АКАДЕМИЯ
ШТИГЛИЦА

ISBN 978-5-6056057-9-9

Цвет в пространственных искусствах и дизайне

2026

Цвет в пространственных искусствах и дизайне

VI ВСЕРОССИЙСКАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИМЕНИ А. Л. ШТИГЛИЦА

ЦВЕТ В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВАХ И ДИЗАЙНЕ

Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием

1 октября 2026 года

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2026

УДК 7.01
ББК 85.1
Ц27

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица».

Рецензенты:
Н. М. Калашникова, доктор культурологии, профессор, ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея;
А. В. Корнилова, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПГХПА им. А. Л. Штиглица

Ц27
Цвет в пространственных искусствах и дизайне. Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (1 октября 2026 г.) : сб. науч. ст. / науч. ред. А. В. Корнильева, Н. Н. Цветкова ; сост. Н. Н. Цветкова ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». — Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2026. — 486 с. : ил.
ISBN 978-5-6056057-9-9

Сборник содержит материалы VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Цвет в пространственных искусствах и дизайне». 2026 год объявлен годом Единства народов России. Как в традиционном, так и в современном искусстве и дизайне каждого народа цвет играет важную роль, решая эстетические и семантические задачи. В материалах конференции освещается широкий круг вопросов, касающихся феномена цвета и цветовой культуры в произведениях живописи, архитектуры, прикладного искусства, различных областей дизайна.

ISBN 978-5-6056057-9-9

© Коллектив авторов, 2026
© Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Д. Д. Абгаджава
АНАТОМИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ТЕКСТИЛЯ 12

Е. И. Абдулаева
НАСЫЩЕННОСТЬ ЦВЕТОВОГО ТОНА
В АРХИТЕКТОНИКЕ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА-ДВОЙКИ 19

А. С. Агафонова
ИНВЕРСИЯ СИМВОЛИКИ БЕЛОГО ЦВЕТА В ФИЛЬМЕ НУАР:
ОТ ЧИСТОТЫ К ОПАСНОСТИ 31

Б. И. Александров, С. К. Александрова
ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В ДИЗАЙНЕ ВЫСТАВОЧНОГО ПРОСТРАНСТВА:
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ..... 39

П. В. Амелина
ЦВЕТ В АРХИТЕКТУРНОЙ ГРАФИКЕ КАК СРЕДСТВО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ 46

Н. А. Архипова
СВЕТОВОЙ ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ ФЕСТИВАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА
В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ 54

К. В. Бандорина
ЦВЕТОВОЙ КОД НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ
КАК НОСИТЕЛЬ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В УСЛОВИЯХ
СТИЛИСТИЧЕСКОЙ АКТУАЛИЗАЦИИ..... 63

Н. И. Барсукова, А. Чжу
ЦВЕТОВАЯ ЛОГИКА ОРДЕНСКИХ КОЛОДОК:
ФИКСАЦИЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО НАРРАТИВА
В ТЕКСТИЛЬНОМ ДИЗАЙНЕ 1940–1950-Х ГОДОВ 69

Р. А. Бахтияров
ЦВЕТ КАК ПЛАСТИЧЕСКИЙ ПРИЁМ И СРЕДСТВО
ОБРАЗНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ
СОЛОМОНА ЭПШТЕЙНА 74

М. С. Баютова
ЦВЕТ ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ В ПОЭЗИИ МАЦУО БАСЁ 85

А. В. Богослов
«ВЕЛИКОЕ БЕЗМОЛВИЕ» ЛОУРЕНСА СТИВЕНА ЛАУРИ:
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ЦВЕТА
В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА..... 97

А. А. Брильц
ВЛИЯНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ
НА ВОСПРИЯТИЕ ЦВЕТА В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ
(НА ПРИМЕРЕ КРАСНОГО ЦВЕТА)..... 109

М. А. Вавулова
ТЕМА ЧЕРНОБЫЛЯ В БЕЛОРУССКОМ ГОБЕЛЕНЕ
КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА.....118

Х. И. Высоцкая
ОБРАЗНЫЕ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ЦВЕТА
В БЕЛОРУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ
НАЧАЛА 2020-Х ГГ..... 127

Н. Э. Галумова, М. В. Галицкая
КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОПТСКИХ ТКАНЕЙ
ИЗ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ..... 137

Ю. Л. Гик
РОЛЬ ЦВЕТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
АМЕРИКАНСКОГО ХУДОЖНИКА РИДА АЛЬТЕМУСА 147

В. А. Дедов
ФЕНОМЕНОЛОГИЯ РОЗОВОГО ЦВЕТА В СОВРЕМЕННОЙ
АРХИТЕКТУРЕ: РЕАПРОПРИАЦИЯ И ХИЩНАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ 155

Е. И. Елыманова
АНАЛИЗ ЦВЕТОВЫХ РЕШЕНИЙ В СИСТЕМЕ АЙДЕНТИКИ
СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ДЕТСКИХ ТЕАТРОВ..... 163

А. С. Ергина
ЦВЕТОВАЯ ГАРМОНИЯ В ОБРАЗАХ ГОРОДОВ РОССИИ
В РАБОТАХ СТУДЕНТОВ СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА 171

М. И. Ермолаева
ЦВЕТ В ГОБЕЛЕНЕ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ СТУДЕНТОВ КАФЕДРЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ АКАДЕМИИ А. Л. ШТИГЛИЦА)..... 179

М. А. Жохова
КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ
АРХИТЕКТУРНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ..... 187

Т. М. Журавская
ВСЕЛЕННАЯ ИЛЛЮЗИЙ КУСАМЫ ЯЁИ:
ЦВЕТ И ФОРМА В ПРОСТРАНСТВЕ..... 198

Л. В. Зеленская
ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО КОМПОЗИЦИИ В ПОРТУГАЛЬСКОЙ
АРХИТЕКТУРНОЙ КЕРАМИКЕ ПЕРИОДА МОДЕРНА..... 207

О. В. Иванова
ТАИНСТВЕННАЯ БЕЛАЯ НОЧЬ: МИФОПОЭТИКА ПЕТЕРБУРГА
В ЦВЕТЕ; АРТ-ПРОЕКТЫ, ПОСВЯЩЁННЫЕ ДНЮ ГОРОДА..... 215

Д. Д. Казанцев
ЖИВОПИСНАЯ СЦЕНОГРАФИЯ АЛЕКСЕЯ КОЧАРИНА 226

Е. А. Карпова
АХРОМАТИЧЕСКИЕ ЦВЕТА В ДИЗАЙНЕ КОЛЛЕКЦИЙ ОДЕЖДЫ..... 232

Т. А. Карюк
ОСОБЕННОСТИ ЦВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ
НАРОДНЫХ ВОРСОВЫХ КОВРОВ РУЙЮ 238

