

6. Zhigalkin, S. (2016) Gruppya “Dvizhenie”: territoriya fantasticheskogo [“Dvizhenie” Group: The Territory of the Fantastic]. In: Grigor’ev, A.E. (ed.) *Kinetizm: gruppya “Dvizhenie”, 1962–1976* [Kinetic Art: “Dvizhenie” Group, 1962–1976]. Moscow: Znak. pp. 269–279.
7. Sidorova, N.A. (2003) [The Radishchev Museum as a Center for Artistic Youth Searches. Experience of the 1920s and Its Use in Modern Conditions]. *Radishchevskiy muzey: istoriya, nastoyashchee, budushchee. Materialy vos’mikh Bogolyubovskikh chteniy* [Radishchev Museum: History, Present, Future. Materials of the Eighth Bogolyubov Readings]. Saratov: Radishchev Art Museum. pp. 205–217. (In Russian).
8. Petrov, S. (n.d.) *Biografiya* [Biography]. [Online] Available from: <https://www.theatre-atx.ru/teatre/person?layout=edit&id=182> (Accessed: 01.06.2020).
9. Radishchev Art Museum in Saratov. Archival Materials Storage Department. Fund BRU i RM [Bogolyubov’s Painting School and Radishchev Museum]. List 3-pr.
10. Fal’kovskiy, I. (ed.) (1999) *Kul’turnye geroi 21 veka, ili v poiskakh Zolushki* [Cultural Heroes of the 21st Century, or in Search of Cinderella]. Moscow: GIF.
11. Areal. (2002) *Khudozhnik v Teatre. Katalog vystavki* [Artist at the Theater. An Exhibition Catalog]. Saratov: “Areal”.
12. Akhmirova, R. (1997) Zachem poslednemu khippi zheleznye kryl’ya? [Why Does the Last Hippie Need Iron Wings?]. *Gazeta Saratov*. 13 March. 47. pp. 1–2.
13. Glukhova, A. (2002) Khodyachiy budil’nik [A Walking Alarm Clock]. *Zhizn’*. 28 August. 35. p. 16.
14. Guseva, O. (2003) Mekhanicheskie sny Sergeya Petrova [Mechanical Dreams of Sergei Petrov]. *Tolk*. 10 July. 3. p. 5.
15. Radishchev Art Museum in Saratov. Archive of the Sector of the Latest Trends. *Petrov, S.: interv’yu. Videozapis’ reportazha S. Borodich. 1998* [Petrov S.: Interview. Video Recording of the Story by S. Borodich. 1998].
16. Radishchev Art Museum in Saratov. Archive of the Sector of Contemporary Art. *Petrov, S.: interv’yu. Videozapis’ reportazha V. Barsukova. 1999* [Petrov S.: Interview. Video Recording of the Story by V. Barsukov. 1999].

УДК 73.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2020-4-81-91

А.В. Рычков

СИНТЕЗ ЦВЕТА И ФОРМЫ В СКУЛЬПТУРЕ

В статье рассмотрены вопросы, связанные с синтезом цвета и скульптурной пластики в различные временные периоды в разных культурах. Особый интерес представляют не только эстетический и искусствоведческий подходы к данной теме, но и религиозный, философский, психологический, семантический аспекты исследования. Проведенный сравнительный анализ отдельных произведений способствовал более точному определению специфических особенностей применения цвета и выявлению причин его использования как в камерной, так и в монументальной скульптуре.

Ключевые слова: *памятник, произведение, скульптура, пластика, форма, цвет, свет, тон, оттенок, краска.*

Взаимосвязь цветового и пластического решения в скульптуре варьируется и находится в постоянном развитии в зависимости от содержательных, формально-композиционных и образно-пластических качеств произведений. В статье рассматриваются наиболее показательные примеры цветового решения скульптурных произведений.

Искусствоведческая литература, посвященная данному вопросу, ограничивается статьями обзорного характера. Важные теоретические положения выдвинуты в работах, посвященных цветовой символике (В. Тернер¹, Д.Д. Фрэзер²), психологии цвета (И.В. Гете³, Б.А. Базыма⁴), искусству древних цивилизаций (Р.Б. Виппер⁵, А.Л. Пунин⁶), а также в теоретических трудах практикующих художников (Л.Б. Альберти⁷, В.В. Кандинский⁸).

Методика исследования основана на применении историко-культурного и сравнительно-исторического методов, изучении литературных источников и обобщении опыта мировой художественной практики. Искусствоведческий анализ стилистических и жанрово-типологических особенностей скульптурных произведений позволил классифицировать их по разновидностям колористического решения:

– историко-культурный анализ способствовал выявлению социокультурных факторов, в значительной мере определявших эволюцию взаимодействия цвета и формы в скульптурной пластике;

– сравнительный анализ произведений позволил провести параллели между произведениями, выполненными в разные временные периоды в различных культурах.

