

15. Bondarenko, L.K. (2011) *Integratsionnyye protsessy v rossiyskoy khudozhestvennoy srede rubezha vekov (1991-2011 gg.)* [Integration Processes in the Russian Artistic Community at the Turn of the Century (1991–2011)]. Krasnodar: Publishing house “Yug”.
16. Bondarenko, L.K. (2012) *Osnovnyye tendentsii v rossiyskom sovremennom iskusstve na rubezhe vekov XX-XXI vv. (1991–2011 gg.)* [Main Trends in Russian Contemporary Art at the Turn of the 20th–21st Centuries (1991–2011)]. Krasnodar: Publishing house “Yug”.
17. Bondarenko, L.K. (2007) Yevgeniy Tsey [Yevgeny Tsey]. *Sobraniye shedevrov – Treasures Collection*. 2. pp. 130–135.
18. Gangur, D.I. (2023) Kamernyye prostranstva “ukhodyashchego goroda” v proizvedeniyakh krasnodarskikh khudozhnikov [Intimate Spaces of the ‘Fading City’ in Works by Krasnodar-Based Artists]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Life of Southern Russia*. 3. pp. 7–18.
19. Vashchenko, I.I. (2017) *U kartin khudozhnika Igorya Pugacha* [Before Igor Pugach’s Canvases]. [Online] Available from <http://igorpugach.ru/articles> (Accessed: 15.06.2025).
20. Arkhangelsk, M (2011) *Unesennyye vetrom* [Carried Away by the Wind]. Krasnodar: Santal Gallery.
21. Sokolinskaya, T.I. (2016) *Ob Alekseye Parshkove*. [About Alexei Parshkov]. [Online] Available from URL: clck.ru/3NN4pb (Accessed: 11.06.2025).
22. Razdolskaya, V.I. (1998) *Martiros Sar2yan, 1880–1972* [Martiros Saryan, 1880–1972]. Saint Petersburg: Avrora.

УДК 75.052

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-38-48

Е.А. Калашникова

ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ РОССИИ

В статье исследована современная монументальная живопись России при помощи авторской методики анализа формы, пространства и цветового решения. На основании полученных результатов автор приходит к концептуально значимым выводам о стилистических особенностях российской монументальной живописи: во-первых, современная монументальная живопись эклектична; во-вторых, будучи средством социальной коммуникации, она отражает весь спектр интересов человека; в-третьих, формирование шкалы ее ценности обусловлено предпочтениями заказчика и резонансным откликом целевой аудитории.

Ключевые слова: монументальная живопись, муралы, условная трактовка формы и пространства, станковая живопись, цвет.

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью осмысления современных реалий монументальной живописи с целью введения их в научный оборот, для заполнения лакун в данной области искусствознания.

Степень научной разработанности проблемы. В работе «Основы исторического изучения искусства» Б.Р. Виппер проанализировал произведения, которые вошли в историю мирового и отечественного искусства различных периодов, стали точками отсчета появления новаций и последующих за ними изменений в сфере искусства до

второй половины XX века [1]. В труде «Искусство и визуальное восприятие» Р. Арнхейм сосредоточил свое внимание на пространственных видах искусства, охарактеризовав приемы композиции, особенности линейного изображения и пятна, оптических иллюзий, плановости и образного строя, влияние цвета на создание объемной формы и восприятие ее реципиентом [2]. Муралы как таковые автором не рассматривались, однако глубокое погружение в особенности создания изображения в графике и живописи делает возможным поиск параллелей с современной монументальной живописью.

О взаимосвязи действительности и живописи также говорили В.П. и В.В. Бутромеевы в книге «Эпоха становления русской живописи: душа и облик России в произведениях мастеров живописи» [3]. О взаимовлиянии и общих тенденциях развития искусства и архитектуры писал В.М. Полевой в фундаментальном труде «Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура народов мира» [4]. Советское монументальное искусство было исследовано В.П. Толстым [5] и В.Е. Лебедевой [6]. Представленный В.Е. Лебедевой иллюстративный ряд дает основание говорить о доминировании мозаики, в которой в рассматриваемый период сложилось понятие условной формы, пространства и условного цветового решения.