И. В. Клюшкин
СЕРГЕЙ БУГРОВСКИЙ. МОНОХРОМНЫЙ МИР ЖИВОПИСЦА..... 248

А. В. Корнильева
ЦВЕТ, ФАКТУРА, МАТЕРИАЛ
КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В ИСКУССТВЕ
ЖИВОПИСНОГО КОЛЛАЖА. К ВОПРОСУ О РАБОТЕ
С ЦВЕТОВЫМИ КОМПОЗИЦИЯМИ НА ЗАНЯТИЯХ
ПО КОЛОРИСТИКЕ..... 256

А. В. Корягин, В. Д. Уваров
ПРИМЕНЕНИЕ ЦВЕТОВОГО КРУГА СТЕПАНОВА
В ПРОЦЕССЕ ГЕНЕРАЦИИ ЭЛЕМЕНТОВ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ..... 267

Ю. С. Куличкова
ЦВЕТ В ЮВЕЛИРНОМ ДИЗАЙНЕ:
МАТЕРИАЛОВЕДЧЕСКИЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ..... 276

О. О. Лысенкова
БЕЛОЕ ПО БЕЛОМУ: ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ
ОСОБЕННОСТИ СЕВЕРОРУССКОГО КРУЖЕВА
НА ПРИМЕРЕ ПОДЗОРА СО ЛЬВАМИ..... 284

Люй Цзинсюань
АНАЛИЗ ЦВЕТОВОЙ КОМПОЗИЦИИ
ИСТОРИЧЕСКОГО ЛАНДШАФТНОГО ПРОСТРАНСТВА
САДА МАСТЕРА СЕТЕЙ В СУЧЖОУ, КИТАЙ..... 291

Е. Ю. Манерова
ЦВЕТ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОВРАХ
ТИПА «КАЗАХ». КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ КОЛОРИТА 299

А. Ю. Мокина, Ал. Ю. Мокина
ЦВЕТОВОЕ РЕШЕНИЕ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ПРОЕКТЕ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ
СТУДЕНТОВ ЮЖНОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА)..... 305

Ю. А. Мунханова
О РОЛИ ЦВЕТА В ДИЗАЙН-СОПРОВОЖДЕНИИ
СПОРТИВНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ..... 314

Г. М. Мурашко
СТУЛ «ВАСИЛИЙ»: НА ТЁМНОЙ ИЛИ НА СВЕТЛОЙ СТОРОНЕ 321
Ю. В. Нежинский
ЦВЕТОВОЙ КОД СТАРЫХ МАСТЕРОВ
(АЛЛЕГОРИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ) 331
М. В. Петрова-Маслакова
РОЛЬ ЦВЕТА В РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ РЕЗЬБЕ ПО ДЕРЕВУ 345
Е. А. Попова
ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВАХ И ТЕХНИЧЕСКОЙ
ЭСТЕТИКЕ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ ГАБРИЭЛЯ ДАВЕ) 352
Д. А. Сафронова
РОЗОВЫЙ КАК ПРЕЕМНИК КРАСНОГО
В СТИЛИЗАЦИИ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА
ПЕРСОНАЖЕЙ СОВЕТСКОЙ АНИМАЦИИ 359
А. А. Семенова
ДИАЛОГ КУЛЬТУР: ЖИВОПИСЬ, ЦВЕТ, ВОЙЛОК 369
К. А. Торопова
ТРАНСФОРМАЦИЯ КОЛОРИСТИЧЕСКОГО СИМВОЛИЗМА
О. УАЙЛЬДА В КУБОФУТУРИСТИЧЕСКОЙ СЦЕНОГРАФИИ
А. ЭКСТЕР К СПЕКТАКЛЮ «САЛОМЕЯ» (1917) 380
А. Е. Третьякова, А. П. Кычкина
ЦВЕТ В КОЖЕВЕННОМ ДЕЛЕ (НА ПРИМЕРЕ BOTTEGA VENETA) 391
В. Д. Уваров, А. А. Котов
РОЛЬ ЦВЕТА В ФОРМИРОВАНИИ АРХИТЕКТУРНОГО
ПРОСТРАНСТВА 399
В. Д. Уваров, П. О. Кубарев
ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ПРОЕКТОВ КУЛЬТУРНОЙ ИНСТИТУЦИИ
НА ОСНОВЕ ЦВЕТОВОГО КРУГА СТЕПАНОВА
(НА ПРИМЕРЕ ПЛАТФОРМЫ ПРОГРАММЫ «НОВЫЕ МЕДИА») 408
Т. Т. Н. Фам
ЦВЕТ КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД
В АРХИТЕКТУРНЫХ ТРАДИЦИЯХ РОССИИ И ВЬЕТНАМА..... 417
А. М. Фатеева
ЖАККАРДОВЫЕ ТКАНИ В ОДЕЖДЕ:
ОПЫТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ И ВЫПОЛНЕНИЯ В МАТЕРИАЛЕ..... 427
А. В. Храмова
ЦВЕТОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ
В ОФОРМЛЕНИИ ЛИЧНЫХ КОМНАТ ЖЕНСКОЙ ПОЛОВИНЫ
ПЕТЕРГОФСКОГО ДВОРЦА В XIX ВЕКЕ 437

Н. Н. Цветкова
СОТКАННЫЕ ИЗ ЦВЕТА ТЕКСТИЛЬНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ
ЛЕНОР ТАУНИ 450

Л. Д. Чулкстан
ХРОМАТИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ РЕВИТАЛИЗАЦИИ:
ЦВЕТ КАК НАВИГАТОР ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ОПЫТА
В ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ 459

Е. Н. Шайманова
ВОЗВРАЩЕНИЕ ЦВЕТА В МУЗЕЙНОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ:
ОТ РАСКРАШЕННОЙ КОПИИ К НАПЕЧАТАННОЙ МОДЕЛИ 467

И. Шен
ЦВЕТ И ЕГО СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ
В ГРАФИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ Ф. М. ШУРМЕЛЁВА 476

CONTENTS

D. D. Abgadzhava
ANATOMICAL IMAGES IN CONTEMPORARY TEXTILE ART 12

E. I. Abdulaeva
COLOR SATURATION IN THE ARCHITECTONICS
OF THE WOMEN'S TWO-PIECE SUIT 19

A. S. Agafonova
THE INVERSION OF WHITE SYMBOLISM IN FILM NOIR:
FROM PURITY TO DANGER 31

B. I. Aleksandrov, S. K. Aleksandrova
COLOR AS A MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION
IN EXHIBITION SPACE DESIGN: AN ART-HISTORICAL
AND EDUCATIONAL PERSPECTIVE 39

P. V. Amelina
COLOR IN ARCHITECTURAL GRAPHICS
AS A MEANS OF PROFESSIONAL THINKING 46

N. A. Arkhipova
LIGHT AND COLOR AS A MEANS OF ARTISTIC ORGANIZATION
OF FESTIVAL SPACE IN CONTEMPORARY RUSSIA 54

K. V. Bandorina
THE COLOR CODE OF FOLK ARTS AND CRAFTS
AS A CARRIER OF CULTURAL MEMORY UNDER CONDITIONS
OF STYLISTIC ACTUALISATION 63

