ил. 166. Н. Цветкова. Инсталляция «Руки творца». 2019. Санкт-Петербург.



Ил. 167. М. Звягинцева. Кровать «Ежедневник». Проект «Спальный район». 2009. Москва.



Ил. 168. Э. Кобра. Роспись фасада с изображением Майи Плисецкой. 2012. Москва.



Ил. 169. Р. Кубик (QBic). «Неторопливое путешествие». Роспись фасада жилого дома в рамках фестиваля «Лучший город Земли». 2013. Москва.



Ил. 170. Е. Желваков. Проект скульптуры «Ангел». 2024. Москва.



Ил. 171. FGA (эскиз — М. Пчелякова, реализация — Roof Avc). Роспись фасада жилого дома по заказу торгового центра Outlet Village «Белая дача». 2018. Москва.



Ил. 172. В. Нутк, А. Демкин, Р. Мураткин, T. Fork. Роспись фасада по заказу онлайн-магазина «Самокат». 2023. Севкабель Порт. Санкт-Петербург.



Ил. 173. У. Фишер. Инсталляция «Большая глина № 4». 2021. Москва.



Ил. 174. М. Цатурян. Надувная фигура #Slonik. 2019. Москва.



Ил. 175. Poetic Kinetics. Инсталляция «Жар-птица». 2017. Новая Голландия. Санкт-Петербург.



Ил. 176. А. Лука. Роспись стритбольной площадки «Я дома». 2020. Новая Голландия. Санкт-Петербург.



Ил. 177. Кирилл Кто. «Будет всегда лучше, чем было». 2013. Стрит-арт музей. Санкт-Петербург.



Ил. 178. А. Демкин (DYOMA21). Мурал «Погружение». Севкабель Порт. Санкт-Петербург.



Ил. 179. Входная группа пространства Севкабель Порт. Кинетическая инсталляция. 2021. Санкт-Петербург.



Ил. 180. В. Базелевс. «Ах?!». 2023. Культурный квартал Брусницын. Санкт-Петербург.



Ил. 181. Красил Макар. Крапива. 2023. Центр дизайна и архитектуры Artplay. Москва.



Ил. 182. Уличная галерея НЕТСТЕН. Коллективная выставка «Со – единение». 2023. Москва.



Ил. 183. А. Люблинский. Арт-объект «Наблюдение за птицами». 2023. Общественное городское пространство Хлебозавод № 9. Москва.



Ил. 184. А. Рудьев, С. Братков. Инсталляция «Антарктическая миссия». 2005. Санкт-Петербург.



Ил. 185. А. Кривцова. Инсталляция «Леса». 2016. Москва.



Ил. 186. А. Оленев. Наизнанку. 2018. Михайловский театр. Санкт-Петербург.



Ил. 187. А. Дашевский. «Арки времени». 2024. Москва.



Ил. 188. А. Бергер. Роспись тепловой подстанции. 2017. Москва.



Ил. 189. Саша Фролова. Арт-объект «Carousel» на стенде компании MR Group на ярмарке молодого современного искусства Blazar. 2023. Москва.



Ил. 190. Д. Аске. Скульптура «Хранитель». 2019. Москва.



Ил. 191. А. Бартенев. «Медведь». 2019. Москва.



Ил. 192. Вова Nootk. Арт-проект «Молодая Москва». 2023. Москва.



Ил. 193. Ю. Латышева. Проект «Одуванчик» для квартала «Остафьево». 2023. Москва.



Ил. 194. Д. Аске. «Зов сердца». 2023. Russian Design District. Москва.



Ил. 195. Р. Мураткин, A. Kislow. «Алиса в Зазеркалье». Роспись фасадов ЖК «Граффити». 2017. Санкт-Петербург.



Ил. 196. В. Муханов, И. Зубарев. «Бесконечность». 2022. Санкт-Петербург.



Ил. 197. Р. Бофилл. «Паруса Александрии». 2018. Санкт-Петербург.



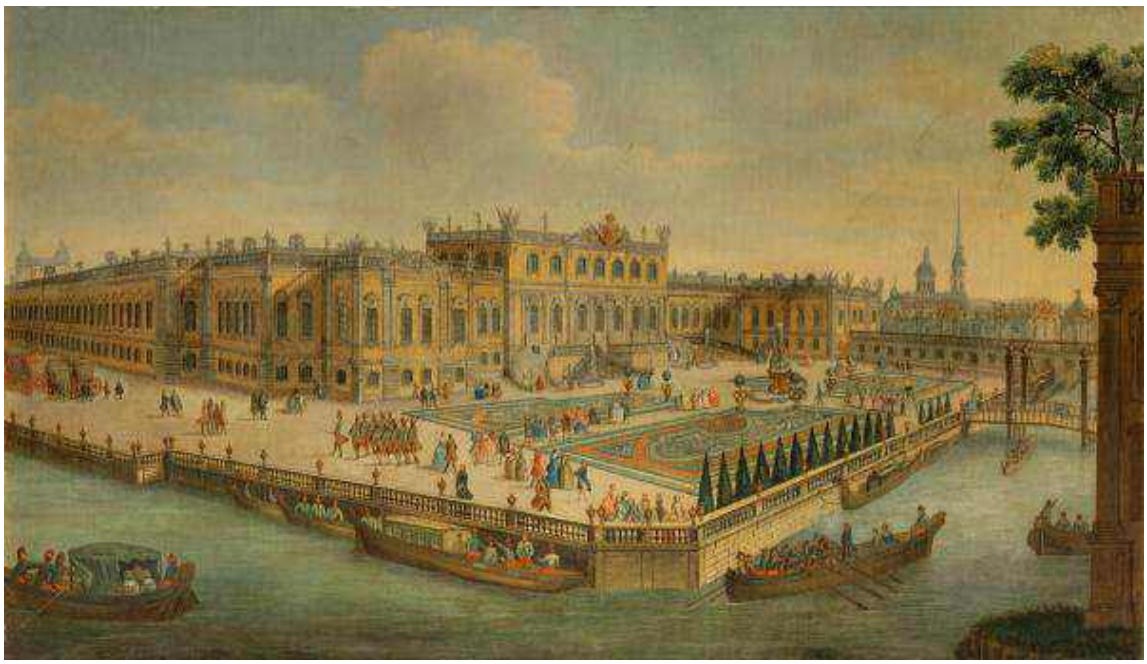
Ил. 198. Н. Ф. Челнаков. Грот в Летнем саду на реке Фонтанке. 1761. Государственный Русский музей.



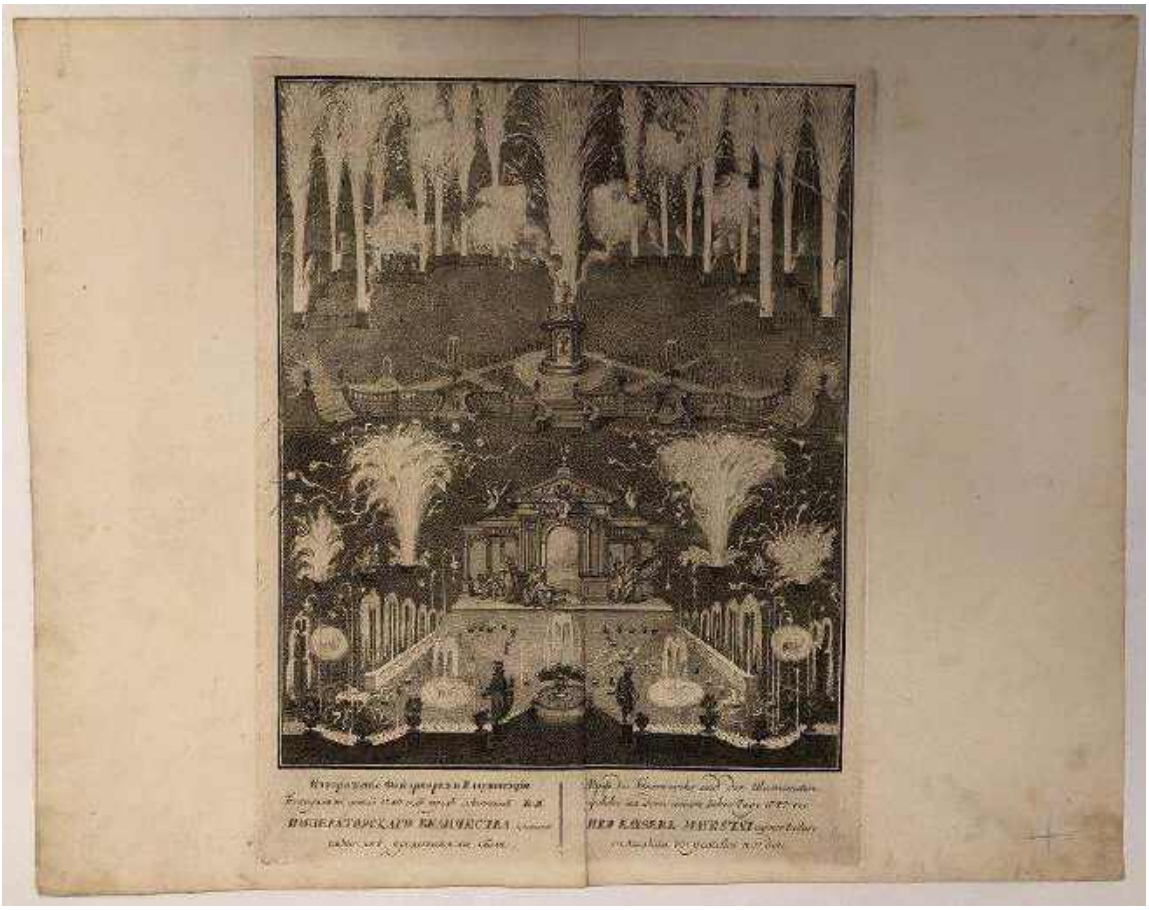
Ил. 199. А. Коррадини. Фонтан-статуя «Нереида» в Летнем саду. 2010 (восстановленная копия). Санкт-Петербург.



