

УДК 75
ББК 85.1

Шарапов Иван Александрович

Художник-монументалист, член Союза художников России / АИАП
ЮНЕСКО, доцент кафедры композиционно-художественной подготовки,
аспирант кафедры основ архитектурного проектирования, Уральский
государственный архитектурно-художественный университет, 620075,
Россия, Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23
ORCID ID: 0000-0002-1761-7176
ResearcherID: AGB-6613-2022
isharapov4@gmail.com

Ключевые слова: архитектура, контекст, монументальное искусство,
онтология, орнамент, прием, Б. Арватов, В. Беньямин, Г. Вёльфлин,
А.К. Крылов, А. Ригль, В. Фаворский

Шарапов Иван Александрович

Пластические приемы и формообразование: синтез в советском монументальном искусстве 1960–1980-х годов*

* В основе статьи – *расширенная* версия доклада, прочитанного на международной конференции «XXXII Алпатовские чтения. Монументальное искусство и архитектура. Проблемы синтеза искусств в истории и XXI веке», РАХ, Москва, 26 ноября 2021 года. Краткая и иллюстрированная версия доклада (в соавторстве с О.А. Беркович) будет опубликована в коллективной монографии по итогам конференции.



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-2-164-193

Для цит.: Шарапов И.А. Пластические приемы и формообразование:
синтез в советском монументальном искусстве 1960–1980-х
годов // Художественная культура. 2022. № 2. С. 164–193. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-164-193>.

For cit.: Sharapov I.A. Plastic Techniques and Shape Forming: Synthesis in the
Soviet Monumental Art of the 1960s–1980s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art &
Culture Studies], 2022, no. 2, pp. 164–193. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-164-193>. (In Russian)

Sharapov Ivan A.

Monumental Artist, Member of the Union of Artists of Russia / AIAP
UNESCO, Assistant Professor, Compositional and Artistic Training
Department, PhD Student, Department of Fundamentals of Architectural
Design, Ural State University of Architecture and Arts, 23 K. Liebknecht Str.,
Ekaterinburg, 620075, Russia
ORCID ID: 0000-0002-1761-7176
ResearcherID: AGB-6613-2022
isharapov4@gmail.com

Keywords: architecture, context, monumental art, ontology, ornament,
plastic technique, B. Arvatov, W. Benjamin, H. Wölfflin, A.K. Krylov, A. Riegl,
V. Favorsky

Sharapov Ivan A.

Plastic Techniques and Shape Forming: Synthesis in the Soviet
Monumental Art of the 1960s–1980s

Аннотация. Статья выявляет константный состав формообразования. Теоретический концепт закрепляет контекст производства монументального искусства. Предмет исследования – специфика пластических приемов, процессуально и результативно определяющих структуру изобразительного в монументальном искусстве. Актуальность исследования заключается в расширении топологии предметного значения приема в контексте монументального искусства. За приемом закреплено нормативное определение вспомогательно-технического характера в отношении художественной практики. В контексте монументального прием инструментализирует синтез, поэтому обладает онтологической ценностью во взаимосвязи приема и формообразования в искусстве и архитектуре. Исследование проводится на примере советского монументального искусства. Цель статьи – выделить предметность аспектов и факторов, определяющих формообразование в монументальном искусстве. Определенные в ходе исследования факторы/приемы создают «узлы», соединение и генеративное взаимодействие которых продуцирует специфику монументального. Метод исследования – факторный анализ, направлен на выявление из теории и практики советского монументального искусства сущностные аспекты пластических приемов. На основе проведенного анализа формулируются следующие выводы: о специфике формы, обусловленной комплексными взаимосвязями / синтезом выделенных констант/приемов/факторов; об онтологической природе пластических приемов; об усложненности систематического взаимодействия, которое концептуально приравнивается к орнаменту, на процессуальном/результативном уровнях множественности факторов/приемов. Синтез в монументальном искусстве является стержневым понятием, его состав скрыт в многомерности рационального/технического и субъективного/творческого, которые проявляются в пластических приемах. Концептуальную значимость приемов имплицитно подтверждают и синтезируют высказывания экспертов, теоретиков и участников художественного процесса. Имплицитность приема обусловлена интеграцией схемы в структуру изображения/пространства. Пластика приемов парадоксальным образом вбирает комплекс условий контекста архитектуры, микро- и макромасштабов, культурных кодеров художественных традиций. В контексте исследования выделяются основополагающие константы производства (*контекст, форма, абстрагирование, условность, пространственность, паузы, цвет, формообразование, орнамент*), которые являются условиями специфики продуктивного синтеза монументального. Прием инструментально задействован в процессах и результатах создания формы/пространства, зависящих от специфики материалов, обладает иммерсивностью. И, как результат, собственной пластической систематикой закрепляет художественный образ и реализует концепт орнамента в пространстве.

Пластические приемы и формообразование: синтез в советском монументальном искусстве 1960–1980-х годов

Abstract. The article identifies the constant composition of shape forming. The theoretical concept establishes the context of monumental art production. The subject of the study is the specificity of plastic techniques that determine the structure of the visual in monumental art in terms of the process and results. The relevance of the research lies in expanding the topology of the definition of a technique in the context of monumental art. A technique is assigned a normative definition of support and technical nature in relation to artistic practice. In the context of the monumental, a technique instrumentalizes synthesis, for which reason it has an ontological value in the interrelation of a technique and shape forming in art and architecture. The research is conducted on the example of the Soviet monumental art. The purpose of the article is to highlight the objectivity of the aspects and factors that define shape forming in monumental art. The factors and techniques determined in the course of the study create “nodes”, the connection and generative interaction of which outline the specifics of the monumental. The research methodology includes factor analysis that reveals essential aspects of plastic techniques in the theory and practice of the Soviet monumental art. The conducted analysis allows making conclusions about the specifics of the form which is conditioned by complex interrelations and the synthesis of the selected constants, techniques, and factors; about the ontological nature of plastic techniques; and about the complexity of systematic interaction, which is conceptually equated with an ornament, at the procedural and productive levels of the multiplicity of factors/techniques. Synthesis is a core concept in monumental art. Its composition is hidden in the multidimensionality of the rational and the technical, the subjective and the creative, which are expressed in plastic techniques. The conceptual significance of techniques is implicitly confirmed by the statements of experts, theorists, and participants in the artistic process. The implicitness of a technique is associated with the integration of a scheme into the structure of an image/space. The plasticity of techniques paradoxically incorporates a complex of conditions of the architectural context, micro- and macroscale, and cultural encodings of artistic traditions. In the context of the study, the fundamental constants of production are highlighted (e.g. *context, form, abstraction, conventionality, spatiality, pauses, color, shape forming, and ornament*), which are the conditions for the productive synthesis of the monumental. A technique is instrumentally involved in the processes and results of creating a form/space, depends on the specifics of materials, and is immersive. As a result, with its own plastic systematics, it strengthens the artistic image and implements the ornament concept in a space.

Введение

Исследование направлено на выявление и формирование констант, обуславливающих формообразование в монументальном искусстве. Представленный концепт закрепляет своего рода *постоянные переменные*, определяющие процесс и результаты производства монументального искусства. Предмет исследования – структура пластических приемов, опосредующих изобразительное/пространственное в монументальном искусстве. Актуальность исследуемой проблематики – в расширении топологии значения приема, так как нормативно терминология обозначена границами *вспомогательного и технического* в отношении художественной практики. Приемы инструментализируют синтез и специфику изобразительного в монументальном: можно говорить о том, что прием осуществляет процессуальные и результирующие связи, поэтому он как таковой обладает онтологической ценностью для формообразования в искусстве и архитектуре. Исследование также поднимает проблему изучения советского монументального искусства в современном контексте. Цель статьи – предметно обозначить и закрепить спектр факторов/приемов, обуславливающих формообразование / связи с архитектурой в монументальном искусстве. Сформированный в ходе исследования спектр факторов/приемов комплексно продуцирует специфику монументального, в отдельности приемы/факторы образуют «узлы», соединение и генеративное взаимодействие которых создает условия продуктивного синтеза. Факторный анализ направлен на выявление аспектов, очерчивающих специфику пластических приемов на основе текстуальной документации практики монументального искусства. Возвращаясь к степени актуальности вопроса, представляется необходимым кратко обозначить многогранность контекста современных исследований.