N. I. Barsukova, A. Zhu
COLOR LOGIC OF ORDER BAND: FIXATION
OF POLITICAL NARRATIVE IN TEXTILE DESIGN OF THE 1940–1950s 69

R. A. Bakhtiyarov
COLOR AS A PLASTIC TECHNIQUE
AND A MEANS OF IMAGINATIVE CHARACTERIZATION
IN THE PORTRAIT PAINTING OF SOLOMON EPSTEIN 74

M. S. Bayutova
THE COLOR OF DECORATIVE
AND APPLIED ART OBJECTS AS A MEANS OF CREATING IMAGES
IN THE MATSUO BASHŌ'S POETRY 85

A. V. Bogoslov
"THE GREAT SILENCE" BY LAURENCE STEPHEN LOWRY:
THE EXISTENTIAL PROBLEM OF COLOR
IN THE ARTIST'S WORK 97

A. A. Brilts
THE INFLUENCE OF SOCIO-CULTURAL CHANGES
ON THE PERCEPTION OF COLOR IN ART AND DESIGN
(ON THE EXAMPLE OF RED COLOR) 109

M. A. Vavulova
CHERNOBYL THEME IN BELARUSIAN TAPESTRY
OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES 118

Kh. I. Vysotskaya
EXPRESSIVE AND SPATIAL FUNCTIONS OF COLOR
IN BELARUSIAN TEXTILE ART OF THE EARLY 2020S 127

N. E. Galumova, M. V. Galitskaya
COLORISTIC FEATURES OF COPTIC FABRICS FROM
THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY 137

Yu. L. Gik
THE ROLE OF COLOR IN THE WORKS
OF AMERICAN ARTIST REED ALTEMUS 147

V. A. Dedov
THE PHENOMENOLOGY OF PINK IN CONTEMPORARY
ARCHITECTURE: REAPPROPRIATION AND PREDATORY CORPORACY ... 155

E. I. Elymanova
ANALYSIS OF COLOR SOLUTIONS IN THE IDENTITY SYSTEM
OF CONTEMPORARY RUSSIAN CHILDREN'S THEATRES 163

A. S. Ergina
COLOR HARMONY IN THE VISUAL REPRESENTATION OF RUSSIAN
CITIES IN THE WORKS OF STUDENTS OF THE ST. PETERSBURG STATE
ACADEMY OF ART AND DESIGN NAMED AFTER A. L. STIEGLITZ 171

M. I. Ermolaeva
COLOR IN TAPESTRY ART
(BASED ON THE WORK OF STUDENTS OF THE DEPARTMENT
OF ARTISTIC TEXTILES OF THE STIEGLITZ ACADEMY) 179

M. A. Zhokhova
COLOR SOLUTIONS IN DOMESTIC ARCHITECTURAL DESIGN 187

T. V. Zhuravskaya
KUSAMA YAYOI'S UNIVERSE OF ILLUSIONS:
COLOR AND SHAPE IN SPACE..... 198

L. V. Zelenskaya
COLOR AS A MEANS OF COMPOSITION IN PORTUGUESE
ARCHITECTURAL CERAMICS OF THE ART NOUVEAU PERIOD 207

O. V. Ivanova
MYSTERIOUS WHITE NIGHT: THE MYTHOPOETICS OF ST. PETERSBURG
IN COLOR; ART PROJECTS DEDICATED TO THE CITY'S DAY..... 215

D. D. Kazantsev
THE SCENIC SET DESIGN BY ALEXEY KOCHARIN..... 226

E. A. Karpova
ACHROMATIC COLORS IN CLOTHING COLLECTION DESIGN..... 232

T. A. Karyuk
FEATURES OF THE COLOR SCHEME OF TRADITIONAL
RYIJY PILE RUGS 238

I. V. Klyushkin
SERGEY BUGROVSKY. MONOCHROMATIC WORLD
OF THE PAINTER 248

A. V. Kornileva
COLOR, TEXTURE AND MATERIAL AS EXPRESSIVE MEANS
IN THE ART OF COLOR COLLAGE. THE EXPERIENCE OF WORKING
WITH COLOR COMPOSITIONS IN COLOR STUDIES..... 256

A. V. Koryagin, V. D. Uvarov
THE USE OF STEPANOV'S COLOR WHEEL IN THE PROCESS
OF GENERATING CORPORATE IDENTITY ELEMENTS 267

Yu. S. Kulichkova
COLOR IN JEWELRY DESIGN:
MATERIALS SCIENCE AND TECHNOLOGICAL ASPECTS
IN THE CONTEXT OF CURRENT TRENDS..... 276

O. O. Lysenkova
WHITE ON WHITE: ARTISTIC AND EXPRESSIVE FEATURES
OF NORTHERN RUSSIAN LACE ON THE EXAMPLE
OF A BED VALANCE DEPICTING LIONS..... 284

Lyu Jingxuan
ANALYSIS OF THE COLOR COMPOSITION
OF THE HISTORICAL LANDSCAPE SPACE OF THE MASTER
OF NETS GARDEN IN SUZHOU, CHINA..... 291

E. Yu. Manerova
COLOR IN AZERBAIJANI CARPETS OF THE "KAZAKH" TYPE.
COMPOSITIONAL FUNCTIONS OF COLOR SCHEME 299

A. Yu. Mokina, Al. Yu. Mokina
THE COLOR CONCEPT AS AN EXPRESSIVE MEANS
OF ARTISTIC IMAGE IN THE PROJECT (ON THE EXAMPLE OF WORKS
BY STUDENTS OF THE SOUTHERN FEDERAL UNIVERSITY) 305

Yu. A. Munkhanova
ON THE ROLE OF COLOR IN THE DESIGN OF SPORTING EVENTS 314

G. M. Murashko
THE "VASILY" CHAIR: ON THE DARK OR THE LIGHT SIDE 321

Yu. V. Nezhinskij
COLOR CODE OF THE OLD MASTERS (ALLEGORICAL TRADITION) ... 331

M. V. Petrova-Maslakova
THE ROLE OF COLOR IN RUSSIAN TRADITIONAL WOOD CARVING ... 345

E. A. Popova
COLOR AS A MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION
IN SPATIAL ARTS AND IN TECHNICAL AESTHETICS
(ON THE EXAMPLE OF GABRIEL DAVET'S WORKS) 352

D. A. Safronova
PINK AS THE HEIR TO RED IN THE STYLISATION
OF RUSSIAN FOLK COSTUME IN SOVIET ANIMATION 359

A. A. Semenova
DIALOGUE OF CULTURES: PAINTING, COLOR, FELT 369

K. A. Toropova
TRANSFORMATION OF O. WILD'S COLORISTIC SYMBOLISM
IN A. EKSTER'S CUBO-FUTURISTIC SCENERY
FOR THE PLAY SALOMÉ (1917) 380