Ил. 200. М. Г. Земцов. Фонтан «Коронный» в Летнем саду. 1725 (проект), 2010–2011 (восстановленная копия). Санкт-Петербург.



Ил. 201. Неизвестный художник. Летний дворец Елизаветы Петровны со стороны Летнего сада в Петербурге. Третья четверть XVIII в. Государственный Русский музей.



Ил. 202. Неизвестный художник. «Изображение фейерверка и иллюминации, которые в новый 1749 год пред летним Ее Императорского Величества домом в Москве представлены были». 1749. Музей архитектуры им. А. В. Щусева.



Ил. 203. Ж. Ф. Тома де Томон, Г. Грауэр. Фонтан «Водолей» в Воронихинском сквере. 1806–1809. Санкт-Петербург.



Ил. 204. Ж. Ф. Тома де Томон. Фонтан «Нептун» на Сенной площади. 1806–1809. Санкт-Петербург.



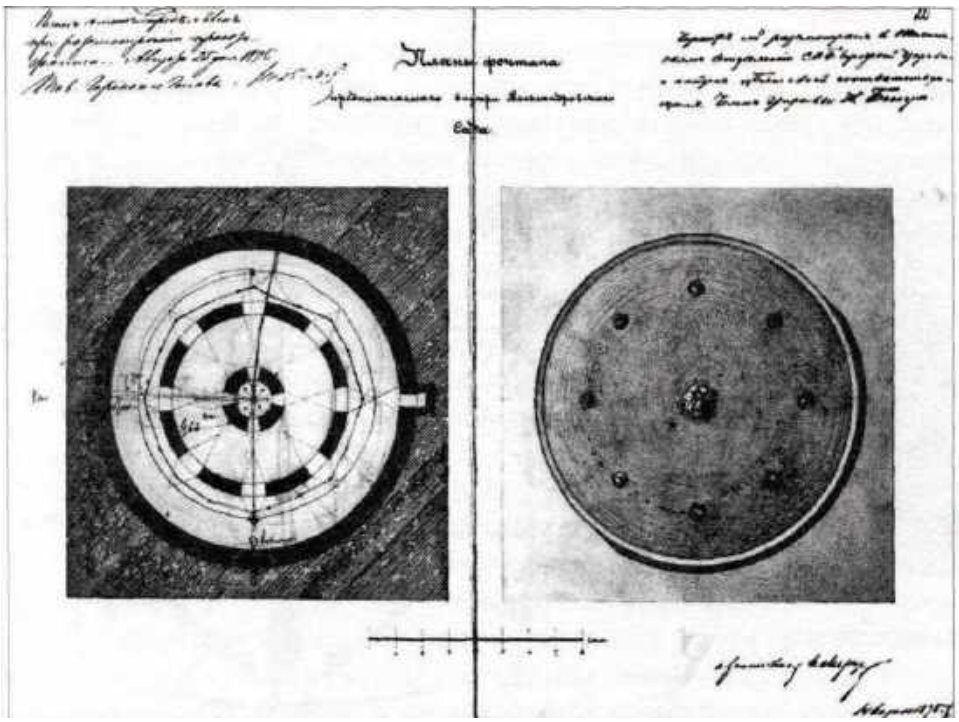
Ил. 205. П. С. Самсонов. Фонтан «Путти» во Введенском сквере. 1876. Санкт-Петербург.



Ил. 206. А.-Э. Каррье-Белез. Фонтаны Румянцевского сада. 1867. Санкт-Петербург.



Ил. 207. В. А. Кенель (оригинал), Г. Шолохов (восстановленная копия). Фонтан в Ново-Манежном сквере. 1879 (оригинал), 1998–1999 (копия). Санкт-Петербург.



Ил. 208. И. А. Мерц. План предполагаемого фонтана в Александровском саду. Разрез. 1875.



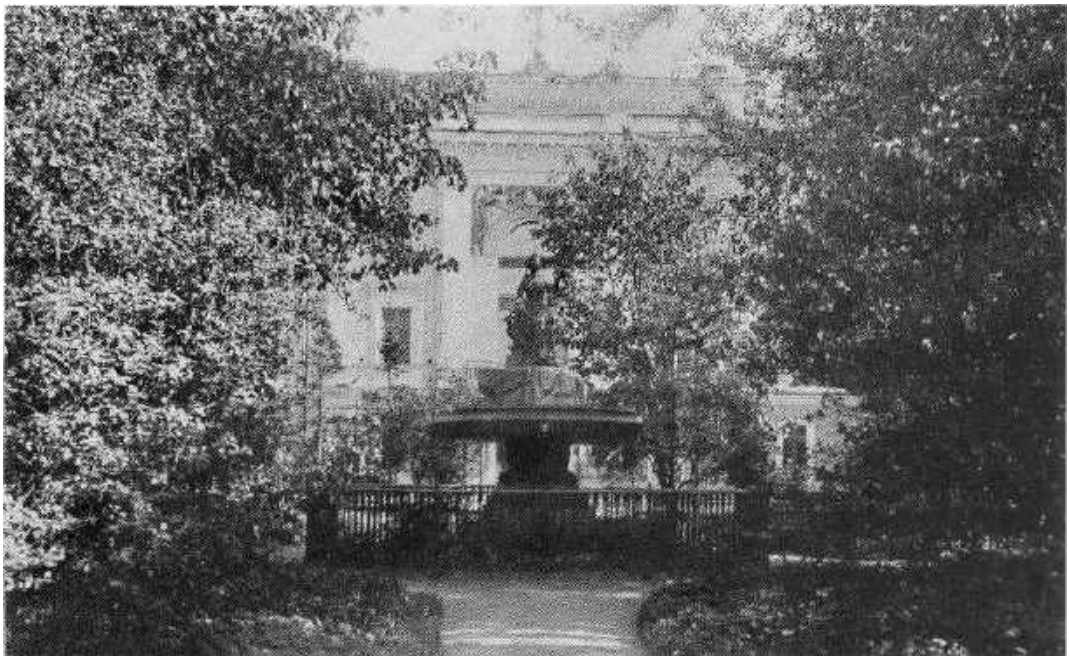
Ил. 209. Фонтан в Александровском саду. Нач. XX в. Санкт-Петербург.



Ил. 210. М. Моро. Фонтан «Рождение Афродиты» в саду Сан-Галли. Конец 1870 – начало 1880-х гг. Санкт-Петербург.



Ил. 211. Скульптурная группа «Рождение Афродиты» фонтана в саду Сан-Галли. Восстановленная копия. 2020–2022. Санкт-Петербург.



Ил. 212. Д. И. Йенсен, А. И. Штакеншнейдер. Фонтан «Гигиея» в сквере перед Михайловской больницей им. Я. В. Виллие. 1871. Санкт-Петербург.



Ил. 213. Фонтан «Гигиея» после переноса в сквер на противоположную сторону Боткинской улицы в 1951 г. Санкт-Петербург.



Ил. 214. А. Гутман. Фонтан в Никольском саду. 1877–1878 (воссоздан в 2003). Санкт-Петербург.



Ил. 215. М. Е. Месмахер. Фонтан в саду у дворца великого князя Алексея Александровича. 1883–1885. Санкт-Петербург.



Ил. 216. Фонтан в Алексеевском саду у фасадов дворца великого князя Алексея Александровича. 1883–1885. Санкт-Петербург.



Ил. 217. Фонтан перед западным фасадом Зимнего дворца. 1896–1901. Санкт-Петербург.



Ил. 218. Фонтан у Казанского собора в Казанском сквере. 1898–1899. Санкт-Петербург.



Ил. 219. Казанский собор и сквер. Вид сверху. 1965. Санкт-Петербург.



Ил. 220. Ж. Л. Жюльен (гравер). Гравюра «Театральная площадь» из серии «Москва». 1840–1855.



Ил. 221. И. П. Витали. Петровский фонтан на Театральной площади. 1835. Москва.



Ил. 222. Никольский фонтан на Лубянской площади. Начало XX в. Москва.



Ил. 223. И. П. Витали. Никольский фонтан. 1835. Нескучный сад. Москва.



Ил. 224. И. П. Витали. Фонтан на Цветном бульваре. 1820. Москва.



Ил. 225. Фонтан на Собачьей площадке. XIX в. Москва.



Ил. 226. Собачья площадка с высоты. 1903–1909. Москва.



Ил. 227. К. В. Изенберг (скульптор), А. И. фон Гоген (архитектор). Памятник «Стерегущему». 1908–1911. Санкт-Петербург.



Ил. 228. Г. В. Барановский (архитектор). Фонтан со львом на стене доходного дома Г. Г. Елисеева. 1899–1900. Санкт-Петербург.



Ил. 229. Фонтан во дворе дома № 55 на Гороховой улице. Санкт-Петербург.



Ил. 230. Стенной фонтан доходного дома К. В. Маркова. 1910–1911. Санкт-Петербург.

Фонтаны XX–XXI вв.



Ил. 231. И. Д. Шадр. «Борьба с землей». Эскиз-вариант горельефа основания фонтана «Штурм земли» (не осуществлен). 1923. Государственная Третьяковская галерея.



Ил. 232. Л. А. Кадашев. Фонтан «Север» у Северного речного вокзала. Современный вид. 1937. Москва.



Ил. 233. И. С. Ефимов. Фонтан «Юг» у Северного речного вокзала. 1937. Москва.



Ил. 234. Фонтан в саду-партере у Смольного института. 1934. Санкт-Петербург.



Ил. 235. И. Д. Шадр. «Девушка с веслом». Скульптура фонтана «Фигурный» в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького. 1934–1935. Москва. Фото 1935 г.



Ил. 236. Р. Р. Иодко. «Девушка с веслом». Скульптура фонтана «Фигурный» в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького. 1936. Москва. Фото 1939 г.



Ил. 237. Е. А. Янсон-Манизер. Фонтан «Девушка на буме» в Парке Горького. 1935. Москва.



Ил. 238. А. В. Власов. Фонтан «Римский» в розарии в Парке Горького. 1937. Москва.