Применение цвета в скульптуре имеет давние традиции. Долгое время считалось, что скульптурные изваяния древности, представленные в современных музеях, всегда были одноцветными. В настоящее время лабораторные исследования позволяют достаточно точно определить наличие и состав красящих веществ, сохранившихся на поверхности статуй. В связи с этим на некоторых экспозициях помимо оригинальных изваяний древности представлены их расписные гипсовые слепки, наглядно представляющие первоначальный вид скульптуры.

В зависимости от периода создания произведения, культурных традиций, субъективно-личностных предпочтений автора и функционального предназначения художественного объекта применялись различные колористические решения для скульптурных объемов. Для понимания причин применения цвета в скульптуре необходимо обратиться к истокам зарождения изобразительного искусства.

Феномен отношения к цвету в ритуальной скульптуре первобытного общества описывает английский ученый Виктор Тернер в своей книге «Символ и ритуал» [1]. Тернер на протяжении длительного времени проживал в африканском племени Ндебу и изучал искусство, обычаи и магические ритуалы.

Для представителей первобытных обществ белый цвет является символом бытия, света, развития, добра, счастья и чистоты. В магических ритуалах, рисунках, керамике и скульптуре первобытные люди использовали его для того, чтобы защитить себя от воздействия злых духов, сглаза и порчи. При совершении жертвоприношений чаще всего выбирали животное белого цвета или окрашивали его в этот цвет.

Являя собой полную противоположность белому цвету, черный олицетворял мрак, смерть, грязь, хаос и разрушение. Британский антрополог Д.Д. Фрэзер считал, что у первобытных людей черный цвет также символизирует внутреннюю сферу мира, являясь скрытым источником первоначальной оккультной и бессознательной мудрости. Таким образом, белый и черный цвета обладают не только наиболее сильным оптическим контрастом, но с давних времен являются основными дуальными символами [2. С. 608].

¹ Тернер В.У. Символ и ритуал. СПб.: Наука, 1983.

² Frazer J.G. Totemism. US: Edinburgh, A. & C. Black, 1887.

³ Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию. Л.: Издат. АН СССР, 1957.

⁴ Базыма Б.А. Психология цвета. Теория и практика. Харьков: Речь, 2005.

⁵ Виппер Р.Б. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972.

⁶ Пунин А.Л. Искусство Древнего Египта. СПб.: Азбука-классика, 2008.

⁷ Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: в 2 т. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937.

⁸ Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2005.

Последним в триаде основных цветов первобытного общества является красный цвет. В отличие от черного и белого он относится к группе хроматических цветов. Красный цвет воспринимался первобытными людьми неоднозначно. Он обладал особой силой, подобно крови, которая ассоциируется со смертью, но без которой не может быть жизни.

Данные традиции отношения людей к расписной скульптуре как к вместилищу души во многом объясняют современное мистическое отношение. В европейском искусстве XVIII–XIX веков изготовление расписных фарфоровых кукол также зачастую расценивалось как создание мистических одухотворенных образов, что часто используется как сюжет в литературном и современном кинематографическом искусстве.

В китайской и индийской⁹ ритуальной скульптуре до сих пор среди фигуративных изображений принято разделять образы, иллюстрирующие божество, и скульптуры, заключающие внутри себя настоящего бога. При этом художники используют локальные цвета и золочение или настоящее золотое покрытие формы, так как свет, исходящий от золота, символизирует божественный свет. Примером является декоративное убранство фасада храма Минакши в городе Мадурай (Индия). Цветовое решение статуй и архитектурных элементов поражает своей пестротой и переизбыточностью.

У народов древности было принято расписывать произведения, подражая натуральным цветам объектов, изображенных в скульптуре. Данный вид цветового решения скульптуры наиболее верно характеризует термин «раскрашивание». Данные традиции применимы практически ко всем мраморным изваяниям античности. В настоящее время они представлены в музеях без цветовых пигментов. В качестве красок применялась смесь из каменного порошка различного цвета с яичным белком, выполняющим роль связующего вещества. Органическое соединение при этом не являлось долговечным, и каменный порошок со временем осыпался. Его наличие подтверждено лабораторными анализами. На поверхности большинства римских и греческих статуй из мрамора, имеющего гигроскопичную структуру, остались частицы красящих пигментов – каменной пыли и каолина¹⁰.

Традиции изготовления полихромных статуй также были у этрусков. Так как в Этрурии отсутствовал мрамор, скульптуры изготавливали в основном из бронзы и глины. На сохранившихся изваяниях до сих пор видны остатки цветовых пигментов. Данное цветовое решение обусловлено эстетическими канонами, сложившимися в обществе в тот период. В скульптуре и живописи общепринятой была реалистическая трактовка изображения с соблюдением определенной условности, в отдельных случаях идеализации образа.