Техника монументальной живописи и технология живописных материалов была описана Ю.А. Маниным на примере декоративной живописи XVIII – первой половины XX века, который отмечал, что искусствоведам необходимо овладеть не только научной информацией о предмете, но и профессиональными навыками художника [7]. Н.А. Яковлева, используя авторский метод системно-исторического анализа, разработала жанровую хронотипологию живописи [8].

Непосредственно о муралах писал Н. Гудмен в работе «Способы создания миров», отмечая, что муралы на сегодняшний день включают в себя философию, искусство и повседневный дискурс. «Эта книга, – утверждал он, – принадлежит к той господствующей тенденции современной философии, которая началась, когда И. Кант заменил структуру мира на структуру сознания, продолжилась, когда К.И. Льюис заменил структуру сознания на структуру понятий, и которая теперь приступает к замене структуры понятий на структуру нескольких символических систем наук, философии, искусств, восприятия и повседневного дискурса» [9. С. 3]. В продолжение трактовки муралов как метода конструирования реальности Т.Б. Михайлова, рассуждая об экспертизе культурных ценностей, описала признаки оригинальности авторского произведения и соответствия ГОСТу [10].

На сайтах, содержащих видеоряд муралов, находящихся в различных регионах нашей страны и за рубежом, публикации содержат информацию о проводимых в городах мероприятиях, в результате которых были созданы произведения, общественном резонансе на их появление, сведения о заказчиках и художниках-муралистах. Особенности создания изображения не рассматриваются, часто информация имеет рекламный характер.

Цель, задачи и предмет исследования. Цель данной статьи – выявление на материалах муралов закономерностей развития современной монументальной живописи России. Решение *задач* было направлено на достижение поставленной цели и включало в себя анализ формы, пространства и цветового решения муралов для характеристики общих закономерностей, присущих в целом современной монументальной живописи.

Предметом исследования являются муралы, созданные в России в период с 2000 по 2024 гг.

Источниковой / эмпирической базой исследования послужили изображения муралов городов РФ, размещенные в свободном доступе в интернете.

Основная часть. Данная статья посвящена исследованию муралов, но при этом задачей публикации не является оценка их художественных достоинств, необходимо

вести в научный оборот сведения, которые впоследствии позволят судить о нашей современности максимально объективно, чтобы в дальнейшем иметь возможность выявить закономерности последующего развития монументальной живописи.

Тематика современных работ чрезвычайно разнообразна, поэтому классифицировать их возможно только исходя из базовых элементов любого изображения на плоскости, независимо от композиционного и образного строя работы, – таких как специфика формы, пространства и цветового решения. Исследуя степень научной разработки темы, мы обратились к труду Б.Р. Виппера, который, рассуждая о различиях живописи и графики, писал: «Если живопись по самому существу своему должна скрывать плоскость изображения (холст, дерево и т.п.) для создания объемной пространственной иллюзии, то художественный эффект графики как раз состоит в своеобразном конфликте между плоскостью и пространством, между объемным изображением и белой, пустой плоскостью бумажного листа» [1. С. 8]. Б.Р. Виппер не рассматривал взаимосвязь графического и живописного начала в одном произведении, такого опыта еще не существовало в советском искусстве 1980-х гг., однако стало нормой сегодняшнего дня, сочетание живописного и графического начала нашло свое место в муралах. Поэтому симбиоз, имеющий место в современной монументальной живописи, нуждается в исследовании, поскольку это новое качество, обусловленное предшествующим опытом и развитием представления о создании изображения на плоскости.

Современная монументальная живопись приобрела качество, о котором рассуждал Р. Арнхейм: «Можно утверждать, что любое удачное произведение искусства – независимо от его стиля и механической точности воспроизведения – передает целый фейерверк особенностей изображаемого объекта» [2. С. 123]. Не рассматривая муралы, он прозорливо сформулировал присущий им «фейерверк особенностей изображаемого объекта», что на сегодняшний момент наличествует в муралах в силу ярко выраженного эмоционального характера образного строя работ.