Ил. 239. И. Г. Фрих-Хар. Майоликовый фонтан «Мальчик с голубями». 1938. Москва.



Ил. 240. А. В. Власов. Фонтан у Института Маркса – Энгельса – Ленина. 1939. Москва.



Ил. 241. Арбатская площадь. 1979. Москва.



Ил. 242. Г. И. Луцкий, С. Д. Меркуров. Фонтан «Мальчик с дельфином» на Арбатской площади. 1944. Москва.



Ил. 243. Фонтан «Венок славы» в Московском парке Победы. 1951. Ленинград.



Ил. 244. Фонтан «Венок славы» в Московском парке Победы. 1951. Санкт-Петербург. Современный вид.



Ил. 245. К. Т. Топуридзе, Г. Константиновский. Фонтан «Дружба народов» на ВДНХ. 1951–1954. Москва.



Ил. 246. К. Т. Топуридзе, П. Добрынин. Фонтан «Каменный цветок» на ВДНХ. 1951–1954. Москва.



Ил. 247. К. Т. Топуридзе, Г. Константиновский, П. Добрынин. Фонтан «Золотой колос» на ВДНХ. 1951–1954. Москва.



Ил. 248. М. Л. Круппа, А. Я. Свирский. Пристенный фонтан «Блокадный колодец» на доме на проспекте Непокоренных. 1979. Санкт-Петербург.



Ил. 249. Г. В. Додонова, С. Б. Сперанский. Фонтан «Нева» у гостиницы «Ленинград» (ныне «Санкт-Петербург»). 1977. Санкт-Петербург.



Ил. 250. М. В. Дронов, М. А. Белов, М. А. Харитонов. Фонтан «А. С. Пушкин и Н. Н. Гончарова». 1999. Москва.



Ил. 251. А. Н. Бурганов (скульптор), М. А. Белов, М. А. Харитонов (архитекторы). Фонтан «Принцесса Турандот». 1997. Москва.



Ил. 252. З. К. Церетели. Фонтан «Часы мира» на Манежной площади. 1997. Москва.



Ил. 253. Фонтан «Лебединое озеро» на Каменноостровском проспекте. 2003. Санкт-Петербург.



Ил. 254. Фонтан «Шар» на Малой Садовой улице. 2000. Санкт-Петербург.



Ил. 255. Фонтан «Омега» на Песочной набережной, д. 40. 2006. Санкт-Петербург.



Ил. 256. О. Стребель. Фонтан «Похищение Европы». 2002. Москва.



Ил. 257. Светодинамический фонтан в Музее-заповеднике «Царицыно». 2007. Москва.



Ил. 258. Фонтанный комплекс «Поющие фонтаны» на площади Ленина. 2005. Санкт-Петербург.

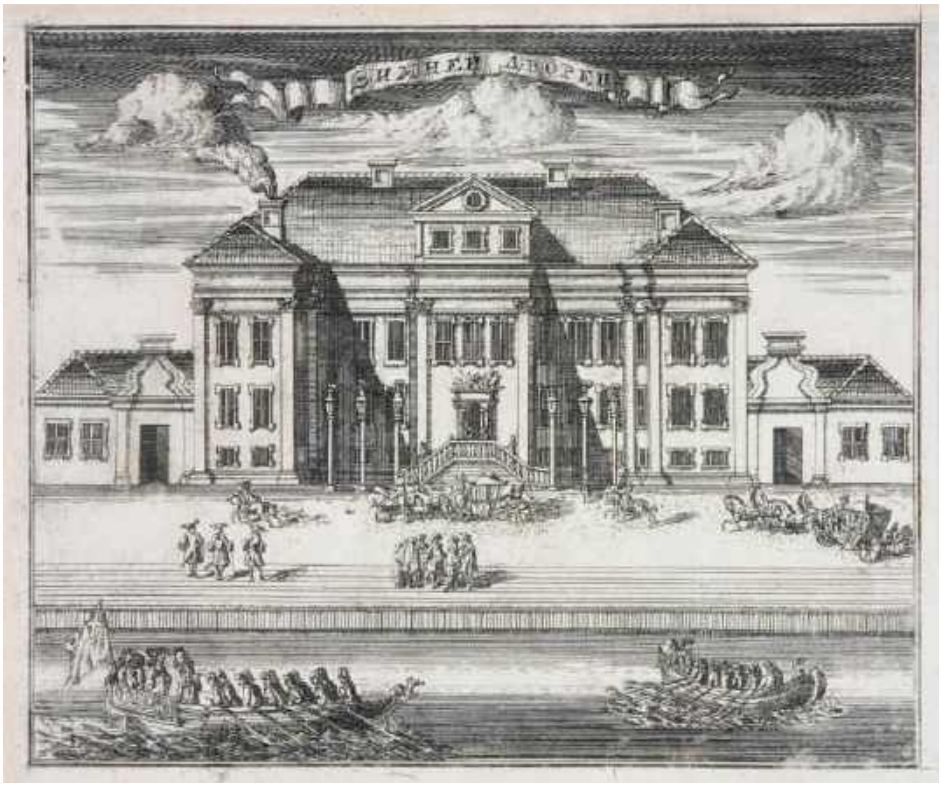


Ил. 259. Фонтанный комплекс на Московской площади. 2006. Санкт-Петербург.

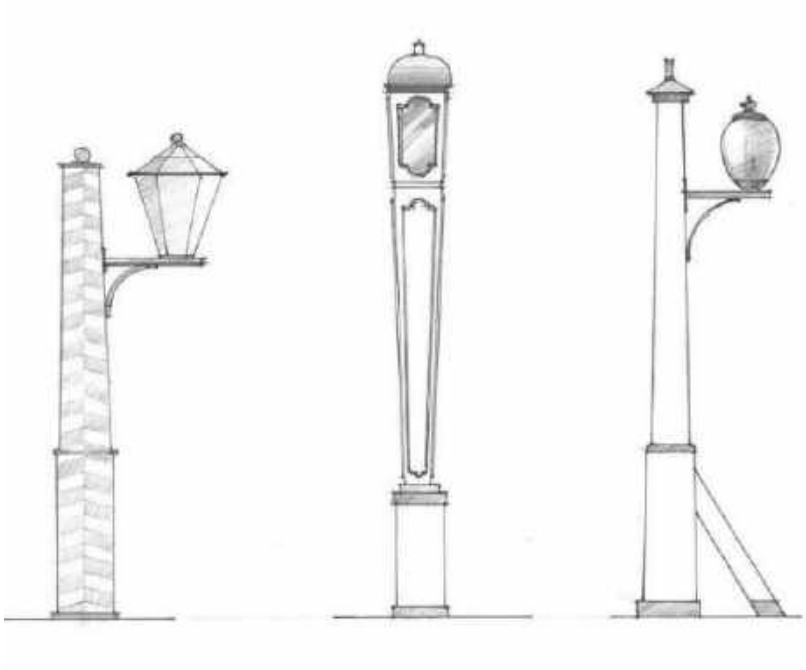


Ил. 260. Фонтанный комплекс на Московской площади. 2006. Санкт-Петербург.

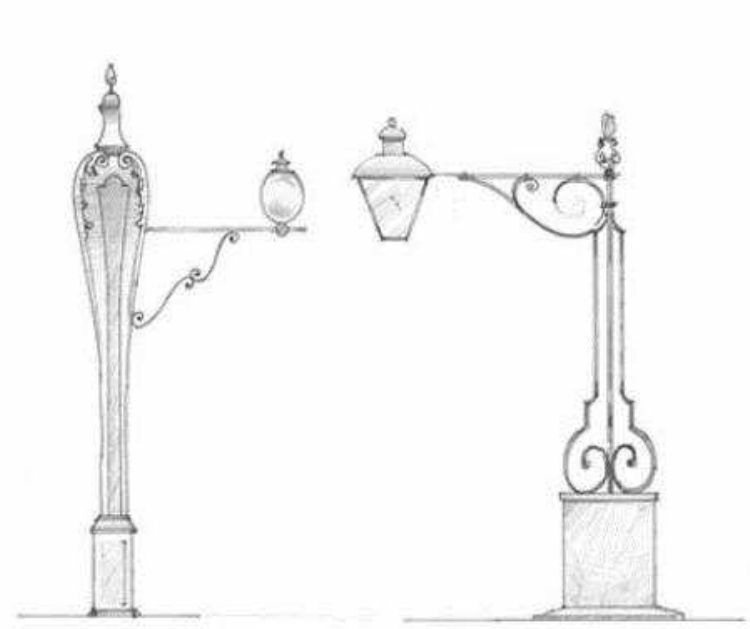
Уличное и архитектурное освещение в дореволюционный период.



Ил. 261. А. И. Ростовцев (?). Первый Зимний дворец. 1717. Государственный Эрмитаж.



Ил. 262. Образцы первых масляных фонарей. Первая четверть XVIII в.