В книге Е. Никифорова «Декоммунизация: украинские советские мозаики» (Y. Nikiforov, Decommunised: Ukrainian Soviet Mosaics, 2017) [32] представлено комплексное исследование советских монументальных мозаик на территории Украины. Автор собрал архив фотоматериалов выдающихся памятников культурного наследия эпохи. Фотограф опубликовал собранный материал, атрибутированный 1950–1980-ми годами, как часть национального наследия в контексте

советского модернизма. В книгу вошли более 200 фотографий объектов монументального искусства. Официально санкционированные гигантские изображения советских людей из цветной смальты – маркеры архитектурного модернизма в СССР. Содержание публичного искусства тщательно контролировалось государственной пропагандой, но художникам удалось *разработать визуальный язык, выходящий за рамки канона соцреализма*. Тем самым мозаика преодолевает иллюстративность и изобразительность традиционного плана. Сегодня страницы наследия – свидетельство истории искусства XX века.

Фотограф К. Хервиг внимательно исследует малую архитектурную форму (C. Herwig, Soviet Bus Stops, 2017) [31]. В предисловии к проекту архитектурный критик Оуэн Хазерли раскрывает происхождение форм автобусной остановки через изучение государственной политики, показывает ценность архитектурной формы, которая обладает выраженной индивидуальной структурой, но остается архивным типом советской идеологии. Представляется значимым то, что критическая мысль выявляет диапазон творческого разнообразия в архитектуре малых форм. Этот же принцип проективно применим к монументальному искусству, которое также задействовано в решении особенностей архитектурных форм и пространственной организации на фотографиях К. Хервига.

Н. Палавандишвили и Л. Прентц в труде «Грузия. Искусство для архитектуры. Мозаики советского модернизма с 1960 по 1990» (N. Palavandishvili, L. Prents, Georgia. Art for Architecture. Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990, 2018) осуществляют исторический обзор памятников архитектуры и грузинской традиции мозаики с IV–XIII веков и, встраивая советскую мозаику в общую ось развития, констатируют утраты и плачевное состояние многих объектов на территории современной Грузии [34, р. 12]. Также авторы подчеркивают и закрепляют в традиционном значении иллюстративный и декоративный дискурс мозаичных изображений в советской архитектуре, рассматривая в историческом и документальном ракурсе факты наследия [34, р. 14].

В 2019 году в Париже в музейном комплексе «Город архитектуры и культурного наследия» (Cité de l'Architecture et du Patrimoine) прошла выставка «Советская мозаика». Каталог экспозиции вмещает значительное количество визуального и теоретического материала (охватывающего около 200 городов и сел, в которых расположены более

тысячи объектов монументального искусства) и по праву заслуживает отдельного внимания специалистов. Притом что во введении основное внимание уделяется интеграции идеологии в монументальное искусство, в тексте каталога усматривается вектор спектрального идеалистического футуризма, тем самым имплицитно утверждается неограниченная значимость сохранения страниц истории и параллельно констатируется отсутствие охранного статуса у объектов наследия [33, р. 3–6].

В размещенном на ресурсе DailyArt Magazine обзоре Е. Ермаковой десяти наиболее значимых советских мозаик (Е. Ermakova, 2022) [30] ракурс обозревателя фиксирует атрибутивность и уникальность визуального разнообразия советских мозаик, позиции которых представлены в рандомизированной последовательности, но объединены интенцией фантастического. По-видимому, это обстоятельство кодифицирует вневременную проблематику универсалий. Е. Ермакова забавно и точно приводит к метафорическому модулю сопоставление мозаики и паззлов. Здесь имеет место реальность последовательного механизма создания и масштабирования, которая отражается в процессах и результатах формообразования, но в качественных реалиях прагматики монументального отсутствует механика определенного метода.

Прием в контексте синтеза

В современном культурном контексте траектории развития искусства многоплановы и мультимодальны. На настоящем этапе имеет значение преобразование подходов исследования и осмысление отечественного наследия XX века, в частности советского монументального искусства. Причиной тому множественные утраты и отсутствие охранного статуса произведений этого направления. По меткому замечанию философа М.К. Мамардашвили, «смысл устанавливается после истории, а не разворачивается во времени» [13, с. 132]. Высказывание философа маркирует причину, которая находится в основе исследования. В каталоге Всероссийской выставки монументального искусства (Ярославль, 2008) художники-монументалисты И. Пчельников и А.А. Карих констатируют, что период «расцвета» монументального искусства пришелся на 1960–1980-е годы [17, с. 3]. Метафора расцвета

здесь – дефиниция, которая комплексно включает профессиональное осознание специфических возможностей монументального искусства, формирование внутренних задач и воплощение результатов синтеза в контексте архитектуры.

Научный статус проблемы синтеза разрабатывался отечественными учеными с 1920-х годов, в частности в трудах Б.И. Арватова, А.Г. Габричевского, В.А. Фаворского, с опорой на достижения немецкой школы искусствознания и формальную методологию [26, с. 10]. В 1935 году в Москве создается Мастерская монументальной живописи при Архитектурном институте, где художники в содружестве с архитекторами исследуют лабораторно и на практике пластические задачи взаимодействия искусства и архитектуры. Л.А. Бруни и В.А. Фаворский определили значение синтеза для монументального искусства, заложили основу монументального искусства Советской России и участвовали в формировании его традиций.

Значимость пластических приемов в контексте монументального искусства документируют художники-монументалисты В.А. Фаворский, А. Андронов, Б.А. Тальберг, С.А. Павловский, В.К. Замков, Е.Н. Широков, И.В. Пчельников, И.Л. Лубенников, Д. Кашо (D. Cassio). Синтез искусства и архитектуры соединяет множественность направлений и планов, которым созвучны философские интенции В. Бенямина, М.К. Мамардашвили.

Проблему пластических приемов в контексте синтеза искусств обозначили ученые и искусствоведы: Г. Вёльфлин, М.В. Алпатов, Г.К. Вагнер, Н.В. Воронов, К.А. Макаров, В.П. Толстой, Е.Б. Мурина, Е.В. Шункова, Ш. Дуглас, Н.И. Аникина, В. Гусев, Н.Н. Мазур.

Анализ источников по теме исследования показал, что в качестве основных направлений разрабатывались: историография монументального искусства, взаимосвязь идеологии и сюжета, технико-технологические спецификации и план стилистического анализа. Проблема приема в монументальном искусстве обозначена имплицитно в высказываниях теоретиков искусствознания и художников-монументалистов. Имплицитность проблематики пластических приемов обусловлена процессами синтеза и концептуальной спецификой формы. Пластические приемы связаны с процессами профессионального сотрудничества/диалога художника и архитектора, поскольку формирование прагматики пластических

приемов происходит в разномасштабных связях-сопряжениях *идеи/формы/материала/контекста* [18, с. 163]. Комплекс связей очерчивает онтологическую значимость пластических приемов, посредством которых форма обретает черты/предметность. В своих высказываниях монументалисты подчеркивают значимость пластических приемов. Несмотря на строгость идеологического регламента, на практике художники осуществляли авторский поиск формы и технологических решений. В связи с этим, основное значение все же представляют задачи пластического плана [3, с. 22].