Использование цвета также способствовало большему отождествлению скульптурного изваяния с природной формой. Применялись в основном чистые цвета, соответствующие действительной окраске изображаемого объекта (розовая кожа, зеленая трава, коричневая древесина и т.д.) без тоновых градаций и светотеневых переходов. Возможно, это связано с тем, что представления о цветовой системе в то время были упрощенными. Для древних не существовало таких понятий, как контрастность, насыщенность, светлота цвета. Цветовая полифония и отсутствие меры даже в использовании самого «благородного» цвета считались проявлением плохого вкуса.

Из записей античных философов Греции (Демокрит, Эмпидокл, Аристотель) следует, что цвета в обществе ассоциировались прежде всего с природными стихиями (огонь, вода, земля, воздух). Наиболее известной в то время являлась теория цвета, разработанная и описанная Платоном (429–427 до н.э. – 347 до н.э.). Согласно теории каждый из 12 основных цветов символизировал какую-либо природную силу. Например,

⁹ Мурти (инд. «проявление») в индуизме – статуя или изображение определенной формы Бога, дэвы или святого.

¹⁰ Глина, измельченная до порошкообразного состояния.

черный означал материю, коричневый – землю, синий – воздух, белый являлся духовным цветом, а блеск и сияние символизировали богов. Позже на основе этих учений философ-гуманист эпохи Возрождения Марсилио Фичино и живописец Рафаэль Санти (который придерживался религиозной символики цветов) развивали концепцию метафизической теории возникновения цвета.

В древнем Риме цвета было принято разделять на грубые (варварские) и культурные, а цветовая система олицетворяла различных богов (желтый – цвет бога солнца Аполлона, зеленый – цвет богини плодородия Венеры, красный – цвет бога войны Марса и т.д.). Золотой и пурпурный цвета считались главенствующими над остальными и первостепенными. Так, например, одежду и аксессуары пурпурного цвета разрешалось носить только императору и охраняющим его преторианцам. Божественный золотой цвет являлся привилегией императора, более других приближенного к пантеону богов. Поэтому в религиозной и светской скульптуре нельзя было произвольно использовать всю цветовую гамму. Скульпторы строго придерживались определенных правил и канонов.

В античный период при изготовлении статуй существовало четкое разделение труда. Скульптор занимался только изготовлением модели в мягком материале (глина), резчики по мрамору воплощали его замысел в камне, а росписью готового изваяния занимались подготовленные художники, которые знали технологию изготовления красок и методику их нанесения. Цветовые пигменты являлись измельченными природными материалами, схожими по составу с материалами, из которых выполнялись скульптуры (камень, глина, сажа). Поэтому цвета не были слишком яркими и не вступали в диссонанс со скульптурными формами. После окраски поверхность скульптуры становилась матовой и бархатистой, что подчеркивало ее наилучшим образом, выявляя формообразующие качества.

В древней Греции монументальные скульптуры, изображавшие божества, зачастую сочетали в себе различные материалы, отличающиеся по составу, фактуре и цвету. Так, например, одно из семи чудес света – статуя Зевса (430 г. до н.э.), установленная в храме города Олимпия, была выполнена из золота, дерева и слоновой кости в т.н. хрисозлефантинной¹¹ технике [3. С. 190–192]. Сочетание блестящего желтого металла с бежевой бархатистой поверхностью кости оказывало сильный эффект на зрителя. В Эрмитаже установлена схожая, фигуративная статуя, характерная для римского искусства периода Флавиев (конец I века нашей эры). Это статуя Юпитера, сочетающая в себе цвет натурального белого мрамора с бронзированным гипсом.

Применение цвета в мемориальной скульптуре также имеет давние традиции. Самым распространенным типом надгробия в Этрурии являлся саркофаг с фигуративным скульптурным изображением погребенного в лежащей позе. Почти все подобные памятники, сохранившиеся до нашего времени, являются расписанными.

В древнегреческой мемориальной пластике периода архаики были распространены фигуры курсов и кор – изображений обнаженных юношей и девушек. Статуи высекали из мрамора строго по канонам: с опущенными руками, выдвинутой в шаг ногой, поднятой, прямо смотрящей головой и архаической улыбкой. В некрополях такие скульптуры изображали покойных – как греческий идеал красивых пропорций развитой мускульной силы.

Фигуры кор и курсов, установленные в храмах, являлись votivным подношением знатных эллинов. Во всех случаях предполагалась роспись фигуративных статуй, так как им приписывались магические способности, они могли быть вместилищем богов¹². По мнению

¹¹ Хрисозлефантинная скульптура (от др.-греч. χρυσός – золото и λέφας «слоновая кость») скульптура из золота и слоновой кости. Была характерна для античного искусства (преимущественно для изображений колоссальных статуй богов). Состояла из деревянного каркаса, на который наклеивались пластины из слоновой кости, передававшие обнаженное тело; из золота исполнялись одежда, оружие, волосы. В античных источниках упоминается около 200 подобных статуй.