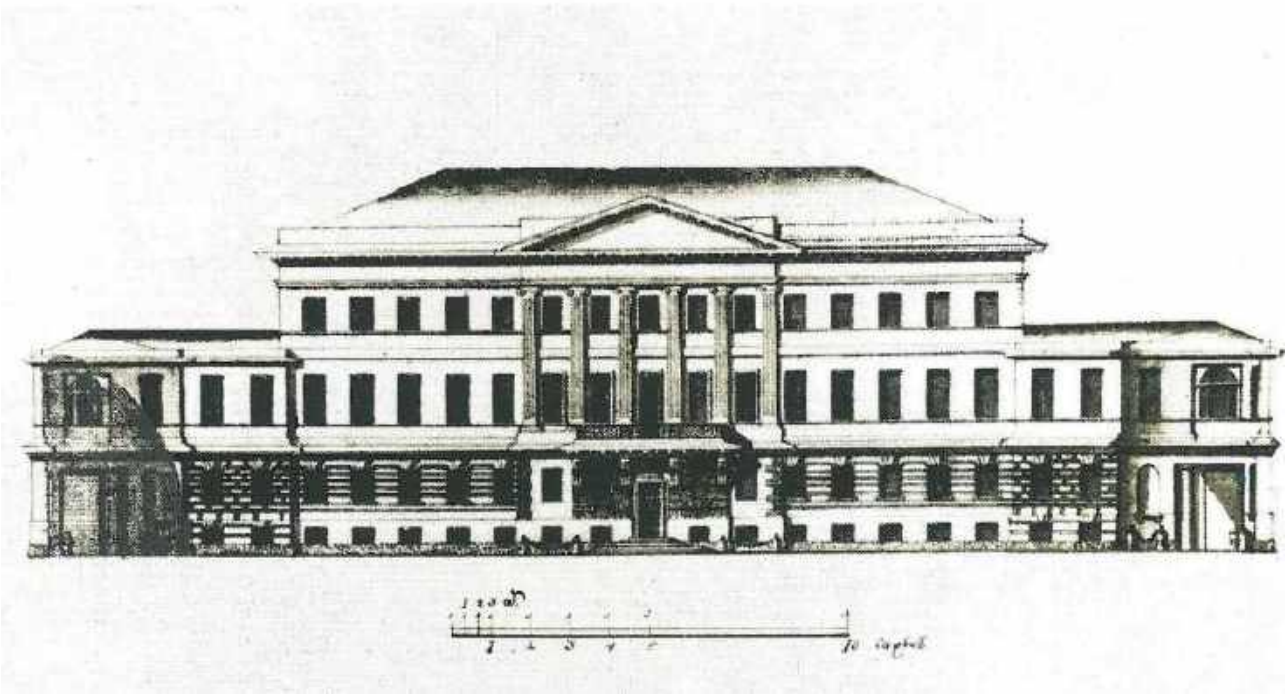
Ил. 263. Масляные фонари в эпоху правления Елизаветы Петровны (1) и Екатерины II (2). Середина – вторая половина XVIII в.



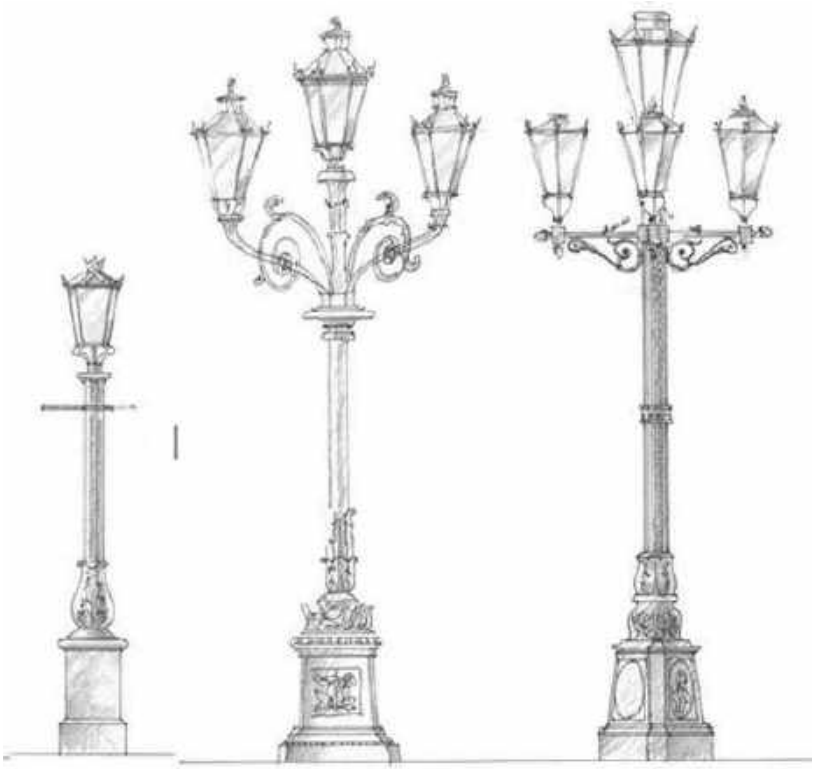
Ил. 264. К. Ф. Кнаппе. Вид моста через Фонтанку. 1799. Государственный Эрмитаж.



Ил. 265. М. Ф. Казаков. Фонарь в Газетном переулке (изначально масляный). 1778. Москва.



Ил. 266. М. Ф. Казаков. Фасад дворца князя С. А. Меншикова на Никитской улице. 1801. Москва.



Ил. 267. Газовые фонари. XIX в. Санкт-Петербург.



Ил. 268. Вид на Николаевский (ныне Благовещенский) мост. 1870–1873. Санкт-Петербург.



Ил. 269. Фонари Николаевского моста, установленные на Марсовом поле. 1849. Санкт-Петербург.



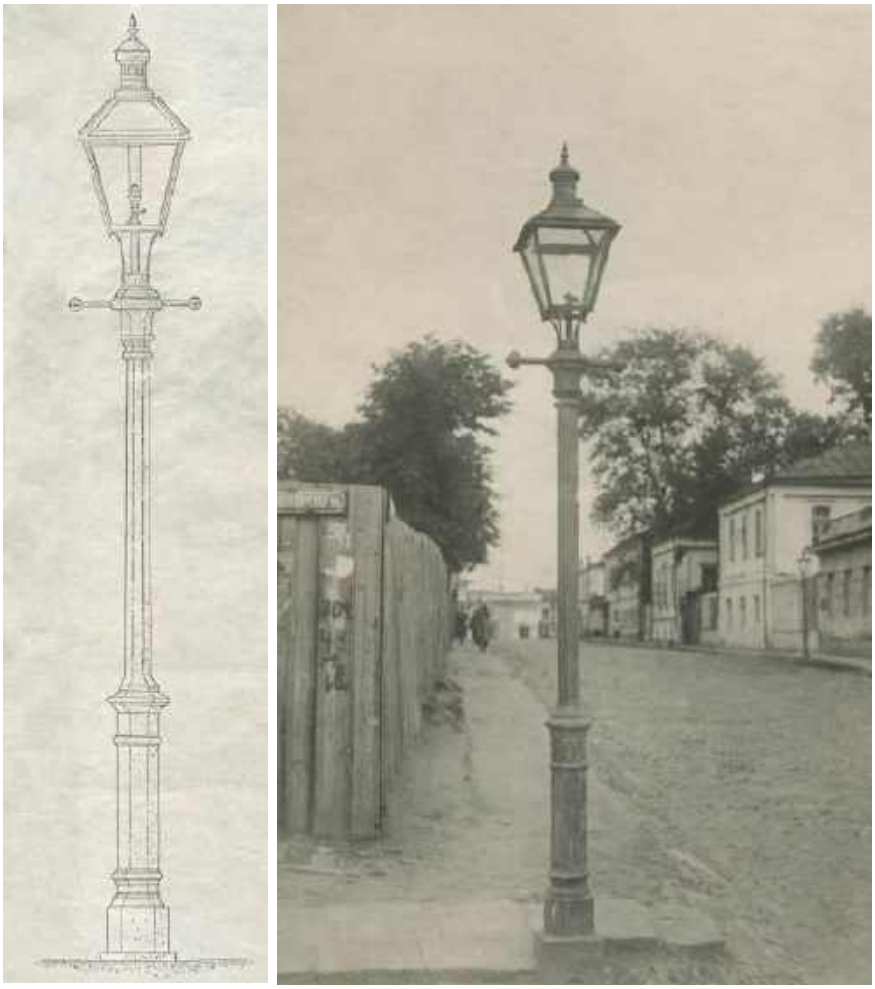
Ил. 270. Памятник императору всероссийскому Николаю I. Открыт в 1859 г. Санкт-Петербург.



Ил. 271. Фонари у памятника Николаю I. 1859. Санкт-Петербург.



Ил. 272. Фонари на Сенатской площади. 1873. Санкт-Петербург.



Ил. 273. Чертеж газового фонаря и фонарь, установленный у Учебного театра ГИТИС. 1865–1932. Москва. Музей «Огни Москвы».



Ил. 274. Колонны газовых фонарей в козырьке крыльца церкви Петра и Павла. 1865–1932. Москва.



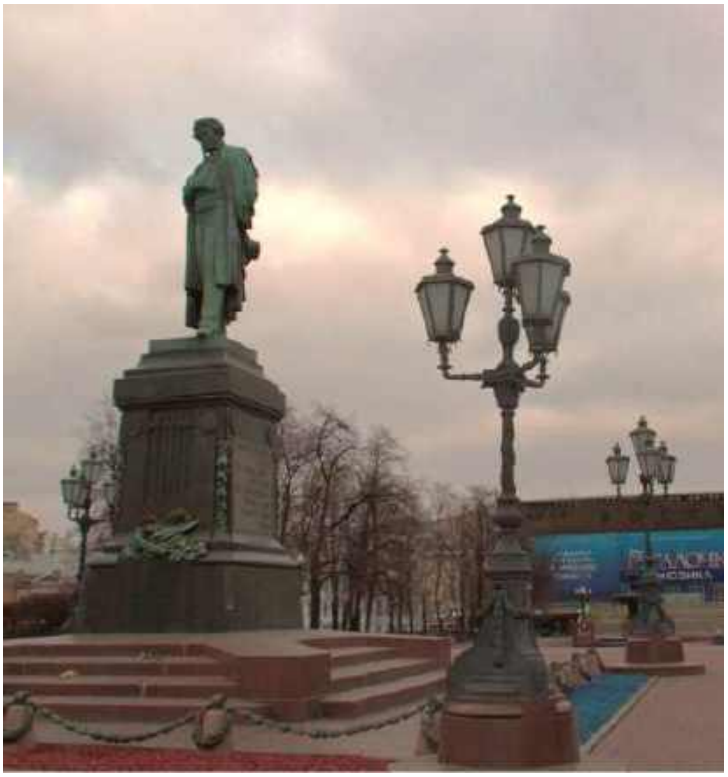
Ил. 275. Газокалильный фонарь на улице Маройсека. 1913. Москва. Музей архитектуры им. А. В. Щусева.