A. E. Tretyakova, A. P. Kychkina
COLOR IN TANNERY (ON THE EXAMPLE OF BOTTEGA VENETA) 391

V. D. Uvarov, A. A. Kotov
THE ROLE OF COLOR IN THE FORMATION
OF ARCHITECTURAL SPACE 399

V. D. Uvarov, P. O. Kubarev
COLOR AS A MEANS OF EXPRESSION IN CULTURAL INSTITUTION
MULTIMEDIA PROJECTS BASED ON THE STEPANOV COLOR WHEEL
(A CASE STUDY OF THE "NEW MEDIA" PROGRAM PLATFORM) 408

T. T. N. Pham
COLOR AS A CULTURAL CODE IN THE ARCHITECTURAL
TRADITIONS OF RUSSIA AND VIETNAM 417

A. M. Fateeva
JACQUARD FABRICS IN CLOTHING:
MATERIAL DESIGN AND EXECUTION EXPERIENCE 427

A. V. Khramova
COLOR CHARACTERISTICS
IN THE DECORATION OF THE WOMEN'S PERSONAL ROOMS
IN THE PETERHOF PALACE IN THE 19TH CENTURY..... 437

N. N. Tsvetkova
WOVEN FROM COLOR TEXTILE SCULPTURES
BY LENORE TAWNEY..... 450

L. D. Chulkstan
CHROMATIC DRAMATURGY OF REVITUALIZATION:
COLOR AS A NAVIGATOR OF EMOTIONAL EXPERIENCE
IN HISTORICAL SPACE..... 459

E. N. Shaimanova
THE RETURN OF COLOR IN MUSEUM RECONSTRUCTION:
FROM THE PAINTED COPY TO THE PRINTED MODEL 467

Y. Sheng
COLOR AND ITS SYMBOLISM IN THE GRAPHIC SPACE
OF F. M. SHURMELEV..... 476

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.01
УДК 745.04

Д. Д. Абгаджава

АНАТОМИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ТЕКСТИЛЯ

Статья посвящена исследованию произведений современного искусства текстиля с анатомическими мотивами. Актуальность работы обусловлена интересом художников к этой теме, что выражается в появлении подобных работ на выставках. Цель исследования — рассмотреть и проанализировать эти произведения с точки зрения исполнения и содержания, сравнить их между собой. В результате были выявлены как общие идейные составляющие и средства их раскрытия, так и различные подходы к созданию художественного образа.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, современное искусство, искусство волокна, гобелен, анатомия

D. D. Abgadzhava

ANATOMICAL IMAGES IN CONTEMPORARY TEXTILE ART

This article examines contemporary textile art featuring anatomical motifs. The relevance of this work stems from artist's interest in this theme, which is reflected in the appearance of similar works at exhibitions. The aim of the study is to examine and analyze these works in terms of execution and content, as well as to compare them. As a result, common conceptual components and means of expressing them were identified, as well as different approaches to creating artistic images.

Keywords: decorative and applied arts, contemporary art, fiber art, tapestry, anatomy

Человеческое тело на протяжении всей истории искусств являлось одним из самых популярных объектов изображения. Современные художники продолжают эту традицию, раскрывая её несколько иначе — смотрят на тело не снаружи, а изнутри. Предметом изображения часто становятся части человеческого тела, скрытые от глаз: кровеносные сосуды, внутренние органы, мышцы, кости.

Выбор темы исследования обусловлен интересом к тому, как по-разному художники используют анатомические элементы в своём творчестве, какие темы раскрывают при помощи этих образов, какую эстетику можно увидеть в том, что многими людьми воспринимается как пугающее и неоднозначное. Проблема, возникшая при изучении данной темы, — это недостаточная её освещённость, притом что вопрос о её актуальности не стоит: показателен уже тот факт, что художники по текстилю по всему миру создают произведения с использованием анатомических мотивов.

Цель данной работы — рассмотреть, как современные художники по текстилю используют связанные со строением человеческого тела образы в своём творчестве, к каким приёмам и средствам при этом обращаются, а также какие темы через эти образы раскрывают. Результат исследования может быть полезен молодым авторам, а также всем, кто питает интерес к заявленной теме.

Для контекста обратимся к краткой исторической справке. Современное текстильное искусство тесно связано с «пластическим взрывом» 1960-х гг. В этот период создаются «мягкие скульптуры» — текстильные арт-объекты, в связи с чем в разных странах мира возрастает интерес к текстилю и появляется термин fiber art (искусство волокна) [3, с. 652]. В рамках данного исследования кажется важным рассмотреть творчество некоторых художников этого периода, чтобы проследить развитие анатомической темы в текстильном искусстве.

Франсуаза Гроссен — швейцарская художница, известная своими созданными из каната и верёвок скульптурами. Её работы при всей их абстрактности обладают природной, органической пластикой [2, с. 15]. Наглядно это демонстрирует серия Metamorphosis, созданная в 1978–1986 гг. Подвешенные к потолку объекты отдалённо напоминают тела или их части: одни переплетения верёвок ассоциируются со скелетом, другие похожи на плоть и внутренние органы. Само название серии может считываться как отсылка к некоему физиологическому процессу. Слово «метаморфоза» в широком смысле означает изменение; с точки зрения биологии же под метаморфозой понимают, например, превращение личинки насекомого во взрослую особь или иное изменение состояния организма. Художница экспериментирует с материалами, наравне с привычными текстильными волокнами используя металл и гипс. Такое сочетание позволяет усилить сходство объектов с живыми организмами, в которых мягкие ткани существуют одновременно с жёсткими, матовые поверхности — с блестящими.

С периодом «пластического взрыва» ассоциируется имя польской художницы Магдалены Абаканович [3, с. 653]. Её знаменитые абаканы представляют собой гигантские текстильные скульптуры различных цветов. Работы Абаканович обладают пластикой, характерной для живых организмов; некоторые из её скульптур напоминают части тела, другие имеют вид человеческих фигур без головы. Эти масштабные произведения, напоминающие что-то живое, но живым при этом не являющиеся, вызывают у зрителя чувство дискомфорта; это ощущение может быть объяснено эффектом «зловещей долины» [4, с. 98]. В отличие от объектов Гроссен, которые изображают некие фантастические организмы, скульптуры Абаканович гораздо более явно ссылаются на человеческую физиологию.

Произведения таких авторов, как М. Абаканович и Ф. Гроссен, за счёт их пластики и явного вдохновения природными формами можно считать истоком развития как искусства волокна в целом, так и темы анатомии в текстиле в частности. Их работы, выполненные в различных техниках, демонстрируют средства, которыми достигается создание художественного образа: цвет, фактуру, материал. Далее будет рассмотрено творчество современных художников по текстилю, условно эту тему продолжающих.

Авторы активно используют цвет для создания художественного образа своих произведений. Так, работа Элоди Антуан Red and White Sliced Felt (2009), которая отличается чистотой и лаконичностью формы, за счёт бежевого цвета снаружи и красного внутри, а также характерной «венозной» текстуры вызывает ассоциацию с разрезанным мясом (ил. 2). Финская художница Райя Йокинен, в 2022 г. занявшая второе место на триеннале в Царицыно, обращается в своём творчестве к образам кровеносных сосудов. Она намеренно окрашивает их в нехарактерный зелёный цвет, усиливая сходство капилляров и вен с ветвями деревьев. Пример — работы Pointing Out (2007) и A Support (2012; ил. 1).