Традиционно искусство⁽¹⁾, в том числе и монументальное, реализует культовые и политические траектории, выражающие ориентиры и направленности развития общества, результаты которых зачастую публично представлены⁽²⁾. Прагматика монументального включает в структуру взаимосвязи с контекстом, архитектурой / социальными программами. Особенности контекста, в свою очередь, обуславливают выбор вида монументального искусства (фреска, сграффито, витраж, мозаика, рельеф) либо предполагают проективное соединение основных видов. Необходимо отметить, что виды монументального искусства также обуславливают диапазон материального разнообразия (бетон, кирпич, штукатурка, плитка, стекло, смальта, металл, камень). Материалы и их особенности выступают средствами выразительности, пластики монументального искусства в пространстве архитектуры. Аспекты различия материальных средств выступают в качестве структурной основы пластики монументального. В каждом отдельном виде материал вносит собственные отличия *пластического/технического/концептуального* порядков. Например, фресковая живопись зависит от качества поверхности плоскости стены, фракции, штукатурки, левкаса, проявленной фактуры или ее отсутствия. Такого плана характеристики материальной выразительности обуславливают своего рода зрительную транспарентность

(1) В. Беньямин указывал на функциональный диапазон искусства в социуме и маркировал в качестве крайних точек два полюса: ценность и экспозиционность, – которые, в свою очередь, сопряжены в широком значении с реализацией практик культа либо политики [5, с. 297–298].

(2) В статье каталога Всероссийской выставки монументального искусства России 2008 года художник-монументалист А. Карих отмечает, что монументальное – своего рода «срез общества», в котором отражены как идеи, так и запросы общества [17, с. 3].

материалов, которая синхронизирует в основании слои материальной плоскости и изобразительного.

Особенности устройства витража сопряжены с формой и конструктивными особенностями оконных проемов, направленностью, качеством естественного света, потоки которого обеспечивают взаимодействие света и цвета, что создает мистику витража. Для мозаики значение представляют форма стены, освещенность, размерные характеристики модуля, ширина и ритмическая направленность штробы, учет и проективное соединение которых материализует изображение через цвет и динамическую фактуру смальтового набора.

Структурная форма рельефа проявляет стремление к объему, в котором кристаллизуется самодостаточность формы как таковой. Через стремление формы к объему *структура и пластика* получают развитие и взаимодействуют с пространством. Именно рельеф становится причиной обновления принципов формообразования и «нового синтеза» формы в монументальном искусстве [24, с. 218]. Рельеф набирает продуктивность в 1970-е годы. «Рельеф – это синтетическое искусство, классическая форма соединения скульптуры и графики, а часто и живописи», – констатирует Н.В. Воронов [18, с. 105]. Трехмерная предметность включает в себе потенциалы «бесчисленных положений» формы в пространстве [10, с. 57]. Эти обстоятельства переопределяют традиционный подход к пониманию проблемы монументального, пластики приемов. Проекция трехмерного синтетически соединяют/противопоставляют различные планы, поэтому форма вбирает разноплановые принципы контраста⁽³⁾.

Вместе с видовой, *материальной* дифференциацией существенное влияние на формирование изобразительного строя оказывают факторы *размерности и условности*. Отмеченные факторы определяют специфику пластических построений, принципов концептуализации, структурирования и формообразования в монументальном искусстве.

(3) В обзоре 5-й республиканской выставки монументального искусства 1978 года маркирована основа направлений развития: гармония – это динамические отношения контрастов, а также проективное смещение в сторону эффектов, достигающих уровня диссонанса [24, с. 218].

Фактор размерности произведений связан с контекстом – архитектурой. Интеграция изобразительного в архитектурную среду обусловлена формой/пространством фасада/интерьера, где изображение масштабируется с учетом концепции морфологических, материальных характеристик архитектуры, вида монументального искусства и его материалов. Факторы размерности и проявленной материальности очерчивают позицию *условности формы*. Многоаспектные соединения синтезированы/опредмечены в пластическом приеме, который вбирает полноту проблематики и связей, развернутую выше, поэтому исследование фокусируется на пластических приемах советского монументального искусства.

«Усвоенные художником и подвергнутые дальнейшей переработке приемы изображения гораздо важнее, чем все то, что он заимствует непосредственно из наблюдения», – утверждает классик и основоположник формального метода Г. Вёльфлин [7, с. 272]. По Вёльфлину, решающее значение имеют построения *схематического порядка* в архитектуре, изобразительном искусстве или объемной пластике, которые определяют внутренний конструкт формы [7, с. 269]. Приведенные высказывания также повышают актуальность исследования приема. Прием вносит условность и одновременно абстрагирует, повышает пластическую выразительность формы. Онтологическая основа приема находится в регистре схематических построений, предшествующих изображению. Структурная схематизация направлена на построение связей / синтеза формы в пространстве архитектуры на онтологическом уровне. По утверждению исследователей, «живописец наряду с архитектором организует и формирует реальное пространство» [14, с. 9]. Пластический прием кристаллизуется в результате пересечения вышеперечисленных направлений, что наглядно связывает его с формообразованием, основой связи архитектуры и монументального искусства.

На значимость приема указывает У.Дж.Т. Митчелл, ссылаясь на Р. Барта, он выделяет в качестве отличительной особенности изображения условие кодификации (условности) и предлагает проводить «структурный анализ изображения специфическими средствами» [15, с. 79]. Таким образом, исследование фокусируется на специфике структуры пластических приемов, которые вбирают и синтезируют

множественность оснований функционального, пластического, содержательного планов архитектурного пространства и формы.

Также необходимо оговорить, что ссылки на теоретические и философские аргументы искусствоведов, художников, задействованных в поддержке пластической содержательности приемов, освещают поставленный вопрос лишь фрагментарно, так как локализация монументального разворачивается непосредственно в визуальном/предметном/материальном регистре пространства архитектуры. Контекст архитектуры изначально парадоксален, поскольку задействует одновременно внешнюю форму и внутреннее пространство. Но в этой ситуации профессиональный дискурс обладает мультивалентностью, то есть *внешнее* может рассматриваться в режимах как формы, так и пространства. По этой аналогии *внутреннее* предоставляет те же потенциалы прочтения. По В. Беньямину, понимание архитектуры опосредованно приемом бинарной оптики «через использование и восприятие. Или, точнее говоря: тактильно и оптически» [5, с. 325]. Здесь философ, очевидно, пересекает функцию/материальность и визуальное, совмещение которых порождает сущностную неоднородность архитектуры. Выделенные особенности применимы к формообразующей пластике монументального искусства.

В рамках исследования прием рассматривается не в традиционной оптике технического понимания как действие, способ, а переопределяется через концептуальную призму *пластического*, которое непосредственно обуславливает формообразование в монументальном искусстве. Прием формирует/разрабатывает, синтезирует взаимосвязи с архитектурой, ее контекстом и, как следствие, опосредует построение изобразительного. По методологическому замечанию художника С.А. Павловского, приемы обладают самостоятельной выразительностью независимо от изобразительности. Прием проективно «растет в плоскость», моделирует изображение и в итоге составляет с ней одно целое [19, с. 12]. В качестве приемов концептуально выделяется ряд позиций:

- контекст;
- форма;
- абстрагирование;
- условность;

- пространственность;
- паузы/интервалы/цезуры;
- цвет;
- формообразование.