¹² Кора Пенплогорс, 6 в. до н.э.; кора 675, музей афинского Акрополя, 6 в. до н.э.; кора в пеплосе, ок. 530 г. до н.э. там же и др.

древних, боги охотнее вселяются в статуи, которые по внешним признакам больше напоминают одухотворенный образ, завершенность облика которого достигается росписью.

Аналогичными были традиции мемориальной пластики в Древнем Египте. Скульпторы и художники пытались максимально точно передать в скульптуре не только образ погребенного, но и цветовым решением дополнить это сходство. Одним из самых ярких примеров расписных работ амарнского стиля является известный бюст Нефертити, выполненный в мастерской скульптора Тутмоса-младшего (ок. 1350 до н.э., Новый музей, Берлин). Работа выполнена из известняка и покрыта гипсоангидритовой смесью, окрашенной в шесть цветов. Портретное сходство и цветовое решение обусловлено тем, что, согласно представлению египтян об анимизме, бюст царицы должен являться вместилищем ее души после смерти [4. С. 14]. У портрета отсутствует роспись левого зрачка. Существует научное объяснение этой детали: работа над портретом велась еще при жизни Нефертити и художник оставил роспись незавершенной для того, чтобы душа царицы не нашла свое пристанище в скульптурном изображении раньше времени.

В мастерской этого же скульптора был изготовлен бюст супруга Нефертити – Эхнатона (ок. 1350 до н.э., Египетский музей и собрание папирусов). Несмотря на то, что работа сильно повреждена, на ее поверхности отчетливо видны следы различных красок.

Показательным примером использования цвета в мемориальной скульптуре Египта является фигуративная статуя, изображающая сидящего писца (2620–2350 гг. до н.э., Лувр). Навыками письма в то время владело не более одного процента населения Египта. Таким образом, писцы относились к высшему сословию и могли позволить себе изготовление дорогостоящих статуй для гробницы. Предполагается, что данная статуя изображает знатного вельможу по имени Каи. Скульптура выполнена из известняка. Цветовое решение фигуры дает нам представление о традициях росписи ритуальной скульптуры в Древнем Египте. В цветовой гамме присутствуют красная охра, черный и белый цвета (триада основных цветов для первобытного общества и древних культур).

Изображения зачастую украшались инкрустированными элементами. Для изготовления изображений глаз использовались драгоценные камни. Материалы, из которых были выполнены глаза писца, подробно изучены в реставрационно-исследовательской лаборатории Лувра. Было установлено, что радужка глаза выполнена из чистого горного хрусталя, зрачок представляет собой углубление, заполненное сажей, белок вырезан из алебаstra, а очертания глазницы – из меди. Для большей реалистичности поверхность, изображающая белок глаза, в некоторых местах была обработана железом, перетертым до порошкообразного состояния. В результате образования пленки гидроксида железа ($FeOH_3$) белок глаза окрасился в красноватый цвет в тех местах, где должны быть кровеносные сосуды. Такое разнообразное сочетание цветов, фактур и материалов позволило добиться уникального эффекта. Скульптору удалось передать глубокий, сфокусированный взгляд живого человека. Он ясен, сосредоточен и обращен далеко вперед.

Это свидетельствует о том, что при сохранении определенных черт декоративности при изображении фигуры (сдержанные и статичные позы, условность трактовки формы, искажение анатомических закономерностей строения тела и пропорциональных соотношений, согласно установленным канонам) египтяне стремились с высокой степенью реализма передать сходство с изображаемой личностью.

В эпоху Средневековья понятие о природе цвета во многом было обусловлено религиозной направленностью. Церковь регламентировала многие аспекты христианского общества, в том числе и символику цвета. Она отвергала материалистическую теорию его происхождения, согласно которой цвет являлся лишь физической оболочкой предмета.

Позже в обществе сформировалось представление о Средневековье как о темных веках, но живопись, скульптура и архитектура в этот период, так же, как и в античную эпоху, были полихромными. В Средневековье люди предпочитали окружать себя яркими цветами. Французский историк Жак Ле Гофф в своей книге «Цивилизация

средневекового Запада» писал: «Хорошо известно пристрастие Средневековья к сверкающим ярким цветам. Это был «варварский» вкус: кабошоны, которые вправляли в переплеты, блеск золота и серебра, многоцветие статуй и живописи на стенах церквей и богатых жилищ, магия витражей... За цветовой фантазмагорией стоял страх перед мраком, жажда света, который есть спасение» [5. С. 407]. Позже Леонардо да Винчи резко осуждал художников, придерживающихся средневековой традиции – любви к чистым и ярким цветам. По его мнению, подобные живописцы прикрывали яркостью колорита недостаток настоящего мастерства.