Из широкого спектра техник и материалов текстильного искусства каждый автор выбирает именно те, которые наиболее точно помогут воплотить задуманный образ. Упомянутая работа Э. Антуан выполнена из фетра, однако у художницы есть сшитые из ткани объекты Quilted Brain (2014) и Quilted Heart (2016), достаточно реалистично изображающие соответственно мозг и сердце. В то же время Р. Йокинен в своём творчестве придерживается одной выбранной техники и наряду с текстильными волокнами использует бумагу. За счёт этого её работы отличаются лёгкостью: даже кожа, которая исполняет в организме защитную функцию, в произведениях художницы выглядит прозрачной, через неё нередко просвечивают обычно скрытые от глаз элементы, как в Sense of Feeling (2006), Raising the Wings (2008), Son of the Pilot (2008).

Изображение кожи также присутствует в работе Skin (Сара Малони, 2003–2012), представляющей собой комбинезон в форме женского тела. Художница выбрала совершенно отличную от упомянутых технику — бисероплетение. За счёт материала работа приобрела характерную фактуру, напоминающую о естественном строении организма, состоящего из множества микроскопических клеток.

Тема строения тела человека не обошла и творчество отечественных авторов. Например, на V Триеннале современного гобелена «Многообразие связей. Нити, разрывы, соединения», проходившей в музее-заповеднике «Царицыно» в период с 1 мая по 25 ноября 2025 г., был представлен ряд работ, отражающих идею связи человека и природы. Среди них встречаются и произведения, использующие анатомические образы; эти работы на триеннале были выставлены рядом друг с другом.

В отличие от описанных работ зарубежных авторов, большинство из которых можно отнести к мягкой скульптуре, произведения, о которых пойдёт речь далее, являются плоскостными. Все они выполнены в единой технике шпалерного ткачества, однако различаются колоритом и образами. Гобелен «Любовь» (Юлия Чебыкина, 2025) изображает три переплетённых между собой анатомических сердца (ил. 3). Работа выполнена преимущественно в оттенках красного, акцентным является синий цвет. Выбор колорита можно объяснить тем, что этими цветами принято обозначать артериальную и венозную кровь. Практически монохромная поверхность гобелена обогащена фактурой разных переплетений и вышивкой.

Красный и синий цвета играют важную роль и в другой работе. В диптихе «Линии жизни» (Дина Абгаджава, 2025) анатомическая тема раскрывается в изображении костей, кровеносных сосудов, головного мозга. «Звёзды» на фоне имеют форму нервных клеток — нейронов. В левой части диптиха расположены тянущиеся друг к другу руки. В правой части — человеческий профиль, направление взгляда которого связывает две половины диптиха красной линией. В отличие от гобелена Ю. Чебыкиной в данной работе изображённые объекты довольно сильно контрастируют с тёмным фоном. При этом в диптихе тоже используются разные фактуры: гладкое ткачество сочетается с ворсом.

Гобелен «Белый шум» (Елизавета Буланцева, 2025) от двух предыдущих произведений отличается в первую очередь колоритом. Это чёрно-белая работа, изображающая ультразвуковое исследование. Здесь автор не вводит различные переплетения для создания фактуры, зато сочетает чёткий графический рисунок с меланжевым ткачеством, напоминающим белый шум.

Среди описанных произведений как отечественных, так и зарубежных авторов можно выделить несколько различных тем. Одна из них — тема единства человека и природы, встречающаяся в образах ветвей-капилляров Р. Йокинен. Одновременно с этим в своих работах она исследует грань материальных и нематериальных чувств — тему, встречающуюся в творчестве и других художников. В частности, Ю. Чебыкина раскрывает её через сочетание названия своего гобелена — «Любовь» — и изображённого. Три переплетённых анатомических сердца — это образ, по словам автора, символизирующий «концепцию единства тела, души и духа» [1, с. 300]. Действительно, сердце является знаком, которым принято обозначать чувство любви, но в данной работе сердца не стилизованы, а изображены натуралистично, что и указывает на единение духовного с телесным.

Раскрывается эта идея и в диптихе Д. Абгаджавы. Данная работа выражает связь человеческих эмоций и ощущений с телом. Информация, полученная через органы чувств, обрабатывается мозгом и передаётся дальше, превращаясь в прикосновение и вызывая ответную реакцию у другого человека. Таким образом, через физическое взаимодействие осуществляется связь людей друг с другом. В частности, эта тема раскрывается в гобелене Е. Буланцевой, исследующей тему связи матери и ребёнка. Автор описывает свою работу так: «В изображаемый момент эти двое находятся в неразрывном единстве. Однажды связь прервётся, но незримой нитью будет тянуться всегда» [1, с. 58].

Иная мысль раскрывается в упомянутой работе С. Малони. Девятилетний процесс создания данного произведения отсылает к длительному невидимому труду женщин, которые исторически занимались текстильными ремёслами. Эта идея раскрываются и в других работах Малони, например в серии вышивок 1999 г. под названием Corpus с изображением различных систем организма, а также в её вязаных объектах в виде внутренних органов.

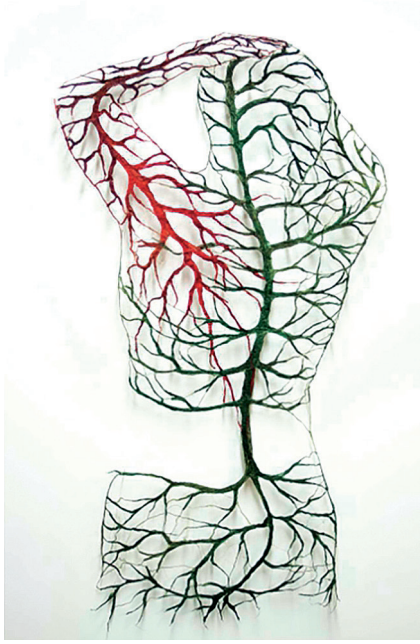
В рамках данного исследования были рассмотрены работы современных художников, обращающихся к анатомическим мотивам. С помощью этих образов авторы осмысляют такие вечные темы, как единство человека и природы, связь

людей друг с другом, связь телесного и духовного; при этом используются совершенно разные материалы и техники. В основе лежат природные формы — их пластику, цвет и фактуру авторы перерабатывают в соответствии с идеей произведения. Можно заметить, что во многих случаях художники опираются на медицинские источники, анатомические атласы, заимствуя принятые в них условные обозначения.

Общей идеей, связывающей «анатомические» работы, можно считать представление о человеке как о биопсихосоциальном существе, чьи чувства, эмоции и мысли существуют внутри сложной биологической структуры. Текстиль, в свою очередь, предлагает художникам широкий спектр техник, материалов и приёмов для воплощения замысла. Сочетание идеи и особенностей текстиля рождает потенциал для продолжения творческой работы в заданном направлении.