С.А. Павловский указывает, что «приемы имеют одну цель – закрепление в сознании зрителя художественной формы» [19, с. 25]. Приемы обладают выраженной формой и, находясь в одном пластическом контексте, оказывают влияние друг на друга. Взаимовлияние приемов обуславливает аспект деформации, с которой сопряжена специфическая пластика монументального искусства. Б.И. Арватов резюмирует: «обнажение приемов», лежащих в основе формообразования, позволяет преодолеть разрозненность понимания «искусства и практики», намечает тем самым транспарентность исследовательских траекторий [2, с. 158].

Контекст

Контекст является «важнейшим формообразующим фактором», – утверждает В.П. Толстой, – так как его обстоятельства определяют «местоположение в архитектурно-пространственной среде» произведения монументального искусства [25, с. 287]. Интеграция произведения в пространство архитектуры предполагает два основных вектора: первый – повторение ритмов архитектуры, «следуя ей в унисон», второй – контрастное противопоставление пространству архитектуры [18, с. 47]. Но теория и практика сходятся в третьей траектории, которая основывается на синтезе, рядоположенности средового, формального, функционального и содержательного планов [18, с. 195–202]. Так, В.А. Фаворский связывает функциональный план архитектуры с формированием структуры образного строя в монументальном искусстве [9, с. 201].

«Архитектурная ситуация наиболее сильно влияет на цветовые и ритмические отношения композиционного строя, на общие положения развития динамического или статического планов, то есть на очень важные, но скорее формальные, чем содержательные компоненты произведения», – заключает монументалист В.К. Замков [18, с. 195–196].

Пластические приемы и формообразование: синтез в советском монументальном искусстве 1960–1980-х годов

Художник И.В. Николаев понимает контекст как «систему столбов и сводов», включение монументального искусства в архитектуру образно сопоставляет с ковровым убранством [24, с. 111]. Высказывание проявляет образ связи и направленности монументального искусства в контексте опыта национальных традиций древнерусского искусства.

Форма

Форма в монументальном искусстве обладает собственной выраженной спецификой. По замечанию В.К. Замкова, «изображения, выдержанные в реальных формах, быстро устаревают» [18, с. 201]. Поэтому прагматика монументального искусства синтетически вбирает взаимосвязи ритмического и композиционного каркаса, программных и функциональных установок архитектуры, именно в этих связях реализуется замысел и *содержательный* конструктив. Художник В.А. Фаворский заключил стержневую ценность монументального искусства в высказывании: «содержание – это форма» [26, с. 238–239]. Через предельно краткую дефиницию художник устанавливает равноценные отношения между традиционно разъединенными идеологическими позициями и одновременно в качестве результата маркирует ценностный приоритет профессии. Обстоятельства и прагматика монументального искусства реализуются в регистре визуальных структур, поэтому форма выступает в качестве результата пластического развития содержания. «Форма обусловлена конструктивным началом, – говорит художник-монументалист И.Л. Лубенников, – которое всегда является носителем определенной эстетики» [22, с. 223]. Диалектика композиции – сложный процесс, в котором осуществляется согласование элементарных позиций, форм и образов, образующих целые системы. Композиционная согласованность достигается как через упорядоченность, так и через противопоставление элементов и систем идей/формы/конструкции/пластики/материала/образа. Как утверждает монументалист Б.А. Тальберг, «структура – это категория мировоззренческая» [6, с. 45]. Мировоззрение синтезирует образную совокупность взглядов на мир и являет нам опыт в результатах формы. Поэтому предметность формы локализует пространственный и временной континуумы, реализуя, таким образом,

универсум, резюмирует Е.В. Сальникова [21, с. 121]. Поскольку форма монументального искусства обусловлена кодификацией, результаты которой воплощают синтетический образ универсального порядка, возникает требовательное отношение к приемам и способам производства формы в монументальном искусстве. Поэтому в конструкции пластических построений монументального искусства необходимо преодолевать схематизм, иллюзорность, плакатность и упрощенную декоративность [3, с. 42].

Абстрагирование

Эта категория вводится в связи с аспектом замещения/синтеза непосредственных наблюдений, изобразительности синтезированной, знаковой, условной формой. Абстрактное достигается двояким образом: во-первых, пластическим *очищением* формы до конструктивного основания, во-вторых, структурным *обобщением* образа, – эти приемы способствуют контекстуализации монументального в архитектурной среде. По словам В.А. Фаворского, «абстракция – это понимание формы, независимо от нашей физической личности... но как формы пространственного, то есть мирового характера» [26, с. 129]. «Встречаясь с такой формой... являющейся почти миром, то есть абстрактной от функциональных частных», В.А. Фаворский документирует значимость абстрактного через включение его в разные уровни художественной формы, от микро- до макромасштаба [26, с. 131]. Уровень абстрактной отвлеченности формы может достигать художественной абстракции только в синтезе с окружающей средой, когда отвлеченная форма обретает смысл и раскрывает свои пластические возможности. «Здесь на уровне „художественной абстракции“ таятся наиболее реальные возможности синтеза искусства и архитектуры», – утверждает К.А. Макаров [12, с. 29].

Абстрактное в монументальном искусстве сопряжено с выраженной материальностью (мозаика, стекло, бетон и др. материалы монументального искусства и архитектуры). Масштабируя и применяя этот тезис к архитектуре, отметим, что категория абстрактного также активирована учетом условий материального контекста производства искусства, так как архитектура оперирует абстрактным «геометрическим протоколом» формообразования [1, с. 83].

Условность

Факты визуального опыта (*построение изображений, формы, пространства*) можно разделить на две категории: естественные и условные. Изображения можно отнести к условным, так как они не являются «результатом непосредственного контакта с реальностью, а опосредованы системой не прямых умозаключений», – замечает Н.Н. Мазур [4, с. 231]. По словам М.В. Алпатова, специфика условности в структурном различии станкового и монументального существенна и принципиальна. В основе различия находится «простой факт, что монументальное искусство, как и архитектура, не мыслимо как явление обособленное, как некая самоцель» [14, с. 90]. О принципах указанного различия пишет В.П. Толстой: «Специфика монументального не тождественна станковому, в основе станкового – предмет изображения, в монументальном само изображение представляет своеобразные символы, эмблемы, аллегории и персонификации отвлеченных понятий и умозрительных конструкций, неизобразительные мотивы», – которые есть суммарные результаты синтеза и обобщения [25, с. 283]. Создавая форму, художник интегрирует в основу образный, конструктивный каркас, обрастающий формой и представляющий своего рода абстрактную знаковую структуру, наложение которых расширяет в рамках обобщений ассоциативное пространство архитектуры/искусства/зрителя. Такой подход к форме является своеобразным генеративным методом, который одновременно развивает конструктив и «поэтику» формы и мира [12, с. 29]. С.А. Павловский настаивает на условности изобразительного и предостерегает от иллюзорности: «Погоня за „правдоподобностью“ начисто уничтожает материал искусства» [19, с. 68]. Это объясняется переключением фокуса профессионального художественного внимания с иллюзии поверхности видимости на предметность искусства, его материальные составляющие, реализующие в то же время плоскостность, в регистре которой разворачивается моделирование категорий пространственного порядка. В.А. Фаворский говорит о необходимости развития понимания художественного, значимыми являются качественный рост понимания, преобразования наблюдений, синтез и обобщение. Обобщение изображений, синтез, сведение формы до значения символа характеризуют специфику

условной формы монументального искусства. Условность формы трансформируется в символ, опыт которого фиксирует В.К. Замков: «Материальная практика, изображение, есть ассоциативный символ, форма-символ, собирательный образ» [18, с. 201]. Условность монументального – основа трансформации пластики и образного абстрагирования формы. Из этого следует, что в монументальном искусстве условность формы априорна, так как является принципиальным условием формообразования, фактором-приемом, продуцирующим пластику. Категория условности, по У.Дж.М. Митчеллу, воплощает «социальное, культурное, локальное» [15, с. 96]. Собственно сопряжение и синтез этих аспектов в практике монументального продуцируют форму. Таким образом, форма является концептуальной позицией, абстрактным контрапунктом, той точкой, на основе которой осуществляется абстрагирование и трансформация наблюдений в пластически преобразованный образ. Изображение приобретает условность.