Обилие ярких локальных цветов в скульптурном декоре христианских храмов применялось средневековыми художниками с целью показать невидимое присутствие Бога. При этом свет, как и цвет, представлялся неотъемлемой частью божественной эманации, о чем свидетельствует широкое распространение витражного искусства в этот период. В средневековом искусстве цвет, имеющий главенствующее значение по отношению к форме, зачастую скрывал отсутствие гармонии в отношении пропорций и объемов. Таким образом, философия цвета для средневекового общества имела первостепенное значение, так как цвет связан со светом, а значит, с Богом.

В эпоху Возрождения, в связи с проявлением идей гуманизма, становлением и развитием капиталистических и буржуазных отношений, значение цвета как мистического и религиозного символа отходит на второй план. Цвет приобретает практическое, утилитарное и даже бытовое значение. Многие ученые начинают постигать физическую природу света и цвета. Наиболее интересные в этом отношении записи двух выдающихся представителей эпохи – Леонардо да Винчи и Леона Баттиста Альберти. Они носят скорее поучительный характер, с целью возможности передать накопленный практический опыт художникам последующих поколений.

Важным открытием в эпоху Возрождения стало разделение таких понятий, как цветовой тон, яркость и насыщенность. Каждый цвет можно было охарактеризовать качественнее, чем раньше. В эпоху античности, например, не существовало таких понятий, как светлота и насыщенность, при этом одни и те же цвета с различной градацией этих характеристик трактовались как разные. «Итак, примесь белого не меняет род цвета, но создает его разновидности. Также и черный цвет обладает подобным же свойством – производить своей примесью бесчисленные разновидности цветов», – пишет Альберти.

Для художественных произведений, выполненных в эпоху Ренессанса, характерна сдержанность в цветовом отношении. В живописи цвет являлся средством объемного моделирования. Примером являются работы Леонардо да Винчи. В скульптуре цвет также утратил главенствующее значение. Так, например, другой величайший представитель эпохи – Микеланджело Буонарроти, который работал в основном с мрамором, использовал краски только для создания фресок, четко разделяя в этом отношении скульптуру и живопись. Все мраморные статуи, выполненные этим скульптором, сохранились с естественной поверхностью белого каррарского мрамора, так как в отличие от античных и средневековых изваяний, их роспись не предполагалась.

Для стиля барокко, изначально зародившегося во Франции и выражающего богатство и достаток королевской династии, характерно сочетание контрастных цветов с большим разнообразием оттенков. В архитектуре присутствовали как холодные, так теплые цвета: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой и др. Для дворцовых интерьеров в моду вошли т.н. пастельные тона сдержанной насыщенности – розовый, бирюзовый, бежевый, изумрудный и др. Сочетание белого цвета с блеском золота (символ богатства) является неотъемлемой частью стиля барокко, как и характерное расположение рядом контрастных цветов. Например, для барочных интерьеров характерным является расположение плиток черного и белого цветов на полу в шахматном порядке.

Экстерьерные скульптуры в этот период выполнялись с подражанием античным образцам, но были одноцветными. Чаще всего художники выполняли их из мрамора или бронзы. Примером являются статуи, установленные в Летнем саду и парковых ансамблях пригородов Санкт-Петербурга (Павловск, Пушкин, Гатчина). Иногда на статуи из бронзы наносили покрытие при помощи сусального золота или потали (скульптурная композиция «Самсон» и статуи, установленные между Большим дворцом и фонтаном в Петергофе).

Для интерьерной скульптуры барокко, помимо композиционного изобилия, характерно цветовое разнообразие. В этот период широкое распространение получил тонкий живописный рельеф, применяемый для украшения потолочных плафонов, куполов, стен и визуально увеличивающий пространство интерьера. Обычно изображался пейзаж или многофигурная композиция на религиозную и мифологическую тематику, наполненная движением, большим количеством драпировок и мелких деталей.

Помимо классических материалов (гипс, мрамор, бронза, дерево) в интерьерной скульптуре применялись и другие (медные сплавы, различные сорта камня с пестрой окраской и сложной неоднородной фактурой). Многофигурные композиционные сюжеты иногда выполнялись с применением различных техник интарсии или инкрустации, что усложняло замысел автора. Примером является скульптурная композиция «Экстаз святой Терезы» (ск. Джованно Лоренцо Бернини, 1645–1652), установленная в римском соборе Санта-Мария-делла-Витториа. Композиция выполнена из белого каррарского мрамора и расположена в алтарной нише среди колонн из цветного мрамора, на фоне позолоченных бронзовых лучей, которые символизируют божественный свет.

Для скульптуры, выполненной в стиле классицизма, как и в период барокко, не характерен ярко выраженный цветовой символизм. Для строгого классицизма, основанного на принципах рационалистической философии, была характерна умеренность и выверенная композиция. Использование цвета в скульптурной пластике этого периода характерно для орнаментов, лепнины и геральдического декора. Имеющие самостоятельное значение монументальные и станковые произведения чаще всего выполнялись однотонными.