ЛИТЕРАТУРА

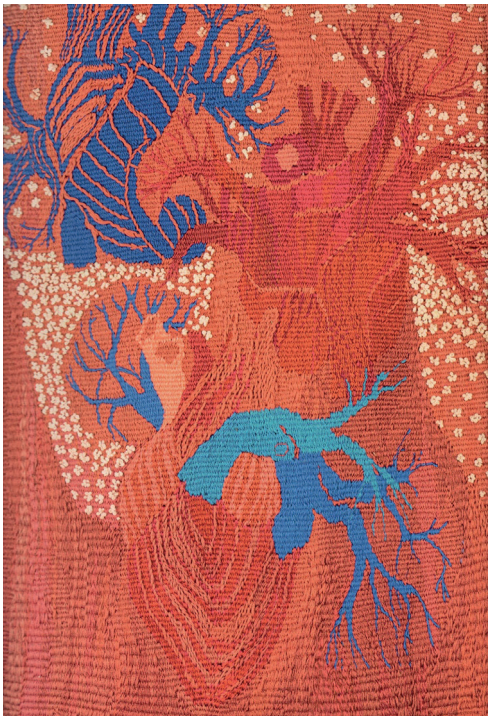
1. V Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в «Царицыне». Многообразие связей. Нити, разрывы, соединения: кат. / Музей-заповедник «Царицыно», Департамент культуры города Москвы. М.: ГМЗ «Царицыно», 2025. 528 с.
2. Цветкова Н. Н. Искусство волокна — fiber art XX–XXI вв. Вопросы формирования и развития: моногр. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. 265 с.
3. Цветкова Н. Н. Текстильный арт-объект в искусстве XX–XXI веков // Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2018: тез. докл. VIII Междунар. конф. / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2018. С. 652–660.
4. Mori M., MacDorman K. F., Kageki N. The Uncanny Valley [From the Field] // IEEE Robotics & Automation Magazine. 2012. Vol. 19. № 2. P. 98–100.



Ил. 1. Йокинен Р. Поддержка (A Support). 2012



Ил. 2. Антуан Э. Красный и белый нарезанный фетр (Red and White Sliced Felt). 2009



Ил. 3. Чебыкина Ю. Любовь. 2025

Сведения об авторе:

Абгаджава Дина Дауровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра художественного текстиля, магистратура, 1-й курс; dinaba@bk.ru

Abgadzhava Dina D., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Artistic Textile Department, Master's programme, 1st year; dinaba@bk.ru

Сведения о научном руководителе:

Ковалева Татьяна Вячеславовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе; prorektor_nr@ghpa.ru

Kovaleva Tatiana V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Professor, Vice-Rector for Scientific Research; prorektor_nr@ghpa.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.02
УДК 7.01

Е. И. Абдулаева

НАСЫЩЕННОСТЬ ЦВЕТОВОГО ТОНА В АРХИТЕКТОНИКЕ ЖЕНСКОГО КОСТЮМА-ДВОЙКИ

Насыщенность цветового тона — один из регистров архитектоники женского костюма-двойки. Её семиотическую функцию не описывали системно. Регистр фиксирует изменения интенсивности цвета: от ахроматических оттенков до ярких тонов. Работа опирается на иконографический, сравнительный и историко-культурный методы, а также данные психологии восприятия. Раньше семиотику костюма и психофизиологию цвета не сводили вместе и не привязывали их к модусам насыщенности [1].

Ключевые слова: насыщенность цвета, архитектоника костюма, костюм-двойка, семиотика костюма, психология восприятия, модусы формообразования, хромофобия

E. I. Abdulaeva

COLOR SATURATION IN THE ARCHITECTONICS OF THE WOMEN'S TWO-PIECE SUIT

Saturation is a register of the architectonics of women's suit. Its semiotic function has not been systematically described. It captures changes in color intensity, from achromatic shades to bright tones. The analysis draws on iconographic, comparative and historical-cultural methods, supplemented by psychology of perception. The novelty lies in combining costume semiotics with psychophysiology of color perception. Three modes of saturation emerge: reductive, reflective and transgressive.

Keywords: color saturation, costume architectonics, women's two-piece suit, semiotics of costume, psychology of perception, modes of form-making, chromophobia

В костюме-двойке насыщенность цвета влияет на восприятие кроя пропорций и силуэта. Вопрос в том, как этот параметр участвует в архитектонике костюма и какие смыслы несут разные уровни насыщенности.

Работа опирается на иконографический анализ, адаптированный для изучения костюма-двойки. В центре внимания — насыщенность цветового тона как устойчивый параметр формы. Материал даёт три модуса: редуктивный, рефлексивный и трансгрессивный. Иконографический подход дополнен сравнительным и историко-культурным методами. Интерпретация опирается на работы по психологии искусства (Р. Арнхейм), психологии цвета (М. Люшер) и психологии моды (К. Пайн). Для сопоставления модусов используется также концепция эго-состояний Э. Берна. Материалом для исследования стали костюмы из коллекций дизайнеров XX — начала XXI в., отобранные по степени насыщенности цветового тона.

Насыщенность как регистр: определение и границы понятия

В разработанной системе насыщенность является одним из десяти регистров, каждый из которых фиксирует устойчивый параметр формы и несёт семиотическое сообщение. Регистры располагаются между полюсами: редуктивным с одной стороны, трансгрессивным с другой и рефлексивным в центре. Архитектоника — это совокупность таких параметров, как крой, пропорции, материал и цвет, среди которых именно цвет служит маркером заметности формы. Р. Арнхейм подчёркивал, что чистые, насыщенные цвета обладают устоявшейся выразительностью [2, с. 330–335].

Шкала насыщенности — это три позиции: низкая, умеренная и высокая, каждая со своим модусом. Количественную оценку степени насыщенности даёт показатель chroma системы Munsell, который варьируется от 0 до 12 и выше [23]. Границы модусов по этой системе: 0–2 — редуктивный, 3–6 — рефлексивный, от 7 и выше — трансгрессивный. То, как человек воспринимает насыщенность цвета ткани, зависит от её свойств: блеск шёлка усиливает интенсивность цвета, а матовость шерсти или бархата снижает её. Промежуточные оттенки возникают из-за драпируемости, ворса и переплетения нитей. Шкалы Munsell недостаточно, нужен качественный семиотический анализ.

Психология восприятия насыщенности:
от психофизиологии к поведенческим паттернам

Связь между насыщенностью цвета и эмоциональным откликом изучали не раз. М. Люшер предполагал, что открытость и спонтанность коррелируют с яркими тонами, а потребность в защите — с приглушёнными [5, с. 45–52]. Гипотезу М. Люшера критиковали [23], но интерес к психологической значимости цвета сохранился. В отечественной науке М. С. Шехтер исследовал механизмы цветового восприятия [8], а Т. А. Петрова обратилась к семиотике и психологии цвета применительно к костюму [6].