Пространственность

«Принцип объединения всех пространственных искусств свойственен самой природе архитектуры» [18, с. 45]. Архитектура, предлагая пространство для интеграции искусства, совмещает/вбирает различные виды пространств. В синтезе монументальных построений одновременно необходимо сохранять плоскость стены и ясность пространства. Материальные условия монументального искусства тяготеют к плоскостности, которая имеет решающее значение в этом многообразном виде искусства. Категория плоскостности включает в себе развитие условных пространственных категорий. Пространственность в монументальном искусстве трактуется в регистре концептуальной плоскостности, которая понимается условно и интегративно вмещает пространство. Необходимо разграничить плоское и плоскостное. По Фаворскому, *плоское* сопоставляется с аппликативностью, плакатностью, тогда как *плоскостное* – диалектическая категория, устройство которой предполагает организацию условного порядка пространственных слоев. Пространственность различна – монументалист И.В. Пчельников выделяет три вида пространств: архитектурное, реальное, пластическое.

Дифференциация и различие значимы в построении монументального искусства [17, с. 4]. Здесь также необходимо сказать, что в качестве пространственных категорий возможны и другие виды пространств: цветовое, ритмическое и другие усложненные конфигурации, свето-цветовое⁽⁴⁾, тоновое, фактурное, пространство акцентов, образное, концептуальное, пространство формообразования. Помимо различения можно говорить о видах взаимодействия: взаимопроникновении пространств, наслаивании, превалировании. Синтез видов пространств ставит проблему количественных отношений визуальной информации. В контексте пространства фигуративность не имеет самостоятельного значения – она часть ритма, композиции, организации пространства [11, с. 29]. Взаимодействие пространств усложняет общий структурный континуум в архитектуре. В свою очередь, это порождает специфику усложнения, которая создает условия для пластического преобразования формы. Для формирования пространства представляет значение «вопрос привязки к архитектуре», здесь пространственным образом учитывается материал, модуль, масштабность, расположение на плоскости [6, с. 45]. В построении и трактовке монументальной формы/пространства необходим учет контекста, так как именно это условие синтеза и обобщения формообразующих факторов.

Паузы/интервалы/цезуры

Они являются существенными закономерностями в построении монументального искусства. По В.А. Фаворскому, конструктивная основа изобразительного строя связана с членениями формы, размерностью и направленностями художественного образа, в свою очередь, количественные отношения образов необходимо регулировать. Паузы и интервалы замедляют и/или ускоряют ритм изобразительного повествования. Форма и пространство в архитектуре не должны

(4) В. Беньямин приводит метафору взаимодействия света и цвета как соотношение исторического и эпического. Обобщает свет до своего рода исторической константности, а спектр цвета генеративно наделяет творческим формообразующим потенциалом. Приведенное соотношение обозначает на уровне метафоры реальность взаимоотношений (пространство) между позициями сопряжения [5, с. 265].

быть сопряжены с избыточным количеством изобразительного и должны обеспечивать необходимую, заданную визуальную нагрузку. Поэтому в структуру изобразительного вводятся ритмические паузы, которые есть вид формы. Цезуры усложняют пластическую и структурную организацию. Включенность пауз в построение структуры изображения кардинально отличает монументальный подход к решениям от картинной/станковой изобразительной прагматики. Стена, а вместе с ней и изображение заключены в пространство архитектуры, суть которой утверждает необходимость конструктивного подхода. Построение изображения требует усиления структурности, введения четкой композиционной организации, которая сопряжена с наличием пауз, – уверен художник В.К. Замков [18, с. 197]. Паузы позволяют пластически регулировать количественные параметры изобразительного, цезуры интегрируют абстрактный компонент в изображении, именно наличие пауз и интервалов обуславливает считываемость формы на фоне. Ритмический узор композиционных отношений также предполагает наличие пауз/интервалов/цезур между линиями, массами, фигурами, объектами. Этот вид «отсутствия формы» предоставляет фундаментальные разграничения предмета и фона, задает ритмическую дихотомию пауз к акцентам сообразно профессиональной культуре.

Цвет

Цвет рассматривается в качестве пластического приема монументального искусства, он обогащает форму и используется как структурный, формообразующий компонент. Цвет определяется непосредственно материалом. Например, в мозаике наравне со смальтой учитывается цвет бетона. Разноразмерная фоновая линейность штробы определяет/смещает локальность цвета и создает ритмический рисунок. Фоновые интервалы становятся формообразующим условием построения ритмической системы изобразительного. Цвет – инструмент построения/моделирования формы и пространства в монументальном искусстве. Ценность цвета раскрывается в локальном звучании пятен. На этот аспект указывает прием инструментальной локализации цвета: «с помощью локальных цветовых плоскостей воссоздается простейшая стереометрия», таким образом, художники сближают/

масштабируют/фрагментируют пространство архитектуры до соразмерности человеку [24, с. 219]. Здесь цвет обладает формообразующей функцией. Цвет обобщается до колорита и маркирует особенности культурных традиций. Цвет является знаком – такой пример приводит монументалист В.К. Замков, сопоставляя золотистый колорит с кодом древнерусских росписей, где охры – часто ведущий цвет [18, с. 201].

Формообразование

Проблема формообразования – одна из фундаментальных для архитектуры и, следовательно, для монументального искусства. Она концептуально обеспечивает включенность произведения в архитектурную среду. Исследователи отмечают, что «живописец наряду с архитектором организует и формирует реальное пространство» [14, с. 9]. Формообразование вбирает и синтезирует идеи / контекст / условность формы.

В 2021 году вышла в свет монография «Монументальная мозаика Москвы: между утопией и пропагандой». В исторический обзор мозаики встроена документация мозаичного наследия столицы, затронута проблема пластики и формообразования. Советское монументальное искусство, «технически вынужденное прибегать к ломке формы и членению пространства фасадов на отдельные плоскости, во многом способствовало трансляции сквозь эпохи приемов русского авангарда и возвращению абстрактного искусства из андеграунда», а также пластических приемов стенописи и иконописи [16, с. 260]. Таким образом, художники-монументалисты осуществили творческий синтез (иконписи, стенописи, абстрактной геометрии русского авангарда), интегрированный в пластику технологических/формообразующих приемов. Приведем ряд разновременных примеров, документирующих специфику формообразования монументального искусства.

1. Отправной точкой послужит опытный поиск ориентиров в практике первых советских монументалистов В.А. Фаворского и Л.А. Бруни, который привел художников к исследованию традиций русской стенописи. Впоследствии этот факт стал примером для обращений монументалистов к отечественному наследию [14, с. 9].

2. Три высказывания художника А. Васнецова: «Формообразование – работа, которая требует поиска формы, способная выразить

задачи времени» [3, с. 96]. «Форма рождается путем сложных трансформаций, существенно изменяющих визуальную и пластическую основу первообраза» [3, с. 96]. Также художник-монументалист подчеркивает, что его в первую очередь «интересует форма и композиционно-пространственный строй изображения». Обобщение приведенных высказываний утверждает значимость формообразования – отношений, задействованных в контексте [3, с. 22]. К полученному результату добавляется проекция персональной художественной идеи, на основе которой синтезируется целокупность замысла.