Ил. 276. Чертеж газокалильного фонаря. 1904–1932. Музей «Огни Москвы».



Ил. 277. Колонна газокалильного инвертного фонаря у храма Никиты Мученика. 1904–1932. Москва.



Ил. 278. И. С. Богомолов. Газовые фонари у памятника А. С. Пушкину. 1880. Москва.



Ил. 279. Фонарь на Ксеньевском (ныне Ксеньинском) переулке. 1913. Москва. Музей архитектуры им. А. В. Щусева.



Ил. 280. Керосиновый фонарь у Нарвских ворот. Вторая половина XIX в. Санкт-Петербург.



Ил. 281. Электрический фонарь на Невском проспекте. Конец XIX – начало XX в. Санкт-Петербург.



Ил. 282. Электрический фонарь на Невском проспекте. Конец XIX – начало XX в. Санкт-Петербург.



Ил. 283. Электрический фонарь на Невском проспекте. Конец XIX – начало XX в. Санкт-Петербург.



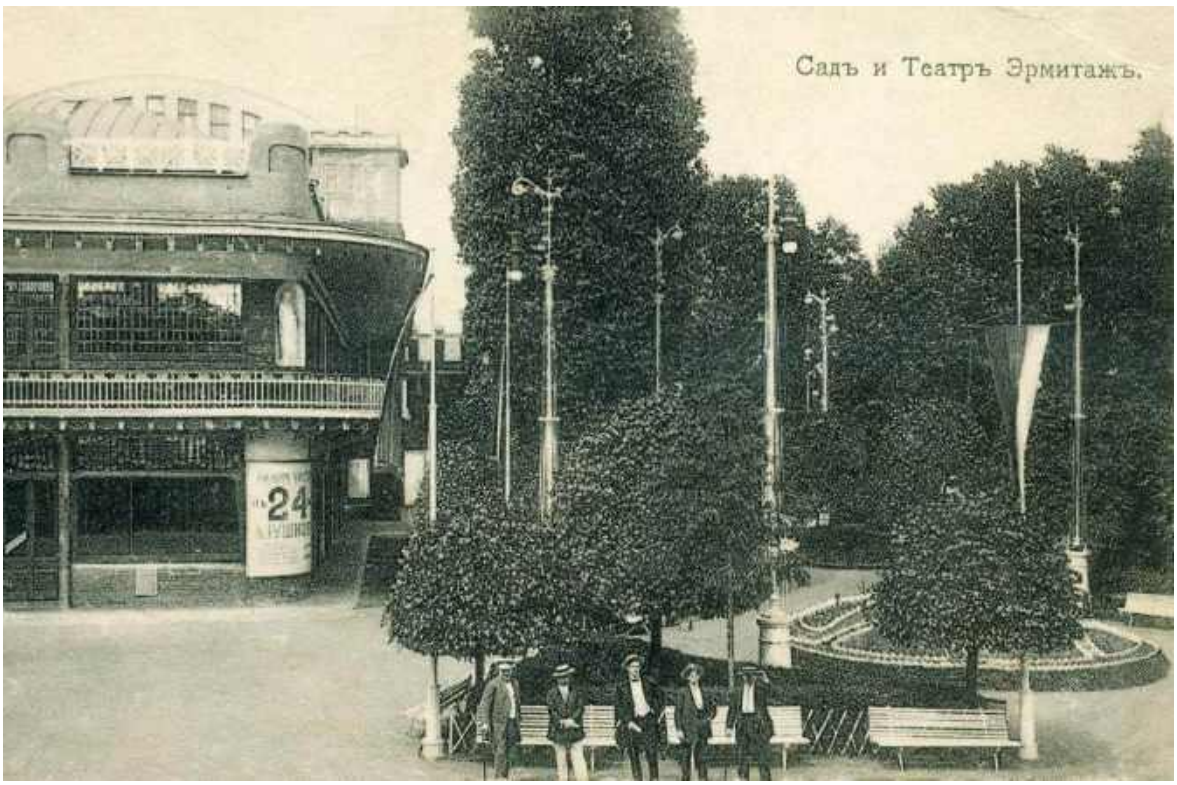
Ил. 284. Электрический фонарь со струнной колонной для светильников с дуговой лампой в Кремле. 1894–1899. Москва.



Ил. 285. Электрические фонари с дуговыми лампами у памятника Минина и Пожарскому на Красной площади. 1880–1896. Москва.



Ил. 286. Электрические фонари с дуговыми лампами у памятника Минина и Пожарскому на Красной площади. 1880–1896. Москва.



Ил. 287. Электрические фонари с дуговыми лампами в саду «Эрмитаж». 1894–1910. Москва.



Ил. 288. Верхняя часть электрического фонаря с советским светильником. 1894–1910. Москва.



Ил. 289. Фонарь у памятника Н. В. Гоголю (скульптор Н. А. Андреев) на Гоголевском бульваре. 1909. Москва.



Ил. 290. Н. В. Томский. Памятник Н. В. Гоголю. 1952. Москва.



Ил. 291. В. Г. Гладков (?). Фонтан «Богиня ночи» у дома купца Н. Д. Стахеева. 1898–1899. Москва.



Ил. 292. Фонарь у здания Учебного музея Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. 1895. Санкт-Петербург.



Ил. 293. М. Е. Месмахер. Учебный музей Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. 1885–1896. Санкт-Петербург.



Ил. 294. Чугунные ворота и фонарь особняка В. Э. Бранта (ныне Государственного музея политической истории России). 1909–1910. Санкт-Петербург.



Ил. 295. Фонарь доходного дома М. П. Толстого. 1910–1912. Санкт-Петербург.



Ил. 296. Б. М. Иофан, С. С. Серафимов, С. С. Корвин-Круковский. Здание Главного казначейства. 1913–1915. Санкт-Петербург.



Ил. 297. Ф. И. Лидваль. Фонарь у портала в доходный дом Лидвалей на Каменноостровском проспекте. 1899–1904. Санкт-Петербург.



Ил. 298. Ф. И. Лидваль. Фонари на гранитных столбах ограды у доходного дома Лидвалей на Каменноостровском проспекте. 1899–1904. Санкт-Петербург.

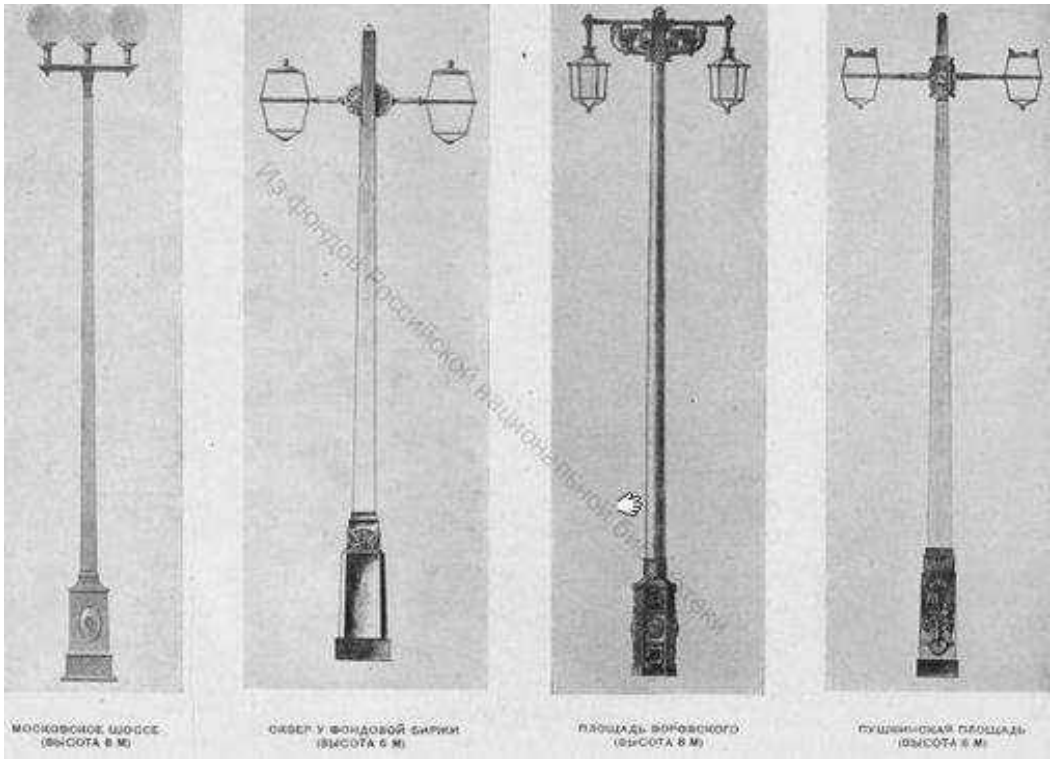


Ил. 299. Электрические фонари на здании Бахрушинского театрального музея. 1896. Москва.

Уличное и архитектурное освещение в период Новейшего времени.



Ил. 300. Фонарь для четырех светильников (колонна М-3). 1933–1950. Москва.



Ил. 301. Проекты уличных фонарей. 1934–1939. Ленинград.



Ил. 302. М. А. Минкус. Электрический фонарь на Рождественском бульваре. 1947. Москва.



Ил. 303. М. А. Минкус. Электрический фонарь перед зданием цирка на Цветном бульваре. 1947. Москва.



Ил. 304. Г. И. Луцкий. Фонарь на Трубной площади. 1947. Москва.



Ил. 305. И. Д. Мельчаков. Электрический фонарь на Пушкинской площади. 1950–1953. Москва.



Ил. 306. Электрический фонарь в саду «Эрмитаж». 1950-е. Москва.



Ил. 307. Д. Н. Чечулин, А. К. Ростковский. Фонарь у высотного дома на Котельнической набережной. 1950–1953. Москва.



Ил. 308. Л. М. Поляков. Фонари у павильона станции метро «Октябрьская» (ныне «Калужская»). 1950. Москва.



Ил. 309. А. К. Андреев. Проект станции метро «Кировский завод». 1952. Ленинград.