Одежда работает как внешнее отражение внутреннего состояния [24, с. 58–64]. Термин «дофаминовая одежда» ввела К. Пайн, чтобы объяснить, как женщины выбирают её, ориентируясь на своё эмоциональное состояние. Например, когда настроение приподнятое, мы тянемся к ярким цветам, а когда подавленное — к приглушённым. Х. Адам и А. Галински сместили фокус с эмоциональных процессов на когнитивные и для описания этого эффекта ввели понятие «познание, заключённое в одежду» (enclothed cognition) [10]. Й.-Х. Квон и С. Шим подтвердили связь между яркой одеждой и позитивными эмоциями [19], а А. Элиот и М. Майер показали, что насыщенность — ключевой параметр эмоционального отклика [14].

Д. Йонаускайте и К. Мора провели кросс-культурное исследование и выявили цветоэмоциональные ассоциации, устойчивые в разных культурах [18]. Светлые цвета (белый, жёлтый, розовый) вызывают приятные ассоциации, а тёмные (серый, чёрный и коричневый) — негативные. Красный отметили отдельно, поскольку он порождает сильный эмоциональный отклик и противоположные чувства и эмоции: страсть или гнев и страх. К. Шлосс и С. Палмер объяснили этот феномен через теорию экологической валентности:

яркий цвет ассоциируется с опасностью или неприятным опытом, и его бессознательно избегают [25].

Арнхейм описал зрительное приближение или удаление цветового пятна: приглушённые тона визуально отодвигают объект от зрителя, а насыщенные выступают вперёд и привлекают внимание [1, с. 340–345].

Культурное измерение: хромофобия и хромофилия

Эмоциональные ассоциации с цветом нельзя отделить от исторически сложившихся норм его применения. В «Хромофобии» Д. Бэтчелор показал, как западная культура на протяжении столетий выстраивала иерархию: яркий цвет связывался с инфантильным, вульгарным, «чужим», а ахроматическая гамма означала зрелость и власть [11, с. 22–28]. Эта схема работает только на западноевропейском материале. Китайская традиция закрепляет за красным не трансгрессию, а сакральность; если переносить эту модель на незападные контексты, это ограничение важно помнить.

Хромофобная установка оставила в истории костюма-двойки отчётливый след: он не сразу стал элементом делового гардероба. В конце XIX — начале XX в. женщины заимствовали мужской крой, а вместе с кроем переняли и сдержанную гамму: серый, бежевый, тёмно-синий. Приглушённые тона помогали женщине выглядеть своей на работе, соответствовать привычному облику профессионала и через него увереннее входить в деловой мир.

Дж. Гейдж изучал насыщенность как семантический маркер в истории костюма и пришёл к выводу, что яркие цвета ассоциировались с сакральным и праздничным контекстом, а приглушённые оттенки закреплялись за сферой повседневности [15]. В деловом костюме значения распределяются иначе: насыщенный цвет воспринимается прежде всего как отклонение от профессиональной нормы, а не как знак торжественности. Ф. Манке продемонстрировал, что цветовые предпочтения формируются и культурой, и физиологией, поскольку глаз по-разному реагирует на насыщенные и приглушённые тона [20].

Насыщенность в системе модусов архитектоники костюма-двойки

Редуктивный модус (низкая насыщенность)

Ахроматический серый в терминах семиотики костюма означает «тишину», в которой форма говорит сама за себя, и его сообщение можно сформулировать так: «Я не требую внимания. Я не кричу».

Логика эта унаследована из мужского костюма XIX в., из «великого мужского отказа» [17, с. 18; 4, с. 326], когда мужчины ушли в ахроматическую гамму и передали монополию на цвет женщинам. Женский костюм-двойка заимствовал и крой, и саму эту логику: чтобы выглядеть «серьёзно», он должен был стать серым.

Джон Редферн в 1880–1890-е гг. первым применил эту логику к женскому гардеробу, создав tailor-made — строгий костюм из жакета и юбки, задуманный для путешествий [7]. Со временем такой костюм превратился в одежду для самостоятельных городских прогулок, когда женщины получили возможность покидать дом без сопровождения. Город воспринимался как потенциально

опасная среда, и серый цвет здесь работал как визуальная мимикрия: женщина растворялась среди серого камня мостовых и фасадов, становилась частью архитектурного ландшафта. Коричневый дорожный костюм (ил. 1а) уступил место серому, и канонический пример этой трансформации — костюм 1911 г. из коллекции V&A (ил. 1б). Серый стал адаптивной стратегией выживания в городском пространстве, где незаметность означала защищённость.

Новое значение этот цвет получил в суфражистском движении. На фотографии Флора Драммонд (ил. 1в) запечатлена в строгом сером костюме, который превратился в повседневную униформу большинства участниц движения за женские права. У Редферна серый цвет символизировал мобильность и свободу передвижения, однако суфражистское движение наполнило его иным смыслом: женщина в сером визуально вставала в один ряд с мужчиной в тёмном сюртуке — серый цвет превращался в знак равенства.

В 1913–1915 гг., ещё до основания собственного модного дома, Шанель начала делать костюмы из джерси. Серый цвет, который раньше воспринимался как атрибут униформы, превратился в самостоятельный стилистический приём. Ей приписывают высказывание о том, что она одела всех женщин в чёрное и серое, потому что эти цвета уничтожают всё лишнее.

В годы войны британская программа Utility Scheme закрепила редуктивный подход к моде на институциональном уровне. Серый костюм Дигби Мортона (ил. 1г) — яркое тому подтверждение. К 1950-м гг. Кристиан Диор сделал серый базовым цветом New Look (ил. 1д). Он окончательно перестал быть манифестом и стал привычным атрибутом модного пейзажа.

У Ямамото, который не раз говорил, что яркие цвета пробуждают слишком много чувств, серый означал эмоциональную сдержанность (ил. 1е) [31]. У Сандер серый — это минималистическая форма (ил. 1ж), а у Хельмута Ланга — инструмент дистанцирования, и его одежда стала униформой творческого класса. Кельвин Кляйн в коллекции 1994 г. развил антигламурный жест, отказавшись от демонстративной роскоши в пользу сдержанной элегантности (ил. 1и). У Prada серый приобретает иронический и интеллектуальный оттенок (ил. 1к). Сёстры Олсен довели редуктивный модус до интровертного предела (ил. 1л). Костюмы The Row минимизируют визуальные акценты и почти не вступают в прямой контакт со зрителем.

Трансгрессивный модус (высокая насыщенность)

Апельсиновый, канареечный, изумрудный, электрик, фуксия, лимонный, алый, ультрамарин — эти яркие, чистые, открытые тона не смешаны и не замутнены, в них нет ничего «приличного». Высокая насыщенность резко выделяет костюм из окружающей среды и делает его присутствие демонстративным: «Я здесь, я живая, смотри».