Во вступительной статье к работе Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие» В.П. Шестаков утверждает: «В основе всякого полноценного и жизненно важного искусства лежит органическая связь с действительностью» [2. С. 6], что в полной мере присуще современной монументальной живописи. Массовость такого явления, как мурализм, и отклик современников на произведения позволяют говорить о том, что это действительно жизненно важное искусство, поклонниками которого являются люди всех возрастов, поскольку в муралах нашли отражение реалии сегодняшнего дня, отвечающие мироощущению интернет-пользователей. В.П. Бутромеев, рассуждая о значении искусства, утверждал, что «живопись занимает особое место в сотворении образа народа, она зрима, она понятна каждому» [3. С. 3]. Судя по восприятию муралов нашими современниками, в них действительно создается некий собирательный образ, который отражает все многообразие интересов в новом формате.

В период развития искусства социалистического реализма не было такого объема создания монументальных произведений (мозаик, росписей, сграффито). До начала XXI века в истории изобразительного искусства никогда не существовало столь масштабного ажиотажа, связанного с каким-либо видом творческой деятельности, муралы являются первым опытом в данной области. Они стали своеобразным коммуникативным средством, дающим возможность персонификации творчества в невиданных доселе масштабах. Современные информационные технологии обеспечивают свободный доступ к любым новациям, связанным с композиционным и образным решениям широчайшего круга тем, от простейших до проникновенно ассоциативных.

В.М. Полевой отмечал, что «мировое искусство XX века интегрирует искусства практически всех этнических, региональных типов, какую бы социально-историческую типологию они ни представляли» [4. С. 8]. Мы обратили внимание на то, что таковым оно являлось до 1990-х гг., до повсеместного распространения социальных сетей.

Продолжая свою мысль, В.М. Полевой писал: «Включаясь в кругооборот международной художественной жизни, каждое из национальных искусств, великое или малое, развитое или отсталое в историческом смысле, утверждается как современная эстетическая ценность, наделенная в жизни мирового искусства теми же значением и неповторимостью, какими обладают создавшие его нации, народы, страны в современном существовании всего человечества» [4. С. 8]. На наш взгляд, муралы вполне могут утратить свою аутентичность, поскольку, благодаря интернету, находки образного, композиционного и цветового решения почти всегда имеют свое использование в новом контексте, о чем свидетельствуют работы, выполненные в разных регионах нашей страны и, по большому счету, в мире тоже.

Анализируя изображения современных муралов, автор статьи пришел к выводу, что согласен с утверждением Ю.А. Манина [7], опирающегося на мнение таких специалистов, как А.Н. Овчинников и В.Д. Сарабьянов, о том, что комплексное овладение научной информацией, техническими и живописными приемами, которыми трактуется форма, и законами построения композиции в монументальной живописи, выводит исследователя на более высокий уровень осмысления этого искусства. Данное утверждение, в совокупности с вышеизложенными рассуждениями, натолкнуло нас на мысль о разработке собственной методики анализа муралов, поскольку автор по образованию является художником, графиком владеет знаниями и опытом использования различной трактовки формы, пространства, цветового решения, создания композиции и образного раскрытия темы.

Рассматривая аспекты искусствоведческого анализа произведений живописи, Н.А. Яковлева отмечала: «Система как один из вариантов классификации есть способ описания реальности, дающий возможность представить предмет или явление, а также множество предметов и явлений как нечто целое. Короче: система есть описание целостности» [8. С. 21]. Данное высказывание в полной мере соответствует представлению автора о том, какой должна быть его систематизация видеоряда муралов. В этой связи Н. Гудмен рассуждал о движении познания следующим образом: «Движение направлено от единственной истины, от неподвижного обнаруженного мира к разнообразию правильных, даже противоречащих друг другу версий или миров в процессе создания» [9. С. 2]. Это в принципе отражает современное состояние монументальной живописи, объединяющей в себе многообразие способов трактовки формы, пространства и цветового решения при создании художественного образа.