Ил. 310. А. К. Андреев. Станция метро «Кировский завод». Ленинград. 1976–1980.



Ил. 311. Фонари на проспекте Славы. 1971. Ленинград.



Ил. 312. Фонари на Ленинском проспекте. 1961. Москва.



Ил. 313. Типовой фонарь «гусак». Рубеж 1950–1960-х гг. Москва.



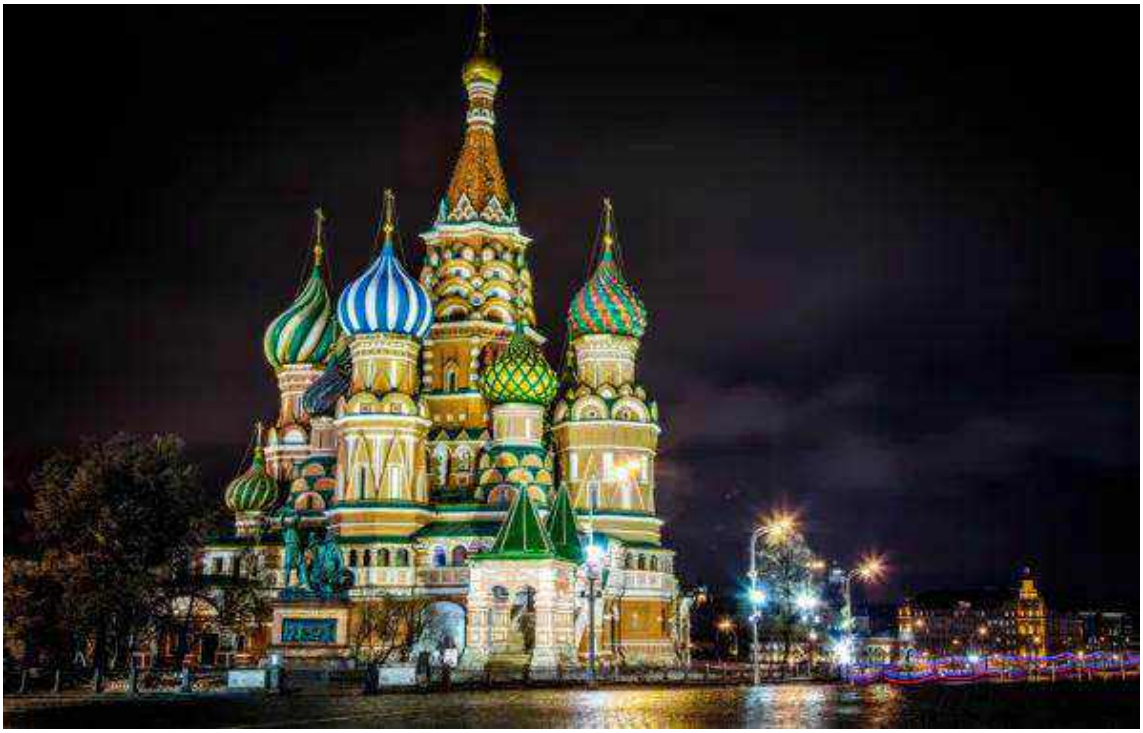
Ил. 314. Типовой фонарь «ванна». 1970-е. Лейпциг, ГДР.



Ил. 315. Типовой фонарь «Амбассадор» («верблюд») на улице Маршала Захарова. Санкт-Петербург.



Ил. 316. Типовой фонарь «Амбассадор» («верблюд») на улице Гагарина. Москва.



Ил. 317. Архитектурное освещение Храма Василия Блаженного на Красной площади после реконструкции 2007 г. Москва.



Ил. 318. Архитектурное освещение зданий на Тверской улице: слева — что стало 2012 г.; справа — что было в 1998 г. Москва.



Ил. 319. Освещение Александровского сада компанией «Candela». Санкт-Петербург.



Ил. 320. Подсветка башни «Эволюция» в ММДЦ «Москва-сити». 2015–2018. Москва.



Ил. 321. Освещение Политехнического музея в Москве. 2019. Москва.



Ил. 322. Освещение здания фабрики «Большевик». 2012–2016. Москва.



Ил. 323. Бюро «Культура Света». Светодизайнерский проект для Парка Малевича в Одинцовском округе. 2022. Москва.



Ил. 324. Бюро «Культура Света». Светодизайнерский проект для Парка Малевича в Одинцовском округе. 2022. Москва.



Ил. 325. Архитектурная подсветка Невского проспекта. 2005. Санкт-Петербург.



Ил. 326. П. Кастильони. Архитектурно-художественная подсветка собора Воскресения Христова. 2005. Санкт-Петербург.



Ил. 327. Бюро «LichtVision». Архитектурно-художественное освещение МФК «Лахта-Центр». 2019. Санкт-Петербург.



Ил. 328. А. Шхонебек. Усадьба А. Ф. Головина в Москве (нижняя часть). Фрагмент. 1705. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина.



Ил. 329. Знамя немецкого кузнечного цеха. 1785. Санкт-Петербург. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.



Ил. 330. П. С. Иванов. Панорама Невского проспекта. Фрагмент. По акварелям В. С. Садовникова. 1835. Литография. Государственный Русский музей.



Ил. 331. Ф. Ф. Баганц. Михайловская улица (против дома Строганова). Середина XIX в. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.



Ил. 332. Ф. Ф. Баганц. Дом Шиля / Малая Морская. 1851–1852. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.



Ил. 333. Ф. Ф. Баганц. Дом Путятина (на углу Надеждинской и Итальянской – где жили с… по… года). Середина XIX в. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.



Ил. 334. А. Умнов. Сбитенщик. 1839. Литография с рис. И. С. Щедровского.



Ил. 335. И. С. Гоголин. Москва. Магазин русских изделий на Кузнецком мосту в доме князя Гагарина. 1870-е. Литография.



Ил. 336. Кузнецкий мост. Бумага, литография. Из серии «Виды Москвы». Издательство Д. Дациаро. 1846.



Ил. 337. А. Деруа. Московский Дворянский институт. 1843. Литография.



Ил. 338. Реклама на фасаде здания на углу Невского пр. и Большой Морской ул. Конец XIX в. Санкт-Петербург.



Ил. 339. Магазин в доме Прибылова на Софийке и Рождественке. 1878. Москва.



Ил. 340. Кузнецкий мост у дома князя Гагарина. Пример маркиза. 1880–1885. Москва.



Ил. 341. Кузнецкий мост. Вид в сторону Рождественки. 1888. Москва.



Ил. 342. К. Филиппов. Вывеска «Перевозка мебели. И. Д. Шыбаршинъ». 1914– 1923. Петроград.



Ил. 343. Лубянская площадь. 1910-е. Москва.



Ил. 344. Плакат «Самые лучшие в мире галоши Российско-американской резиновой мануфактуры». Начало XX в. Санкт-Петербург.



Ил. 345. Вид на Камергерский и Газетный переулки. Конец XIX – начало XX в. Москва.



Ил. 346. К. Булла. Витрина магазина тканей в Гостином дворе. До 1917 г. Санкт-Петербург.



Ил. 347. Торговый дом братьев Альшванг. 1905. Москва.



Ил. 348. Магазин И. Э. Милька на Большой Дмитровке. 1905–1910. Москва.



Ил. 349. Дом фирмы меховых изделий Ф. Л. Мертенса. Начало XX в. Санкт-Петербург.



Ил. 350. Мастерская К. И. Грушина. Вывеска фруктово-овощной лавки. 1900–1925. Санкт-Петербург. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.



Ил. 351. В. С. Степанов. Вывеска магазина готового платья Ф. К. Кузьмина в Апраксином дворе. 1900-е гг. Санкт-Петербург. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.



Ил. 352. Вывески-кронштейны на Петровке. Вид от угла Столешникова в сторону Рахмановского переулка. 1914–1915. Москва.



Ил. 353. Склад и магазин мануфактурных товаров Н. И. Позднякова в Апраксином дворе. Ок. 1914. Санкт-Петербург.



Ил. 354. Тверская улица. 1910. Москва.



Ил. 355. Проект отделки фасада магазина товарищества М. С. Кузнецова. 1890-е. Санкт-Петербург.



Ил. 356. Л. Н. Кекушев. Никольские торговые ряды. 1899–1900. Москва.



Ил. 357. М. С. Лялевич. Дом Ф. Л. Мертенса. Фрагмент. 1911. Санкт-Петербург.



Ил. 358. И. Я. Билибин. Афиша «Сказки. Рисунки И. Я. Билибина». 1903. Государственный Русский музей.



Ил. 359. Л. С. Бакст. Афиша для «Базара кукол». 1899. Государственный Русский музей.



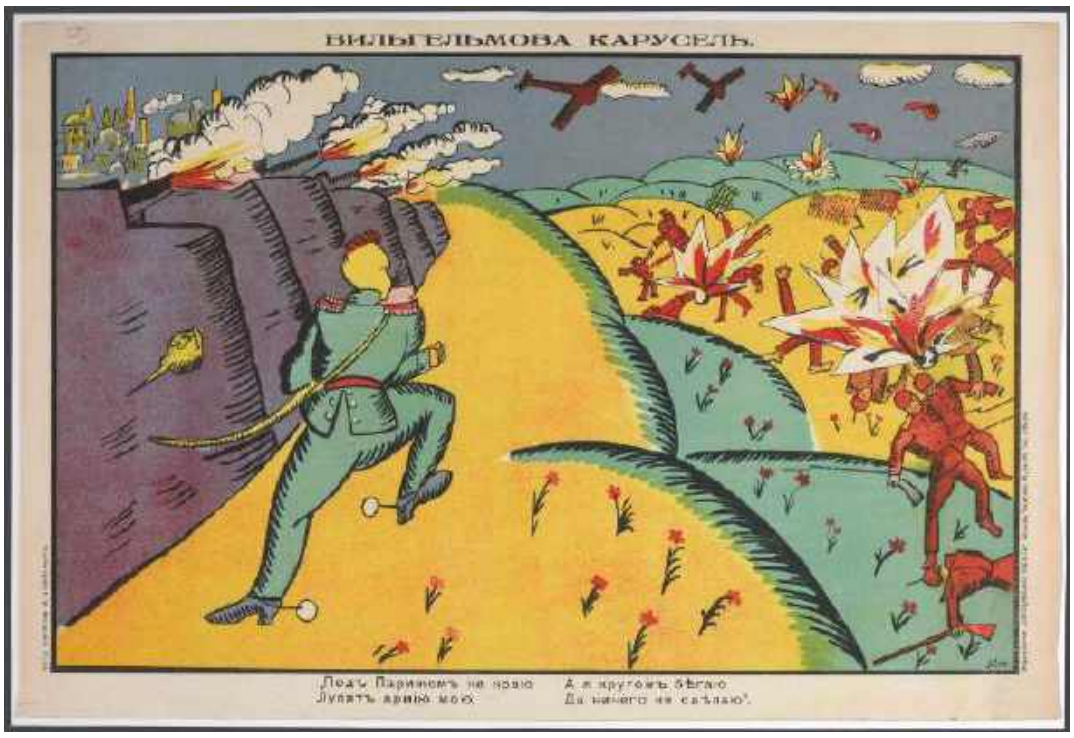
Ил. 360. К. А. Сомов. Афиша «Выставка русских и финляндских художников. 1898». 1897. Государственный Русский музей.