В редких случаях скульпторы экспериментировали с цветом, но подобные примеры единичны. Достоверно известно, что один из самых ярких представителей неоклассицизма в скульптуре Антонио Канова применил технику тонирования фрагментов своей работы из мрамора, изображающей Гебу (богиню юности). Вторая из четырех скульптур Канова, посвященных этой богине, в настоящее время находится на постоянной экспозиции в Эрмитаже. На аксессуарах одежды Гебы – обруче для волос и банте туники заметны следы позолоты. Скульптура была расписана автором, но позже следы тонировки были удалены при неизвестных обстоятельствах еще до поступления статуи в фонд музея. На одной из экскурсионных лекций заведующий Отделом западноевропейского искусства Эрмитажа С.О. Андросов высказал мнение, что большинство работ Антонио Канова, представленных на экспозиции, были ранее затонированы [6].

В начале XX века параллельно с импрессионизмом начало развиваться совершенно противоположное ему течение – авангардизм, для которого символическое значение цвета и формы являлось основополагающим. В этот период искусство живописи становится первостепенным, а его центром становится Россия. Многие художники одновременно занимались научной работой, теоретически обосновывая свою практическую работу с цветом. Показательными являются супрематистские эксперименты в творчестве К.С. Малевича, работы которого являются частью общей художественно-философской системы с символическим пониманием цвета. Малевич много экспериментировал с цветом и формой. В Государственном Русском музее хранится коллекция керамической посуды, выполненной из фарфора на Императорском фарфоровом заводе и расписанной К.С. Малевичем и его учениками (И.Г. Чашник, Н.М. Суетин) в супрематистских традициях. Форму некоторых элементов сервиза Малевич разработал самостоятельно (чайник, получашка и др.).

Многие живописцы, работавшие в начале XX века, на своих полотнах демонстрировали неразрывную связь плоскостной формы и цвета. Среди них Василий Кандинский, разработавший теорию, согласно которой каждая краска и форма, которой она ограничена, оказывают специфическое воздействие, вызывая определенные ассоциации [7]. Он применял на практике свою теорию, создавая абстрактные (беспредметные) картины, наполненные линиями, точками, простыми формами и цветом.

В связи с популярностью живописи отечественное искусство скульптуры в этот период отошло на второй план, поэтому цвет активно использовался многими скульпторами как средство выражения, наряду с формой и пластикой. Скульпторы и живописцы, совместив объем с цветовым решением, пытались привести искусство в широкие массы, сделать его общедоступным, совмещающим утилитарную функциональность с высокой художественной выразительностью. Так, например, в 1920-е годы скульптор А.Т. Матвеев выполнил серию фигуративных статуэток («Девушка с чашкой», «Обнаженная, надевающая туфлю», «Заноза», «Женщина с тазиком на коленях», «Обнаженная с шалью» и др.), которые тиражировались Императорским фарфоровым заводом. В росписи фигурок, изображающих обнаженных девушек, участвовала и супруга скульптора – Зоя Яковлевна.

Среди представителей кубизма особенно выделялся скульптор-станковист А.П. Архипенко. Многие из работ, выполненных этим автором, были расписаны. В его произведениях чувствуется влияние традиций авангардной живописи. Активное применение чистых локальных цветов визуально усложняет простые геометрические формы. Некоторые из скульптур напоминают нечто среднее между расписным барельефом и плоскостным живописным полотном («В будуаре», «В кафе», «Женщина с веером», «Женщина с веером 2» и др.).

В 1960–1980-е гг. в отечественной скульптуре произошел небывалый подъем и активно воплощался в жизнь план монументальной пропаганды. Цвет в скульптуре применялся в основном для игровых и декоративных форм. В этот период работали М.К. Аникушин, Л.К. Лазарев, Л.Е. Кербель, Г.Д. Ястребенецкий и др. Показательными являются работы скульптора З.К. Церетели, установленные в Сочи («Фонтан с рыбками» в Адлере) и Абхазии (остановочные павильоны). В камерной скульптуре активно применяли цвет Л.Е. Ланец и А.Г. Пологова.

С начала 2000-х гг. и до настоящего времени цвет в монументальной скульптуре на западе применяется весьма активно. Зачастую подобные арт-объекты выполняются для того, чтобы привлечь внимание зрителя, сделать произведение запоминающимся и не похожим на остальные. Эти эксперименты нашли свое воплощение даже в консервативном жанре мемории. Отчасти подобные смелые цветовые решения в скульптуре продиктованы влиянием киноиндустрии, телевидения, рекламы, мультимедийных технологий, а также отсутствием канонов в современном искусстве.

В экстерьерной скульптуре и дизайне востребованы зеркальные и глянцевые оттенки цветов металлик (скульптура «Клауд-Гейт в Чикаго»). При этом арт-объекты полируют до зеркального блеска. Количество таких оттенков в каталоге RAL с каждым годом увеличивается. При этом ручной труд зачастую исключается, так как подобные памятники выполняются при помощи новейших технологий трехмерного моделирования.