3. Запись художника-портретиста направления «суровый стиль» Е.Н. Широкова, который по образованию и по подходу к форме – монументалист: «...Моей религией являются великие традиции реалистической школы разных эпох и народов, и конечно же фрески наших древних храмов»⁽⁵⁾. Индивидуальный пафос явно обобщает множественность ориентиров и, безусловно, здесь имеет место синтез пластических приемов и культурных традиций.

4. Фрагмент критического текста о художниках-монументалистах группы «ФОРУС»: «Неразрывно связанное с архитектурой, монументальное искусство изначально предполагает долгую жизнь. Капризы моды ему вредны. Преобладание остро-стилистических решений в монументальном искусстве ведет к его быстрому устареванию, в значительной мере низводя его роль до декоративно-оформительской. И именно эта опора на классические традиции, воспринятые и интерпретированные современным человеком, является отличительной чертой и основой творчества» художников-монументалистов, – утверждает директор Государственного Русского музея В.А. Гусев [23, с. 6].

5. Практика и ссылка на критический текст современного швейцарского художника Д. Кашо (Davide Cascio), творчество которого находится в регистре пластических высказываний, контекстуализирующих художественную форму в архитектурной среде. Именно это сопряжение позволяет соотнести современную художественную практику Д. Кашо с подходами монументального искусства [28].

(5) Строки записей художника-монументалиста Е.Н. Широкова из архива автора статьи, ученика художника.

Пластические приемы и формообразование: синтез в советском монументальном искусстве 1960–1980-х годов

Внешний опыт в отношении отечественного контекста представляет ценность и значимость в рамках исследования. Эта интервенция делает наглядными принципы действия и, что более важно, масштабирует их до глобального контекста. Художник отмечает, что обобщение множества художественных традиций есть причина иммерсивности изображений, которая вследствие синтеза интегрирована в визуальную форму [29, с. 1–2]. Иммерсивность обусловлена синтезом идеи / технологических и культурных референций, которые выступают посредниками формирования средовых и визуальных построений [27, с. 267]. Таким образом, каркас формы монументального искусства содержит метафизическую интенцию. Метафизика, по М.К. Мамардашвили, отсылает к онтологическому уровню формы, который раскрывается не в изображении, а непосредственно в его конструировании и построении [13, с. 815]. Таким образом, конструирование в монументальном искусстве включает интегративно, посредством пластики приемов, метафизический аспект, предшествующий изобразительному.

Абстрактный орнамент

Абстрактный орнамент представляется значимой результирующей позицией порядка взаимосвязей с архитектурой. *Орнамент* рассматривается не как дефиниция украшения и декора, а в качестве критерия построения общих структурных, конструктивных закономерностей, охватывающих укрупненный регистр систематизации форм – пространств – изображения, как результат синтеза. Проекция орнамента материализуется в результатах суммирования взаимосвязей, приведения их к системе взаимодействия формы/пространства изобразительного и архитектуры. Позиция *орнамента* в контексте настоящего исследования привлекается концептуально.

Основываясь на конструктивном и пластическом понимании взаимосвязей (синтезе) изобразительного и архитектуры, В.А. Фаворский преобразовал «декоративное украшательство» в «понимание ритмического строя и его органической связи с архитектурными формами» и пространственным контекстом [14, с. 144]. В контексте структурных преобразований В.А. Фаворский вывел орнамент из регистра декоративности в значение пространственной организации. Орнамент, по В.А. Фаворскому, предполагает пространственность,

отвлеченную в высшей степени [26, с. 61]. В сущности, это подтверждает правомерность концептуальной интеграции категории *абстрактного орнамента* в контекст монументального искусства, где синхронизирована процессуальная множественность элементов функционального/структурного/материального/визуального планов, которая обобщена и приведена к порядку в материальных результатах синтеза монументального искусства и архитектуры. Форма и пространство концептуально согласованы как «высказывание».

Аналогию орнамента задействует искусствовед М. Баксандалл, обозначая концептуальный состав орнамента через обобщение синхронизированного диапазона разноплановых позиций: «острота, гладкость, пышность, живость, приятность, отточенность» [4, с. 176]. Синхронизируемые позиции объединены структурно, материально, ассоциативно – такое расширение и совокупность моделируют *диапазон и вариацию*. Координационные позиции *орнамента* М. Баксандалл проективно относит к построению структуры, мотивов и структурированию разноплановых аспектов изображений. Позиция орнамента также абстрагировано связывается с пластическими положениями форм, фигур, пластикой, формообразующими движениями. В нашем случае орнамент становится пластической идеей, масштабируемой как предметно, так и концептуально. Комплексные результаты синтеза пространства и формы, архитектуры и искусства, геометрического, ортогонального и пластического планов в плоскостном и объемно-пространственном регистрах определяются непосредственно в качестве эквивалента орнамента, *укрупненных, абстрагированных, образных*, орнаментальных связей.

Эксперт по фресковой живописи, художник-монументалист, профессор Академии художеств А.К. Крылов выделяет принцип построения древнерусских фресок, в основе которого находится орнамент: «Через принцип орнаментальности изображение наиболее органично связывается с архитектурными формами, ибо архитектурная форма всегда абстрактна. Это сочетание абстрактной формы и изобразительной всегда вступает в монументальном искусстве в конфликт, или в случае высочайшего профессионализма они вступают во взаимодействие, в органическое единство» [8]. Приведенные А.К. Крыловым принципы также проецируются на авторские концептуальные решения советских монументалистов.

Результаты исследования

Резюмируя факторный анализ опыта, высказываний и теоретических положений, можно заключить следующее.

Во-первых, проблема пластического приема обусловлена комплексом взаимосвязей. Связана со спецификой формы монументального искусства, вбирает и синтезирует контекст фундаментальной множественности траекторий, функционального, культурно-исторического, формального планов. На практике учет, взаимодействие, синтез (*контекст, форма, абстрагирование, условность, пространственность, паузы, цвет, формообразование, абстрагированный орнамент*) определяют структурные построения художественного в монументальном искусстве. Необходимо отметить, что проективный учет обозначенных факторов не исчерпывает всего многообразия факторов/приемов, но, в свою очередь, обозначенное количество свидетельствует о специфическом объеме условий, предшествующих результатам монументального искусства. Например, в статье намеренно исключены аспекты авторских концептуальных подходов к формообразованию, стилистические характеристики и проблема художественного образа, так как их проективные реалии углубляют субъективное⁽⁶⁾ прочтение выделенных факторов/приемов. В целом спектр выделенных условий/факторов/приемов направленно охватывает основополагающие константы процесса производства монументального искусства.

Во-вторых, количество факторов/констант – свидетельство сложного, многокомпонентного процесса построения формы, которая проходит пластическую/концептуальную трансформацию. Из этого следует, что форма в монументальном искусстве обладает собственным дискурсом, онтологический уровень которого по определению не является стилизацией, декором и изобразительным (в буквальном значении), так как приоритеты профессионального творческого процесса акцентированы именно на формообразовании и пластических приемах, через конструктивную основу которых воплощается содержательность формы и, как следствие, изобразительное.

(6) А. Ригль подчеркивает сложность отчетливой систематизации и формулирования именно художественных позиций: «ибо они непрерывно меняются от субъекта к субъекту и в каждый момент времени» [20, с. 15].

В-третьих, процессуальная/результативная согласованность множественности факторов/условий, задействованных в синтезе, суммарно обладает в материальном/визуальном/концептуальном аспектах информативной насыщенностью, что порождает аспект усложненности⁽⁷⁾. В современном контексте архитектуры *усложнение* связывается с прагматикой орнамента. Поэтому структурно предметный/пространственный синтез архитектуры и монументального искусства сопряжен с концептом орнамента. На макроуровне корреляция *системности* и *разнообразия* в контексте искусства и архитектуры понимается в качестве концептуального эквивалента орнамента, абстрагированного порядка в пространстве.