Ил. 361. Ф. Н. Захаров. Плакат Всероссийской лиги борьбы с туберкулезом. 1914. Государственная Третьяковская галерея.



Ил. 362. В. М. Васнецов. Плакат «На помощь жертвам войны». 1914. Государственная Третьяковская галерея.



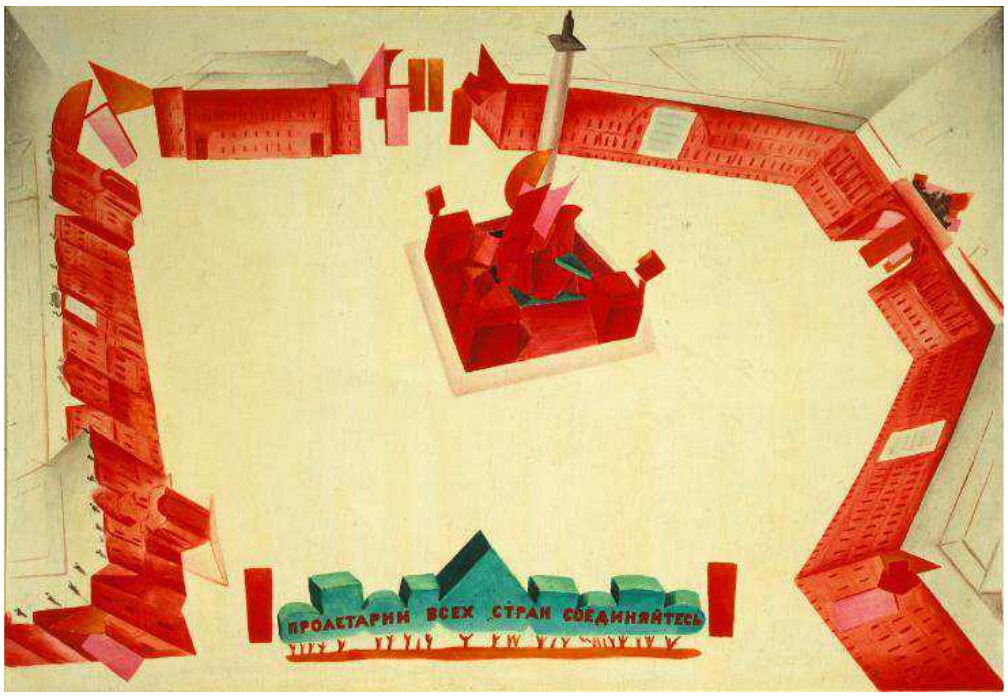
Ил. 363. К. С. Малевич. Плакат «Вильгельмова карусель». 1914. Государственная Третьяковская галерея.



Ил. 364. В. В. Лебедев (художник), В. В. Маяковский (?) (автор текста). Окно РОСТА. Плакат «Работать надо винтовка рядом». 1918. Государственный музей В. В. Маяковского.



Ил. 365. Развеска телеграмм РОСТа на вокзале. 1918. Москва.



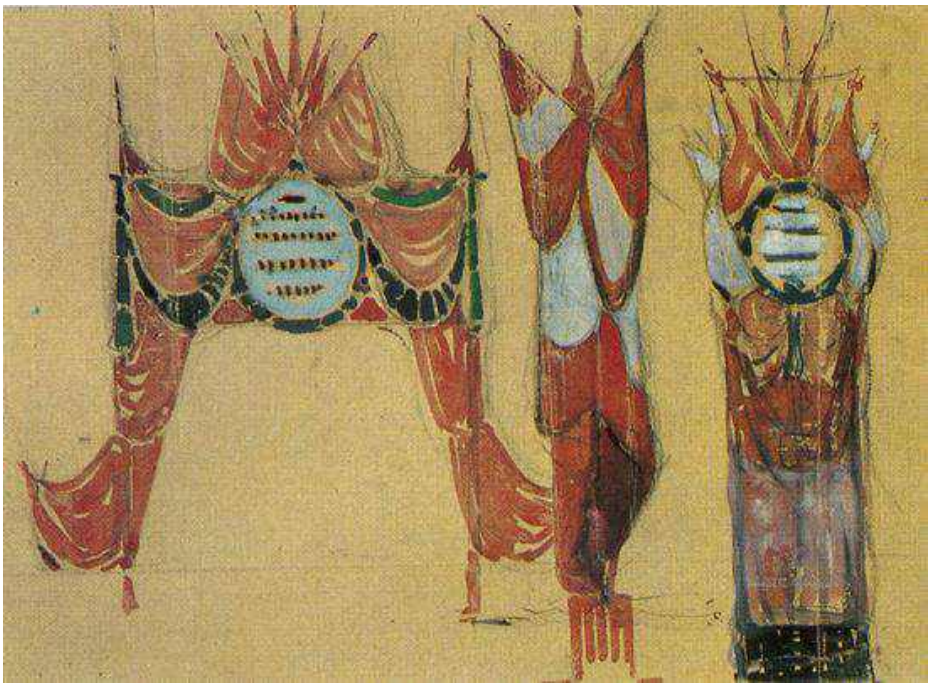
Ил. 366. Н. И. Альтман. Проект убранства площади Урицкого к 1-й годовщине Октябрьской Революции. Образец подноса. 1924–1925. Государственный Русский музей.



Ил. 367. Открытка «Оформление площади Урицкого 7 ноября 1918 года». 1918. ГМЗ «Петергоф».



Ил. 368. А. А. Веснин, В. А. Веснин. Эскиз убранства Троицкой и Кутафьей башен Кремля к 1 мая 1918 года. 1918. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева.



Ил. 369. А.А. Веснин, В.А. Веснин. Эскиз постамента с флагами. 1918. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева.



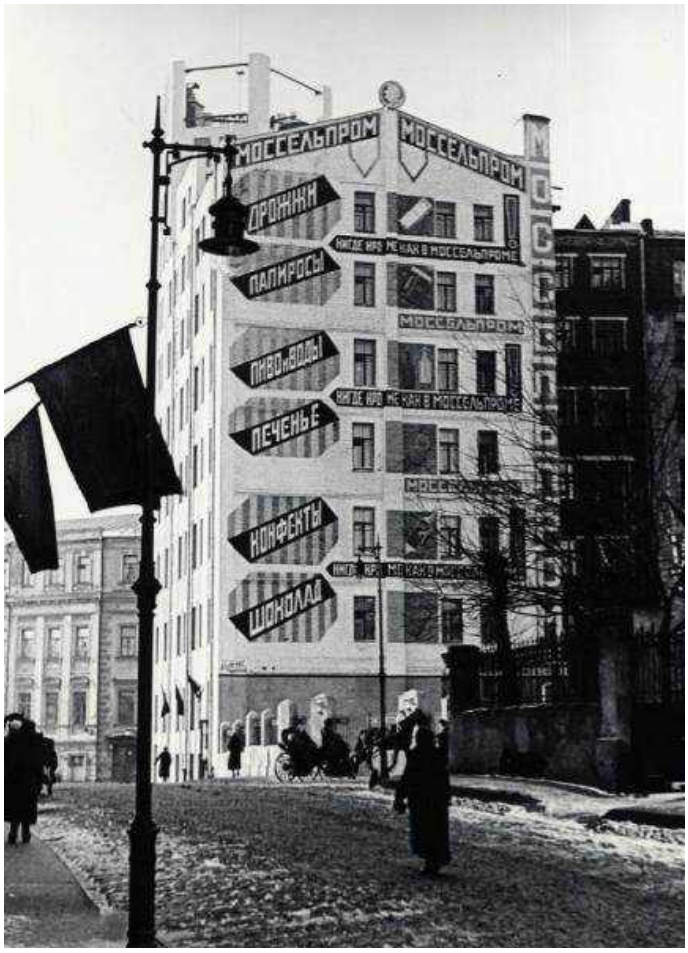
Ил. 370. Вагон агитпоезда «Октябрьская революция». 1919–1920. Москва.



Ил. 371. Агитпароход «Красная звезда». 1920–1921. Сенгилей.



Ил. 372. Демонстрация на Тверской улице 1 мая 1918 года. 1918. Москва.



Ил. 373. А. М. Родченко. Роспись брандмауэрной стены дома Моссельпрома. Москва. Фото 1924 г.



Ил. 374. А. М. Родченко. Оформление рекламного щита Моссельпрома, установленного на крыше киоска. Москва. Фото 1923 г.



Ил. 375. А. М. Родченко. Оформление фасада и реклама книг на здании магазина Госиздата на Никольской улице. Москва. Фото 1925 г.



Ил. 376. Праздничное оформление фасада Пассажа к Международному дню кооперации. 1925. Ленинград.