Также автора укрепило в необходимости разработки собственной методики следующее высказывание Н. Гудмена: «Мой подход направлен скорее на аналитическое изучение типов и функций символов и символьных систем. Ни в том, ни в другом случае не следует ожидать единственного результата; вселенные миров – также, как и сами миры, – могут быть построены многими способами» [9. С. 5]. Понятно, что в муралах систематизировать необходимо совершенно разноплановые работы, поэтому единого критерия создания изображения не будет, речь может идти только о совокупности, и, чтобы систематизировать весь ряд, надо объединить муралы в группы с учетом стилистики изображения.

Предлагаемая авторская методика базируется на особенностях создания изображения на плоскости, поэтому работы необходимо анализировать с точки зрения стилистики решения цветом формы и пространства. Такого рода анализ даст возможность сгруппировать муралы по общим признакам с целью выявления закономерностей развития современной монументальной живописи. Вероятнее всего, поиск знаковых авторов обречен на неудачу, потому что компьютерные технологии, современные материалы и технические возможности, с учетом заимствований, многих муралистов ставят в один ряд, поэтому практически невозможно абсолютно точно определить время создания работы и творческий источник, который может лежать в области живописи, графики, плаката, граффити и т.д.

Кроме того, следует иметь ввиду возможность привлечения искусственного интеллекта для разработки эскизов росписей на основе уже имеющего опыта создания художественного образа в станковой живописи, станковой графике, книжной графике, мультипликации, рекламе предшествующего периода – от эпохи Возрождения до первой четверти XXI века и ближайших 3–5 лет.

Поэтому, исходя из материала, изложенного Т.Б. Михайловой в работе «Экспертиза музейных ценностей», очень трудно говорить об абсолютном авторстве в современных условиях: «Одной из важных составляющих научной экспертизы является изучение подлинности объекта и выявление его оригинальности или вторичности. Согласно ГОСТ Р 57424–2017, оригинальное произведение выполняется автором для решения творческой задачи, где все изобразительные элементы подчинены авторскому замыслу. Вторичное произведение полностью или частично воспроизводит уже существующее произведение» [10. С. 13].

Также мы не считаем возможным указать на некий ряд работ, утверждая, что это лучшие произведения среди существующих, самые креативные или красивые, так как креативность на сегодняшний день очень часто является производной от какого-либо источника, а красота не имеет общего для всех эстетического идеала. Высказывание Умберто Эко: «Мы исходим из принципа, что красота никогда не была чем-то абсолютным и неизменным, она приобретала разные облики в зависимости от страны и исторического периода, это касается не только физической красоты (мужчины, женщины, пейзажа), но и красоты бога, святых, идей» [11. С. 15], – в полной мере отражает современные реалии, поэтому в муралах парадоксальным образом сочетаются диаметрально противоположные вещи, мнения, ценности.

Учитывая расположение муралов на стенах домов, говорить об их длительной сохранности не представляется возможным, пока не созданы специальные средства, способные это обеспечить. Поэтому возникает много вопросов, самый первый из них: стоит ли вводить в научный оборот сведения о произведениях, которые исчезнут в обозримом будущем? О перманентном развитии монументальной живописи возможно будет говорить лишь на основании фото и видео, на которых сохранится изображение, как будет развиваться искусствоведение, имеющее в качестве объекта исследования произведения, сделанные «здесь и сейчас»?

Н. Суворов, рассматривая проблемы создания художественных ценностей и их межкультурное обращение, отмечал: «Галереи сразу приобрели популярность в среде художников, коллекционеров, любителей современного искусства и начали выполнять функции отбора и распространения произведений искусства» [12. С. 32] В этой связи возникает вопрос: возможно, следует начать формировать Всероссийскую виртуальную галерею муралов, чтобы не только современники, но и потомки имели возможность видеть путь развития отечественной монументальной живописи? Администрации на местах вполне могли бы справляться с этой задачей, поручив ее выполнение отделам культуры, с условием перманентного дополнения существующего видеоряда.