Заключение

Произведения монументального искусства, созданные в советскую эпоху, предоставляют разноплановые потенциалы для исследования, в частности, пластических приемов, формообразования, принципов и особенностей синтеза искусств. По заверению А. Ригля⁽⁸⁾, Г. Вёльфлина и В.А. Фаворского⁽⁹⁾, концепции и методы, связанные с формой и материалом искусства, обладают вневременной актуальностью. В связи с этим положением представляется необходимым обновление и построение исследовательских траекторий в отношении концептуального прочтения отечественной практики. Советское монументальное искусство представляет уникальный пласт исторически сложившейся художественной практики, в контексте которой достигнут содержательный и результативный синтез материальности формы и условий ее создания.

Содержательное взаимодействие факторов проблематизирует ценность пластических приемов в контексте формообразования,

традиций, которые для практики монументального искусства – основополагающая профессиональная универсалия. Несмотря на смену траекторий с социального заказа на коммерческое направление, частные заказы, культовое возрождение национальных традиций, актуальность монументального искусства трансформируется и перепределяется. Неизменным остается приоритет профессиональной ответственности художника-монументалиста в конструировании специфики формы и пластических приемов, опосредующих изобразительное. Представляется, что продуктивность синтеза – в соединении и диалоге интенций персонального художественного поиска и вневременного опыта, традиций мирового искусства.

(7) В современной практике архитектуры *усложненность* сопряжена с абстрактной эквивалентностью орнаментального порядка [1, с. 91].

(8) Специфика художественных свойств (форма, колорит и др.) имеет «чисто художественную *ценность*, которая не зависит от места данного художественного в исторической цепи развития» [20, с. 13].

(9) В.А. Фаворский трактует специфику формы в аспекте построения «метода» и в этом контексте предостерегает от «абстрактного конструктивизма и иллюзионизма» (т.е. иллюзорности), эти виды – «эталоны» внехудожественного спектра [26, с. 30].

Пластические приемы и формообразование: синтез
в советском монументальном искусстве 1960–1980-х годов

Список литературы:

- 1 Айзенман П., Колхас Р. Суперкритика. М.: Strelka Press, 2017. 218 с.
- 2 Арватов Б.И. Искусство и производство: Сборник статей. М.: V–A–C press, 2018. 184 с.
- 3 Базазьянц С.Б. Андрей Васнецов. М.: Советский художник, 1989. 143 с. (Серия «Мастера советского искусства»).
- 4 Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. 2-е изд., испр. М.: V–A–C press, 2021. 264 с.
- 5 Беньямин В. Судьба и характер. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 448 с.
- 6 Валериус С.С. Монументальная живопись: современные проблемы. М.: Искусство, 1979. 88 с.
- 7 Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.: Издательство В. Шевчук, 2002. 344 с.
- 8 Высокий русский стиль с профессором А.К. Крыловым. 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=zyxBL7oys&list=PLhYhCm8kY_YV4KPQJQ7PUqNmuQ9vSDyL&index=15 (дата обращения 17.10.2021).
- 9 Греков А. Из теоретического наследия В.А. Фаворского // Декоративное искусство. 1986. № 8 (345). С. 12–19.
- 10 Дуглас Ш. «Лебеди иных миров» и другие статьи об авангарде / пер. с англ. М.: Три квадрата, 2015. 386 с.
- 11 Лебедева В.Е. Ирина Лаврова, Игорь Пчельников. Монументальное искусство, живопись, графика. М.: Советский художник, 1985. 207 с. (Серия «Мастера советского искусства»).
- 12 Макаров К.А. Новые формы, новые жанры // Декоративное искусство СССР. 1969. № 1. С. 2731.
- 13 Мамардашвили М.К. Философские чтения. СПб.: Азбука-классика, 2002. 832 с.
- 14 Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, 1935–1948 / Сост., авт. вступ. ст. Е.В. Шункова. М.: Советский художник, 1978. 240 с.
- 15 Митчелл У.Дж.Т. Иконология. Текст. Идеология / пер. с англ. В. Дрозд. М.: Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 240 с.
- 16 Монументальная мозаика Москвы: между утопией и пропагандой: 1926–1991 / А. Петрова, Е. Рускевич, Дж. Хилл, Е. Куделина. М.: Эксмо, Бомбора, 2021. 320 с.
- 17 Монументальное искусство России: Каталог Всероссийской художественной выставки / Сост. О.А. Прошкина, О.Г. Шиханова. Ярославль: Изд-во ВТОО СХР, 2008. 56 с.
- 18 На путях к красоте: О содружестве искусств: [Сб. ст.] / Акад. художеств СССР, Отд-ние архитектуры и монум. искусства, НИИ теории и истории изобразит. искусств; Редкол.: М.В. Посохин и др. М.: Изобразительное искусство, 1986. 328 с.
- 19 Павловский С.А. Теория изобразительной формы. 1971. 161 с. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:RK8LmaMeywwJ:monumental-art.ru/articles/pavlovsky.rtf+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru> (дата обращения 26.01.2022).
- 20 Ригль А. Современный культ памятников: его сущность и возникновение / пер.с. нем. Г. Гимельштейна. М.: ЦЭМ, V–A–C press, 2018. 96 с.
- 21 Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 576 с.
- 22 Секирин С.А. Монументальная живопись как средство организации пространственной среды // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / Под ред. Д.О. Антипиной. СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2021. С. 222–225.
- 23 Сергей Репин, Василий Сухов, Иван Уралов, Никита Фомин: монументальное искусство. Живопись: [Альбом] / Вступ. ст. В.А. Гусева. СПб.: Русская классика, 1998. 112 с.
- 24 Советское монументальное искусство / Сост. М.Л. Терехович; Редкол.: В.К. Васильцов и др. № 4. М.: Советский художник, 1982. 240 с.
- 25 Толстой В.П. Специфика монументального искусства. Его виды и жанры // Советское искусствознание. № 19. М.: Советский художник, 1985. С. 282–294.
- 26 Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
- 27 Эвалльё В.Д. Интерактивность и иммерсивность в медиасреде. К проблеме разграничения понятий // Художественная культура. 2019. № 3 (29). С. 248–271.
- 28 Cascio D. A Silent Life // Ivan Sharapov, Anton Khudyakov. A Silent Life. Тольятти: Плато Тольятти, 2020. Р. 14.
- 29 Cascio D. E. N. Spector Books, 2008. 128 p.
- 30 Ermakova E. Puzzles with the Shade of Communism: 10 Great Soviet Mosaics in Russia // DailyArt Magazine. 11 January 2022. URL: <https://www.dailyartmagazine.com/soviet-mosaics-russia/> (дата обращения 17.01.2022).
- 31 Herwig C. Soviet Bus Stops. Vol. II. London: Fuel Publishing, 2017. 192 p.
- 32 Nikiforov Y. Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics. DOM Publishers, 2017. 250 p.
- 33 Palavandishvili N. Soviet Mosaics: Catalog / Cité de l'Architecture et du Patrimoine. Paris, 2019. 230 p.
- 34 Palavandishvili N., Prents L. Georgia. Art for Architecture. Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990. DOM Publishers, 2018. 280 p.