Ил. 377. Универмаг «Пассаж», украшенный плакатами избирательной кампании. 1930. Ленинград.



Ил. 378. Фирменный магазин Ленинградского табачного треста. 1925. Ленинград.



Ил. 379. А. А. Веснин, В. А. Веснин, Л. А. Веснин. Здание универмага Мосторга на Красной Пресне. 1927–1928. Москва. Фото 1927 г.



Ил. 380. Контора «Севпечать». 1926. Ленинград.



Ил. 381. Г. Б. Бархин, М. Г. Бархин. Здание газеты «Известия». Проект фасада. 1925–1927. Москва.



Ил. 382. Уличный стенд газеты «Известия». Фото 1935 г.



Ил. 383. Вывеска кондитерского, винно-гастрономического магазина Мостроп № 2. Москва. Фото 1930-х гг.



Ил. 384. Вывеска магазина «Мясо» на Пятницкой улице. 1935–1940. Москва.



Ил. 385. Вывеска «Булочная». 1930-е. Ленинград.



Ил. 386. Машина скорой помощи ГАЗ-АА у входа в Ботанический сад на наб. Карповки. 1930-е. Ленинград.



Ил. 387. Московско-Нарвский Дом культуры. 1931–1935. Ленинград.



Ил. 388. Световая реклама на кинотеатре «Центральный» на улице Горького. Москва. Фото 1935 г.



Ил. 389. Универмаг и фабрика-кухня Кировского (Московско-нарвского) района. 1930-е. Ленинград.



Ил. 390. Брандмауэр и афишный стенд на Арбате. 1938. Москва.



Ил. 391. М. М. Черемных (рисунок), Д. Бедный (текст). Плакат «Близится час». Из серии «Окна ТАСС». 1944.



Ил. 392. Москвичи рассматривают плакаты «Окна ТАСС» на улице Горького. 1941. Москва.



Ил. 393. Центральный стенд «Окон ТАСС» на витрине Елисеевского магазина на проспекте 25 Октября в блокадном Ленинграде.



Ил. 394. Вывеска «Пельменной» на проезде Серова (Лубянском). 1950. Москва.



Ил. 395. Автотранспорт хлебозавода Василеостровского района. 1945–1955. Ленинград.



Ил. 396. Вывески закусочной и ветеринарной аптеки. 1956. Москва.



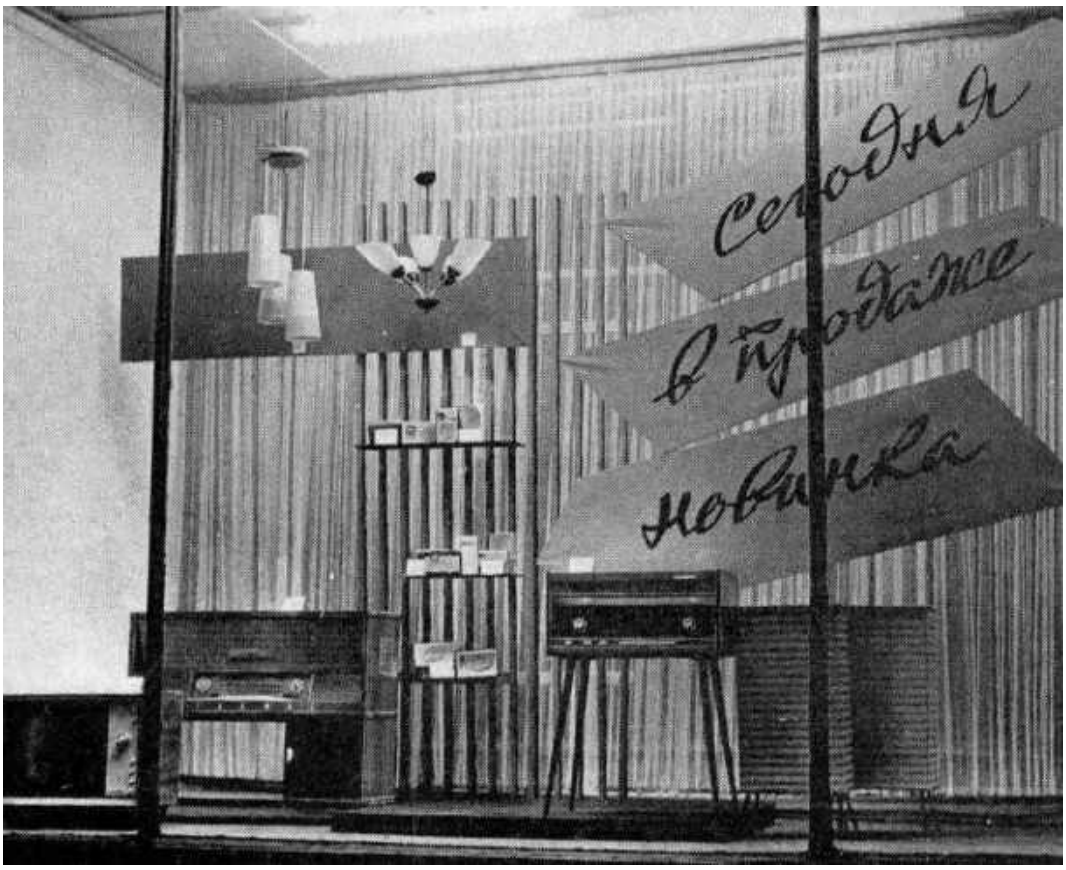
Ил. 397. Вывески и витрины хлебного магазина на Преображенской площади. 1959. Москва.



Ил. 398. Витрина тканей в ГУМе. 1955. Москва.



Ил. 399. Витрина Большого детского мира. 1957–1960. Москва.



Ил. 400. Художник В.Д. Переяслов, декораторы С.Д. Потапенков и М.И. Чайковский. Центральная витрина ЦУМа. 1964. Москва.



Ил. 401. Витрина «Детского мира». 1955–1960. Ленинград.



Ил. 402. Реклама авиалайнера Ту-104 на площади Свердлова. 1964. Москва.



Ил. 403. Магазин «Синтетика» на Комсомольском проспекте. 1964. Москва.



Ил. 404. Дом книги. 1966–1967. Ленинград.



Ил. 405. Дом книги. 1966–1967. Ленинград.



Ил. 406. В. Цин. 2-й Муринский проспект. Новый продовольственный магазин. 1950–1960. Ленинград. Фотобумага, фотопечать. 18 х 24. Государственный музей истории Санкт-Петербурга.



Ил. 407. О. И. Гурьев, В. М. Фромзель, А. П. Чиж. Кинотеатр «Спутник» на ул. Бабушкина. 1960.



Ил. 408. Газосветная вывеска кинотеатра «Метрополь». 1965. Москва.



Ил. 409. Газосветная вывеска универсама «Петровский пассаж». 1960-е. Москва.



Ил. 410. Калининский проспект (улица Новый Арбат). Кинотеатр «Октябрь». 1973–1975. Москва.



Ил. 411. Кузнецкий мост. 1970–1971. Москва.



Ил. 412. Московский цирк на Цветном бульваре. 1960–1985. Москва.



Ил. 413. Здание Центрального телеграфа. 1973–1975. Москва.



Ил. 414. Газосветные вывески на Невском проспекте. 1968. Ленинград.



Ил. 415. Невский проспект. 1960–1980. Ленинград.



Ил. 416. Гостиный двор. 1973–1975. Ленинград.



Ил. 417. Изображение сверхзвукового лайнера Ту-144 на экране ЭЛИН. 1972. Москва.



Ил. 418. Оформление Концертного зала им. Чайковского к 70-летию Октября. 1987. Москва.



Ил. 419. У кинотеатра «Художественный». 1990. Москва.



Ил. 420. Вывески на палатке «Пепси-кола» на Гоголевском бульваре. 1989. Москва.



Ил. 421. Вывеска и логотип ресторана «Макдональдс». 1990. Москва.



Ил. 422. Невский проспект. 1990. Ленинград.



Ил. 423. Витрина магазина на Садовой улице. 1990. Ленинград.



Ил. 424. Вывески на гостинице «Интурист». 1994. Москва.



Ил. 425. Витрина и вывеска на Столешниковом переулке. 1994. Москва.



Ил. 426. Реклама у Гостиного двора. 1995. Санкт-Петербург.



Ил. 427. Рекламная тумба у здания Российской национальной библиотеки. 1994–1995. Санкт-Петербург.



Ил. 428. Реклама у станции метро «Менделевская». 1999–2000. Москва.



Ил. 429. Реклама на Пушкинской площади. 1999. Москва.



Ил. 430. Реклама на Литейном проспекте. 1999. Санкт-Петербург.



Ил. 431. Билборд «Угнали? Надо было ставить Clifford». 1996. Москва.



Ил. 432. Плакат «Мы прогоним страх и вернем надежду!» избирательного объединения «Яблоко» для наружного размещения. 1995.



Ил. 433. Биллборд сетевой компании «Евросеть». Начало 2000-х гг. Москва.



Ил. 434. Рекламное оформление магазина «Nike». 2017. Москва.



Ил. 435. Медиа-куб «Catcher» на Пресненской набережной. 2021. Москва.



Ил. 436. Электробусы в Москве. 2019.



Ил. 437. Вывески «Аптека» и «Центральное бюро студенческих кооперативов» на Малой Бронной ул., д. 22. Реставрация коммуной «Вспомнить все». Москва.



Ил. 438. Вывеска «Булочная и кондитерская» на ул. Покровка, д. 1. Реставрация коммуной «Вспомнить все». Москва.



Ил. 439. Вывеска «Стрелецкая пекарня» на Костянском пер., д. 15/9. Реставрация коммуной «Вспомнить все». Москва.



Ил. 440. Реклама на площади Восстания. Санкт-Петербург.



Ил. 441. Рекламное оформление стадиона «Газпром Арена» к ЧМ-2018. Санкт-Петербург.



Ил. 442. Реклама сети алкомаркетов «Красное & Белое» на Лиговском пр. 2023. Санкт-Петербург.