Приступая к анализу формы, пространства и цветового решения муралов, автор считает необходимым уточнить следующие позиции, относящиеся к понятийной базе создания изображения на плоскости:

1. Плоскостная трактовка формы и пространства – это отсутствие объема и глубины.
2. Условная трактовка формы – это наличие какого-либо условия при создании изображения, например, только при помощи света и тени, где граница между ними служит местом перелома формы, без разработки нюансов формы в свету, полутоне и тени, или ее трансформация, введение рисующей линии, указывающей направление движения формы.
3. Условная трактовка пространства – это любое несоответствие реалиям природы.

4. Условный цвет – это когда он не соответствует реалиям природы, например: красное, синее или любого, не реального цвета, лицо, или окружение, введение синтетического цвета: зеленый ФЦ, синий ФЦ, открытый фиолетовый, красный и т.д.

5. Единая стилистика изображения в живописи – это принадлежность применяемых изобразительных средств к единому способу трактовки формы, пространства и цветового решения (например, объемно-пространственная трактовка формы и пространства в соответствии с реалиями природы – это использование света, полутона, тени и контраста для создания формы и плановости; если плоскостное решение работы, то все изображение лежит в одной тональной плоскости, объем и пространство не разрабатываются).

Характер изменений, происходящих в современной монументальной живописи, отчетливо виден при ее сравнении с работами мастеров XX века. Первые муралы появились в Мексике, наиболее известные произведения – работа Диего Риверы «Человек на распутье», созданная в 1934 году (рис. 1), и центральная часть триптиха «Новая демократия» Давида Альфаро Сикейроса, написанного в 1945 году (рис. 2). Эти работы разделяет временной промежуток в 11 лет, причем первая написана в традициях станковой живописи: объемно-пространственная трактовка формы и цветовое решение соответствуют реалиям природы, картина Д. Риверы имеет единую стилистику изображения.



Рис. 1 Ривера Д. Человек на распутье (1934)

Д.А. Сикейрос при создании художественного образа использовал: в цветовом решении – сочетание реального цвета с условным, в трактовке формы и пространства создал ярко выраженную плановость; форма фигур решена с привнесением меры условности в отношении анатомического строения человека и цветового решения.



Рис. 2. Сикейрос Д.А.
Новая демократия (1945)

Мексиканские муралы оказали огромное влияние на развитие мирового монументального искусства: не только Латинская Америка, США, Европа, но и Советский Союз испытал влияние творческих находок мексиканских художников. В работах Д.А. Сикейроса были созданы первые оптические иллюзии трансформации пространства, он первым начал использовать аэрограф для работы на бетонных поверхностях и в 1954 году первым разработал синтетические краски «политекс».

Исходя из вышеизложенного, мы можем говорить о том, что, наряду с новаторскими поисками Д.А. Сикейроса, в изобразительном языке муралов Д. Риверы также присутствовала трактовка формы, свойственная станковой живописи, имеющая непосредственное отношение к реалиям природы, как в росписях эпохи Возрождения. Понятно, что пластика изображения отвечала национальным особенностям мексиканской культуры, но с точки зрения отношения к трактовке формы, пространства и цветового решения она не претерпела значительных изменений. Несмотря на то, что Д.А. Сикейрос был большим поклонником И.В. Сталина, несколько раз приезжал в СССР и даже получил премию «За укрепление мира между народами», его творческий опыт не нашел место в советском искусстве. Монументальной живописи Советского Союза,

развивавшейся в духе социалистического реализма, было присуще стилистическое единство в отношении трактовки формы, пространства и цветового решения.

Это был своего рода «свод законов», за исполнением которого следили художественные советы и курирующие их партийные органы. Профессиональный уровень реализации канонов социалистического реализма был высокий, все работы обязательно соответствовали предъявляемым требованиям (рис. 3).



Рис. 3. Соколов А. Знаменосцы мира (1951)

В СССР приехало 34000 представителей из 131 страны мира [13. С. 449–450], Москва была наводнена заграничной печатной продукцией, которая значительно отличалась от отечественной.