Пластические приемы и формообразование: синтез
в советском монументальном искусстве 1960–1980-х годов

References:

- 1 Eisenman P., Koolhaas R. *Superkritika* [Supercriticism]. Moscow, Strelka Press Publ., 2017. 218 p. (In Russian)
- 2 Arvatov B.I. *Iskusstvo i proizvodstvo: Sbornik statej* [Art and Production: Collection of Articles]. Moscow, V–A–C press Publ., 2018. 184 p. (In Russian)
- 3 Bazazjanc S.B. *Andrej Vasnetsov* [Andrey Vasnetsov]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1989. 143 p. (Serija "Mastera sovetского iskusstva" [Series "Masters of Soviet Art"]). (In Russian)
- 4 Baxandall M. *Zhivopis' i opyt v Italii XV veka: vvedenie v social'nuju istoriju zhivopisnogo stilja* [Painting and Experience in 15th Century Italy: An Introduction to the Social History of the Pictorial Style]. 2nd ed., revised. Moscow, V–A–C press Publ., 2021. 264 p. (In Russian)
- 5 Benjamin W. *Sud'ba i karakter* [Fate and Character]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka–Attikus Publ., 2019. 448 p. (In Russian)
- 6 Valerius S.S. *Monumental'naja zhivopis': Sovremennye problemy* [Monumental Painting: Modern Problems]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 88 p. (In Russian)
- 7 Wölfflin H. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv* [Basic Concepts of the History of Art]. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2002. 344 p. (In Russian)
- 8 *Vysokij ruskij stil' s professorom A.K. Krylovym* [High Russian Style with Professor A.K. Krylov]. 2018. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=zyxSQL7oyc&list=PLhYhCm8kY_YV4KPQJQ7PUqNmuQ9vSDyL&index=15 (accessed 17.10.2021). (In Russian)
- 9 Grekov A. Iz teoreticheskogo nasledija V.A. Favorskogo [From the Theoretical Heritage of V.A. Favorsky]. *Dekorativnoe iskusstvo*, 1986, no. 8 (345), pp. 12–19. (In Russian)
- 10 Duglas Sh. "Lebedi inyh mirov" i drugie stat'i ob avangarde ["Swans of Other Worlds" and Other Articles about the Avant-Garde]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2015. 386 p. (In Russian)
- 11 Lebedeva V.E. *Irina Lavrova, Igor Pchel'nikov. Monumental'noe iskusstvo, zhivopis', grafika* [Irina Lavrova, Igor Pchel'nikov. Monumental Art, Painting, Graphics]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1985. 207 p. (Serija "Mastera sovetского iskusstva" [Series "Masters of Soviet Art"]). (In Russian)
- 12 Makarov K.A. Novye formy, novye zhanry [New Forms, New Genres]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1969, no. 1, pp. 27–31. (In Russian)
- 13 Mamardashvili M.K. *Filosofskie chtenija* [Philosophical Readings]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2002. 832 p. (In Russian)
- 14 *Masterskaja monumental'noj zhivopisi pri Akademii arhitektury SSSR, 1935–1948* [Workshop of Monumental Painting at the Academy of Architecture of the USSR, 1935–1948], compl., intr. E.V. Shunkova. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1978. 240 p. (In Russian)
- 15 Mitchell W. J.T. *Ikologija. Tekst. Ideologija* [Iconology. Text. Ideology], transl. from English V. Drozd. Moscow, Ekaterinburg, Kabinetnyj uchenyj Publ., 2017. 240 p. (In Russian)
- 16 *Monumental'naja mozaika Moskvy: mezhdru utopiej i propagandoj: 1926–1991* [Moscow Monumental Mosaic: Between Utopia and Propaganda: 1926–1991], A. Petrova, E. Ruskevitch, J. Hill, E. Kudelina. Moscow, Eksmo, Bombora Publ., 2021. 320 p. (In Russian)
- 17 *Monumental'noe iskusstvo Rossii: Katalog Vserossijskoj hudozhestvennoj vystavki* [Monumental Art of Russia: Catalogue of the All-Russian Art Exhibition], compl. O.A. Proshkina, O.G. Shihanova. Yaroslavl, Izd-vo VTOO SHR Publ., 2008. 56 p. (In Russian)
- 18 *Na putjah k krasote: O sodruzhestve iskusstv: Sb. st.* [On the Way to Beauty: About the Community of Arts: Collection of Articles], Academy of Arts of the USSR, Architecture and Monumental Art Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts; ed. M.V. Posohin and others. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1986. 328 p. (In Russian)
- 19 Pavlovskij S.A. *Teorija izobrazitel'noj formy* [Theory of Art Form]. 1971. 161 p. Available at: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:RK8LmaMeywwJ:monumental-art.ru/articles/pavlovsky.rtf+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru>. (accessed 26.01.2022). (In Russian)
- 20 Riegl A. *Sovremennij kul't pamjatnikov: ego sushhnost' i voznikovenie* [The Modern Cult of Monuments: Its Character and Origin], transl. from German G. Gimelshtain. Moscow, CEM, V–A–C press Publ., 2018. 96 p. (In Russian)
- 21 Salnikova E.V. *Fenomen vizual'nogo. Ot drevnih istokov k nachalu XXI veka* [The Phenomenon of the Visual. From Ancient Origins to the Beginning of the 21st Century]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2012. 576 p. (In Russian)
- 22 Sekirin S.A. Monumental'naja zhivopis' kak sredstvo organizacii prostranstvennoj sredy [Monumental Painting as a Mean of Organizing the Spatial Environment]. *Aktualnye problemy monumental'nogo iskusstva: sb. nauch. tr.* [Actual Problems of Monumental Art: Collection of Scientific Papers], ed. D.O. Antipina. St. Petersburg, FGBOUVO "SPbGUPTD" Publ., 2021, pp. 222–225. (In Russian)
- 23 *Sergej Repin, Vasilij Suhov, Ivan Uralov, Nikita Fomin: Monumental'noe iskusstvo. Zhivopis': Al'bom* [Sergej Repin, Vasilij Sukhov, Ivan Uralov, Nikita Fomin: Monumental Art. Painting: Album], intr. V.A. Gusev. St. Petersburg, Russkaja klassika Publ., 1998. 112 p. (In Russian)
- 24 *Sovetskoe monumental'noe iskusstvo* [Soviet Monumental Art], compl. M.L. Terekhovitch, ed. V.K. Vasil'tsov and others, no. 4. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1982. 240 p. (In Russian)
- 25 Tolstoj V.P. Specifika monumental'nogo iskusstva. Ego vidy i zhanry [The Specifics of Monumental Art. Its Types and Genres]. *Sovetskoe iskusstvoznanie*, no. 19. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1985, pp. 282–294. (In Russian)
- 26 Favorskij V.A. Literaturno-teoreticheskoe nasledie [Literary and Theoretical Heritage]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1988. 588 p. (In Russian)
- 27 Evalyo V.D. Interaktivnost' i immersivnost' v mediasrede. K probleme razgranicheniya ponyatij [Interactivity and Immersiveness of the Modern Cultural Media. The Problem of Differentiation of Concepts]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 3, pp. 248–271. (In Russian)
- 28 Cascio D. A Silent Life. Ivan Sharapov, Anton Khudyakov. *A Silent Life*. Toljatti, Plato Toljatti Publ., 2020. P. 14.
- 29 Cascio D. E. N. Spector Books, 2008. 128 p.
- 30 Ermakova E. Puzzles with the Shade of Communism: 10 Great Soviet Mosaics in Russia. *DailyArt Magazine*, 11 January 2022. Available at: <https://www.dailyartmagazine.com/soviet-mosaics-russia/> (accessed 17.01.2022).
- 31 Herwig C. *Soviet Bus Stops*. Vol. II. London, Fuel Publishing, 2017. 192 p.
- 32 Nikiforov Y. *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*. DOM Publishers, 2017. 250 p.
- 33 Palavandishvili N. *Soviet Mosaics: Catalog*, Cité de l'Architecture et du Patrimoine. Paris, 2019. 230 p.
- 34 Palavandishvili N., Prents L. *Georgia. Art for Architecture. Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990*. DOM Publishers, 2018. 280 p.