Распространенной является методика нанесения на поверхность скульптуры специальных лакокрасочных и полировочных составов с целью имитации цвета и фактуры какого-либо материала или создания эффекта патины (под старину). Обычно скульпторы стараются придать произведению более выразительный вид, тонируя доступный и простой в обработке состав (гипс, пластик, литьевая смола) под традиционные материалы (бронза, камень, терракота, дерево) [8. С. 65]. Также часто применяется локаль-

ное нанесение колеровочного состава для того, чтобы рельеф изделия лучше просматривался. Данные методики получили распространение еще в XIV веке и до сих пор применяются современными скульпторами и реставраторами [9. С. 87]. Так, например, при тонировании скульптуры под бронзу применяются темперные или масляные краски, а также бронзовый порошок. При этом скульптор может добиться необходимого цветового оттенка бронзы, предварительно подвергнув металлическую пыль температурной обработке для того, чтобы она окрасилась в цвета побежалости.

При помощи краски «окись хрома» художники придают произведению эффект патины – бронзовой яри (яри меднянки), характеризующей наличие на поверхности археологической бронзы хлористых солей [10. С. 82–83].

Аналогичным образом имитируется поверхность других металлов (чугун, алюминий, латунь, сталь и т.д.).

В настоящее время многие скульпторы придерживаются сложившихся традиций росписи скульптурных объектов. Некоторые авторы совершают новаторские поиски, применяя при изготовлении своих работ новые технологии, активно сочетая пластику объемов с цветом, светом, звуком, а также другими видами искусства.

В результате проведенных исследований можно сделать следующие выводы.

В исторической мировой художественной практике жанровая характеристика произведения (фигуративная, портретная, анималистическая и др.) не являлась основополагающим фактором, определяющим цветовое решение скульптурной формы. Классификация разновидностей синтеза цвета и формы основана скорее на функциональном предназначении произведения. Именно это качество определяет характер его цветового решения. Скульптурные произведения, предназначенные для экспозиции в конкретном архитектурном контексте, обычно имеют пластическое и цветовое решения, соответствующие интерьеру или экстерьеру. Таким образом, степень декоративности изделия и место его экспозиции также определяют техническую методику и цветовую концепцию тонирования памятника.

В результате историко-культурного анализа выявлено следующее: традиционное цветовое решение скульптуры в период древнего искусства основывалось на принципах реализма. Каждый цвет соответствовал определенной стихии или богу и применялся строго в соответствии с канонами, суть которых заключалась в подражании естественному природному колористическому решению формы. Художники древности широко применяли техники изготовления статуй с использованием различных материалов (инкрустация, интарсия, хрисоэлефантинная техника).

В эпоху Средневековья цвет в искусстве перестал отождествляться с природной стихией и его значение было обусловлено религиозной направленностью. При этом скульптурная форма имела вторичное значение по отношению к цвету. Обилие ярких локальных цветов в декоративном скульптурном убранстве христианских храмов применялось средневековыми художниками с целью показать видимое присутствие Бога. При этом свет, как и цвет в скульптуре, представлялся неотъемлемой частью божественной эманации.

В настоящее время цвет зачастую является символом социально-политических структур, отождествляется с модой, чертами характера, возрастом, полом, темпераментом и даже интеллектом автора. В связи с этим на современном этапе зачастую наблюдается уход от реалистического и теологического подходов автора к цветной скульптуре. Отправной точкой и первоосновой образа является способ пластического и цветового самовыражения, проявления индивидуальности и неповторимости творческого почерка.

Литература

1. Тэрнер В.У. Символ и ритуал. СПб., 1983.
2. Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994.
3. Виппер Р.Б. Искусство Древней Греции. Москва, 1972.
4. Пунин А.Л. Искусство Древнего Египта. СПб., 2008.
5. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург, 2005.
6. Hermitage Online. Антонио Канова в Эрмитаже. Коллекция мраморных произведений. Москва, 2020. URL: <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=8365285442277077945&text=эрмитаж+онлайн+экскурсия+антонио+канова>
7. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2005.
8. Одноралов Н.В. Скульптура и скульптурные материалы. Изд. 2-е. М., 1982.
9. Антонян А.С. Реставрация скульптуры из камня: Методические рекомендации. М., 2006.
10. Шемаханская М.С. Реставрация металла. Методические рекомендации. М., 1988.

Synthesis of Color and Form in Sculpture

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2020, 4 (79), 81-91.
DOI: 10.24412/2070-075X-2020-4-81-91

Artem V. Rychkov, Saint Petersburg State Institute of Culture (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: rychkov.a.v_spguik@bk.ru

Keywords: monument, work, sculpture, plastic, shape, color, light, tone, shade, paint.