Вследствие этого, в начале 1960-х гг. начинаются изменения в советской полиграфической продукции. Первые трансформации произошли в графическом языке советского плаката: постепенно ушла объемно-пространственная, живописная трактовка формы цветом в соответствии с реалиями натуры, появилось сочетание условного цвета с реальным, возник условный объем, трактовка пространства стала носить плоскостной характер или вообще отсутствовать (фон сохранял цвет бумаги); период оттепели принес с собой новые веяния, которые с течением времени проникли и в монументальную живопись.

Приметой середины 1960-х гг. стало появление меры условности при создании объемной формы и среды, привнесение в работы художников условного цвета. Наряду с этим, при создании изображения практиковалось полностью плоскостное решение в сграффито, с введением условного цвета, количество которого, как правило, колебалось от двух до четырех. Поскольку это было обусловлено технологическими особенностями создания сграффито, объемной формы в нем не могло появиться никак, можно говорить о том, что понятие плоскостного решения формы и условного цвета существовало в советском монументальном искусстве на всем протяжении его развития, без привязки к монументальной живописи до вышеупомянутого периода времени.

Изложенный материал позволяет сделать вывод о том, что во второй половине XX века в отечественной монументальной живописи сформировались понятия плоскостного решения условной формы, условного пространства, условного цвета, заказчиком произведений всегда являлось государство. В зарубежном искусстве этот процесс шел интенсивнее, поскольку не было прямого администрирования органов власти, поэтому творческий опыт Д.А. Сикейроса быстро получил широкое распространение в мире, стал основой для дальнейших творческих поисков художников-муралистов.

Современная практика показывает, что нынешнее положение дел в монументальной живописи России обусловлено рядом факторов, отметим их.

1. После того, как в результате «перестройки» в 1990-е гг. было устранено доминирование советской идеологии, в монументальном искусстве освободилась ниша, где стали реализовываться духовные потребности общества

2. Помимо государства, с 2000-х гг. в России появился платежеспособный заказчик, а также начался процесс перманентного развития и совершенствования компьютерных технологий.

В советской монументальной живописи до 1960-х гг. главенствовала объемно-пространственная трактовка формы и цветовое решение, имеющие непосредственное отношение к станковой живописи. Начало изменениям положил VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, состоявшийся в 1957 году в Москве, который впервые проходил в Советском Союзе и был самым массовым за всю историю фестивального дви-

3. Появление современных материалов и технических возможностей позволило качественно и быстро выполнять муралы, вне зависимости от уровня сложности трактовки формы, пространства и цветового решения.

Исходя из стилистики изображения, мы разделили современные российские муралы на 4 группы:

1 группа – муралы, которым присуща свойственная станковой живописи объемно-пространственная трактовка формы цветом в соответствии с реалиями природы или в сочетании с условно решенными фрагментами изображения (рис. 4, 5).



Рис. 4. Куринов Г.
Портрет Е. Бершанской
(Краснодар, 2017)



Рис. 5 Рустам Qbik.
Рубик (Казань, 2021)

2 группа – муралы, в которых наличествует плоскостная и условная трактовка формы и пространства условным цветом или в сочетании с соответствующим реалиям природы (рис. 6, 7).



Рис.6. Мигель О. (Окуда).
Свободная любовь (Москва, 2018)



Рис.7. Санчес Х., Эрнандес А. (PichiAvo).
Вера. Надежда. Любовь (Москва, 2018)

Группа 3 – муралы, представляющие собой объемно-пространственное изображение с созданием 3D-эффекта, выполненное синтетическим цветом (рис. 8).

Группа 4 – муралы как изображение с созданием 3D-эффекта, выполненное при помощи сочетания синтетического цвета и соответствующего реалиям природы (рис. 9).

Не целесообразно расширять географию выборки муралов для их анализа, поскольку очевидно, что взаимовлияние и заимствования – характерная примета нашего

времени. Благодаря интернету творческий опыт является общим достоянием, что способствует его перманентной трансформации. О том, что это общее качество для монументальной живописи, свидетельствуют муралы, написанные художниками в различных регионах страны. Распространенной практикой стало приглашение мастеров из других городов для выполнения работ, что дополнительно способствует обмену опытом.



Рис. 8 Куринов Г. Папа
(Краснодар, 2015)



Рис. 9. Патрин Н. Молодые герои войны
(Кемерово, 2021)

В современном монументальном искусстве неотъемлемой частью является дизайнерская составляющая: это шрифт и рекламные тексты на стенах домов, рекламные плакаты; плакаты, посвященные истории культуры, историческим личностям (рис. 9). Наряду с этим имеют место декоративные композиции, выполненные синтетическим цветом (рис. 10).



Рис. 10. Медной А., Ероженкова Е.
100 лет российскому джазу (2022)

Невозможно рассмотрение всего диапазона тем муралов – он бесконечен, однако есть все основания говорить о том, что часть из них является носителем государственной идеологии, поскольку заказчиком выступают органы власти. Здесь разброс велик: от портретов исторических деятелей и современных героев до реалий культуры и других аспектов жизни страны. Наряду с органами власти, заказчиками выступают частные лица, в связи с данным обстоятельством необходимо отметить, что в этом случае определяющую роль при создании образного решения муралов играют эстетические предпочтения заказчика, которые не всегда соответствуют необходимому уровню художественного вкуса.

Таким образом, современная монументальная живопись эклектична с точки зрения трактовки формы, пространства и цветового решения, но при этом отражает весь спектр интересов современного человека. Наряду с эстетической составляющей, она представляет собой разновидность невербальной коммуникации, свойственной дизайну. Можно утверждать, что на сегодняшний день в монументальной живописи формирование шкалы ценности обусловлено предпочтениями заказчика и резонансным откликом целевой аудитории. Поскольку вопрос приоритета новаций в муралах может вызывать споры, представляется целесообразным классифицировать их по стилистике изображения, что позволит структурировать видеоряд и проследить его перманентную трансформацию.

Литература

1. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура, 2007. 392 с.
3. Эпоха становления русской живописи: душа и облик России в произведениях мастеров живописи / подгот. В.П. Бутромеев, В.В. Бутромеев. М.: ОЛМА, 2014. 445 с.
4. Полевой В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура народов мира. М.: Советский художник, 1989. 456 с.
5. Толстой В.П. Монументальное искусство СССР. М.: Советский художник, 1978. 384 с.
6. Лебедева В.Е. Советское монументальное искусство шестидесятих годов. М.: Наука, 1973. 234 с.
7. Манин Ю.А. Техника монументальной живописи и технология живописных материалов (декоративная живопись XVIII – первой половины XX века). М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2020. 234 с.
8. Яковлева Н.А. Жанровая хронотипология. Теоретические основы и методика жанрового анализа живописи. СПб.: Лань; Планета музыки, 2024. 228 с.
9. Гудмен Н. Способы создания миров. М.: Идея-пресс – Праксис, 2002. 94 с.
10. Михайлова Т.Б. Экспертиза культурных ценностей. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2020. 156 с.
11. История красоты / под ред. Эко У. М.: Слово / Slovo, 2013. 437 с.
12. Суворов Н. Галерейное дело. Обращение произведений искусства. СПб.: Лань; Планета музыки, 2024. 228 с.
13. Полонский Д. Ф. Всемирные фестивали молодежи и студентов. URL: <http://bse.uaio.ru/BSE/0503.htm> (дата обращения: 15.07.2025).

Regularities in the evolution of modern russian monumental painting

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 3 (98), 38–48
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-38-48

Elena A. Kalashnikova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).
E-mail: lenagravura@mail.ru

Keywords: monumental painting, murals, conceptual interpretation of form and space, easel painting, color.