The relevance of the topic of this article is determined by the need to substantiate the religious, philosophical, psychological, and semantic aspects of the study of artistic and plastic principles, for it is under their influence that modern concepts of the use of color in sculpture were formed. The article contains information about valuable and significant sculptural works that are an integral part of the world's artistic heritage. It also discusses the stylistic evolution of sculptural works, the impact on the color scheme of aesthetic qualities, symbolism and artistic traditions of this period and culture. There are differences between the concepts “color scheme” and “painting”. When painting sculptural forms, coloring agents consisting of pigments and a binder are necessarily used. Color scheme is a broad concept and implies not only the use of colors, but also the identification of artistic qualities of the object due to the used material, surface texture, method of processing the form, illumination, etc. Both of these concepts are inseparable from the historical development of sculpture as a whole, from stylistic and sociocultural phenomena, and ways to implement them in creativity. The aim of this study is to determine the typology of varieties of color schemes of sculptural works, developed on the basis of an art history review and analysis of monuments. In this regard, the material presented in the article is structured transparently and presented in chronological order.

References

1. Turner, V.W. (1983) *Simvol i ritual* [Symol and Ritual]. Translated from English. Moscow: Nauka.
2. Cirlot, J.E. (1994) *Slovar' simvolov* [A Dictionary of Symbols]. Moscow: REFL-book.
3. Vipper, R.B. (1972) *Iskusstvo Drevney Gretsii* [The Art of Ancient Greece]. Moscow: Nauka.
4. Punin, A.L. (2008) *Iskusstvo Drevnego Egipta* [The Art of Ancient Egypt]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
5. Le Goff, J. (2005) *Tsivilizatsiya srednevekovogo Zapada* [The Civilization of the Medieval West]. Translated from French. Yekaterinburg: U-Faktoriya.

6. Hermitage Online. (2020) *Antonio Canova v Ermitazhe. Kolleksiya mramornykh proizvedeniy* [Antonio Canova at the Hermitage. A Collection of Marble Works]. [Video]. [Online] Available from: <https://yandex.ru/video/preview/?filmId=8365285442277077945&text=%D1%8D%D1%80%D0%BC%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B6+%D0%BE%D0%BD%D0%BB%D0%B0%D0%B9% D0%BD+%D1%8D%D0%BA%D1%81% D0%BA% D1%83% D1% 80%D1%8 1%D0%B8%D1%8F+%D0%B0%D0%BD%D1%8 2%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BE+%D0% BA%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0>.

7. Kandinskiy, V.V. (2005) *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and Line on a Plane]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.

8. Odnorolov, N.V. (1982) *Skul'ptura i skul'pturnye materialy* [Sculpture and Sculpture Materials]. 2nd ed. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.

9. Antonyan, A.S. (2006) *Restavratsiya skul'ptury iz kamnya: Metodicheskie rekomendatsii* [Restoration of Stone Sculptures: Methodological Guidelines]. Moscow: SkanRus.

10. Shemakhanskaya, M.S. (1998) *Restavratsiya metalla. Metodicheskie rekomendatsii* [Restoration of Metal. Methodological Guidelines]. Moscow: VNIIR.

УДК 069.3

DOI: 10.24412/2070-075X-2020-4-91-100

Г.И. Воробьева, Н.И. Орфанди, Н.Б. Акоева

ОРГАНИЗАЦИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РЕГИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ИНТЕРАКТИВНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Интерактивные технологии, ставшие доминирующими практически во всех сферах профессиональной деятельности, вызвали серьезные изменения в том числе и в музейном мире. С внедрением технических и технологических новшеств модернизация форм деятельности музея коснулась не только фондовых хранилищ, но и коммуникации музея с посетителем.

Актуальной проблемой стало выявление роли музея в образовательной, воспитательной, культурно-просветительной сфере, его стремление обеспечить комфорт для посетителей, условия для самообразования.

Апробируя в музейном пространстве технологические новшества, интерактивные мероприятия, сотрудники Астраханского музея-заповедника пытаются не превращать музей в комплекс развлечений, а, сохранив традиционные функции музея, дополнить их актуальными формами визуализации.

Ключевые слова: музей, музейный педагог, интерактивные технологии, образовательная деятельность музея, культурно-просветительная сфера, музейная коммуникация.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью показать, как музей, реагируя на вызовы времени, дополняет экспозицию оригинальными предметами, интерактивными программами, проекциями, внедряет новые формы работы с разновозрастной аудиторией, стремясь совместить интерактивность и чувственное восприятие музейного объекта.

В современной музеологии широко используются культурологические дефиниции: музей, рекреация, интерактивный музей, культурно-образовательная, воспитательная и экскурсионная деятельность. Они, по сути, определяют актуальные вызовы современного общества к учреждениям культуры, посещаемым объектам историко-культурного наследия, в рамках чего деятельность современного музея рассматривается в гуманитарной науке достаточно широко. Здесь можно обратиться к исследованиям