Contemporary monumental painting in Russia is studied using the author's method of analyzing the interpretation of form, space and color scheme. For the first time, the video sequence of murals is systematized based on the principles of creating an image on a plane, which include: 1. Planar interpretation of form and space (lack of volume and depth in the work). 2. Conditional interpretation of form (the presence of any condition when creating an image, for example, only with the help of light and shadow, where the border between them serves as a place of a break in form, without developing the nuances of form in light, halftone and shadow, or its transformation, the introduction of a drawing line indicating the direction of movement of the form within the silhouette). 3. Conditional interpretation of space (any discrepancy with the realities of nature). 4. Conventional color (when it does not correspond to the realities of nature, for example: red, blue or any, unreal color, face, or environment, introduction of synthetic color: green fluorescent, blue fluorescent, open violet, red, etc.). 5. A unified style of image in painting is the belonging of the applied pictorial means to a single method of interpreting form, space and color scheme (for example, volumetric-spatial interpretation of form and space in accordance with the realities of nature is the use of light, halftone, shadow and contrast to create form and planarity; if the work is a planar solution, then the entire image lies in one tonal plane, volume and space are not developed).

References

1. Vipper, B.R. (1985) *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow: Fine Art.
2. Arnheim, R. (2007) *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. Moscow: Architecture.
3. Butromeev, V.P. & Butromeev, V.V. (2014) *Epoha stanovleniya russkoj zhivopisi: dusha i oblik Rossii v proizvedeniyah masterov zhivopisi* [The Era of Formation of Russian Painting: The Soul and Image of Russia in the Works of Masters of Painting]. Moscow: OLMA.
4. Polevoy, V.M. (1989) *Dvadcatyj vek. Izobrazitel'noe iskusstvo i arhitektura narodov mira* [Twentieth Century. Fine Art and Architecture of the Peoples of the World]. Moscow: Soviet Artist.
5. Tolstoy, V.P. (1978) *Monumental'noe iskusstvo SSSR* [Monumental Art of the USSR]. Moscow: Soviet Artist.
6. Lebedeva, V.E. (1973) *Sovetskoe monumental'noe iskusstvo shestidesyatykh godov* [Soviet Monumental Art of the Sixties]. Moscow: Nauka.
7. Manin, Yu.A. (2020) *Tekhnika monumental'noj zhivopisi i tekhnologiya zhivopisnykh materialov (dekorativnaya zhivopis' XVIII- pervoj poloviny XX veka)* [Technique of monumental painting and technology of painting materials (decorative painting of the 18th – first half of the 20th century)]. Moscow: Moscow State Academy of Art and Industry named after S.G. Stroganov.
8. Yakovleva, N.A. (2024) *Zhanrovaya hronotipologiya. Teoreticheskie osnovy i metodika zhanrovogo analiza zhivopisi* [Genre chronotypology. Theoretical foundations and methods of genre analysis of painting]. St. Petersburg: Lan, Planet of Music.
9. Goodman, N. (2002) *Sposoby sozdaniya mirov* [Ways to create worlds]. Moscow: Idea-press – Praxis.
10. Mikhailova, T.B. (2020) *Ekspertiza kul'turnyh cennostej* [Examination of cultural values]. Yekaterinburg: Ural University Press.
11. Eko, U. (2013) *Istoriya krasoty* [History of beauty]. M.: Slovo.
12. Suvorov, N. (2024) *Galerejnoe delo. Obrashchenie proizvedenij iskusstva* [Gallery business. Circulation of works of art]. St. Petersburg: Lan; Planet of music.
13. Polonsky, D.F. (1971) *Vsemirnye festivali molodezhi i studentov* [World festivals of youth and students]. [Online] Available from: <http://bse.uaio.ru/BSE/0503.htm> (Accessed: 15.07.2025).

УДК 745

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-48-58

Хуан Тяньсяо

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ФАРФОРЕ КИТАЙСКИХ ДИНАСТИЙ МИН И ЦИН XVI–XVIII ВВ.

В статье охарактеризованы идейно-художественные особенности китайского фарфора с христианскими сюжетами времен династий Мин и Цин (XVI–XVIII вв.). Используются теоретический, сравнительный, индуктивный и дедуктивный методы исследования. Новизна исследования заключается в систематизации разрозненных сведений о китайском фарфоре вышеуказанного периода из зарубежных и российских источников для формирования целостного представления о рассмат-