Прежде чем этот модус оформился в авторской моде XX в., он веками существовал в народном костюме, в котором яркие цвета служили голосом, а не украшением. Европейская традиция постепенно вытеснила подобную яркость из «серьёзной» моды, однако потребность в цвете никуда не исчезла. Вплоть до первой половины XX в. яркие тона появлялись в городской моде лишь

эпизодически. В работах Скиапарелли яркий цвет становится самостоятельным средством привлечения внимания. Эту установку можно сопоставить с её детским опытом. Скиапарелли болезненно переживала сравнение с сестрой, ощущала себя в тени, и это во многом определило её творчество. В 1937 г. появилось название «шокирующий розовый». Костюм из коллекции 1938–1939 гг. (ил. 2а) сшит из фактурной ткани насыщенного розового оттенка и дополнен пуговицей в форме русалки. Каждый из таких цветов, как shocking pink, алый, пурпурный, изумрудный, работал как самостоятельное высказывание.

У Баленсиаги насыщенный цвет подчёркивал форму, которая противостояла доминирующему силуэту New Look. Например, в коллекции весна-лето — 1952 (ил. 2б) жакет и расширяющаяся книзу юбка сшиты изо льна насыщенного красного цвета, талия не стянута, а лишь обозначена планкой.

Эмилио Пуччи и Ив Сен-Лоран закрепили за ярким цветом его право звучать в высокой моде. Пуччи связывал яркую палитру с курортной культурой: геометрические принты и яркие сочетания начали восприниматься как естественная часть одежды для отпуска. Сен-Лоран пошёл другим путём: он обратился к модернистской живописи и в коллекции 1965 г. перевёл неопластицизм Мондриана в трёхмерную форму, благодаря чему женское тело превратилось в подвижный холст. Позже насыщенные оттенки появлялись у Сен-Лорана в разных коллекциях — от русского балета до марокканской эстетики.

Андре Курреж перенёс интенсивный цвет в городской костюм: его жёлтый шерстяной ансамбль 1963 г. (ил. 2в) — лёгкость и энергия в чистом виде. В коллекциях 1964–1965 гг. доминировал белый, он считывался как обещание безопасного будущего. Белый фон делал цветовые акценты ещё ярче, они создавали ощущение радости и оптимизма.

Пьер Карден продолжил футуристическую линию. В розовом ансамбле ок. 1967 г. (ил. 2г) холодный розовый работает на жёсткую геометрию кроя. Кензо Такада соединял яркие цвета иначе — легко, без напряжения. В зелёном костюме из коллекции весна-лето — 1992 с бирюзовым топом (ил. 2д) именно цвет играет главную роль.

В 1980-е гг. трансгрессивная насыщенность активно вошла в power dressing и подиумную моду. Крой и материалы у всех дизайнеров были разными, но яркий цвет нёс общее семиотическое послание — желание быть заметным.

Тьерри Мюглер соединял интенсивные цвета со скульптурным кроем. Клод Монтана работал с цветной кожей и жёсткими линиями. Джанни Версаче легитимировал право быть заметной и чувственной одновременно — его кислотно-зелёный костюм 1991 г. (ил. 2е) не прячет цвет за декором, они звучат вместе. Escada вписал яркость в логику power dressing: кораллово-красный костюм (ил. 2ж) объединяет насыщенность с властью. Карл Лагерфельд обновил Chanel цветом: фиолетовый твидовый ансамбль 1992–1993 гг. (ил. 2и) превратил традицию в театральный жест.

Валентино Гаравани создал Rosso Valentino как фирменный код: красный костюм 1992 г. (ил. 2к) — тотальный цвет, который усиливает силуэт и добавляет драматизма. Пьерпаоло Пиччоли продолжил эту линию в 2022 г. В коллекции Pink PP (ил. 2л) розовый захватывает всё: одежду, аксессуары, само пространство показа.

Высокая насыщенность работает по-разному во всех этих примерах — от демонстративного жеста у Скиапарелли до футуристической образности у Куррежа и Кардена. Но объединяет их одно: цвет выходит на первый план, он перестаёт быть дополнением к силуэту и становится самостоятельным элементом композиции.

Рефлексивный модус (умеренная насыщенность)

Приглушённые, сложные оттенки — пыльный розовый, оливковый, горчичный, терракотовый, серо-голубой, табачный, коньячный — сообщают: «Я есть, я соизмеряю».

Рефлексивный модус снижает интенсивность цвета: насыщенность здесь не исчезает полностью, но и не становится демонстративной. С эго-состоянием Взрослого этот модус роднит то, что цвет соизмеряется с конкретной ситуацией. Вся сложность в применении оттенков: оливковый вместо зелёного, терракотовый вместо оранжевого. Они не считываются однозначно, их восприятие зависит от подтона, материала и освещения.

Исторически повседневная палитра держалась на приглушённых оттенках. До второй половины XIX в. текстиль красили природными красителями, и цвет сильно зависел от самого материала: марена давала красный, индиго — синий, кора и танины — коричневые и охристые тона [13, 28]. Результат определялся волокном и протравой, так что цвет оставался скорее свойством материи, чем свободным выбором.

Всё изменилось в 1856 г.: Уильям Перкин синтезировал мовеин. За ним последовали другие анилиновые красители, и яркие оттенки стали доступны массовому потребителю [17, 30]. С распространением синтетики приглушённый цвет перестал быть вынужденным. Рефлексивный модус стал осознанным выбором, а не неизбежным свойством красителя.

Джорджо Армани выстроил колористическую идентичность вокруг серо-бежевого (greige), песочного, серо-коричневого (taupe) и дымчато-синего. Его тональности располагаются у самой границы редуктивного и рефлексивного модусов: они практически нейтральны, но цвет присутствует. Шерстяной костюм ок. 1979 г. (ил. 3а) состоит из жакета с мягкой драпировкой, собирающейся к пуговице, и юбки с асимметричной панелью. Тональность колеблется между серым и коричневым, но пестротканая фактура рождает промежуточные оттенки.

Ромео Джильи работал с другой палитрой. Глиняные, земляные, баклажанные, винные, ржавые оттенки — на фоне агрессивного power dressing 1980-х гг. они вызывали совсем иные ассоциации: потемневшие фрески, старый бархат, восточные пряности. Оливково-бронзовый брючный костюм из весенней

коллекции 1990 г. с бордовым жилетом (ил. 3б) меняет оттенок в зависимости от освещения от оливкового к зеленовато-золотому и даёт бронзовые блики.

Max Mara связал рефлексивный модус с цветом верблюжьей шерсти. Пальто 101801, выпущенное в 1981 г., закрепило этот хроматический код, который затем распространился на костюмную линию. Ансамбль из осенне-зимней коллекции 2023/2024 гг. под названием The Camelocracy состоит из жакета с накладными карманами и юбки с запахом в тоне между песочным и карамельным (ил. 3в). Песочно-карамельный оттенок подчёркивает плотность шерстяной ткани и воспринимается мягче, чем ахроматический серый.

Маргарет Хауэлл развивает британскую версию рефлексивной палитры через оливковый, охру, небелёный лён и шиферные тона, причём оттенки здесь неотделимы от материала — шерсти, хлопка, выцветшей униформы. Оливковый вельветовый костюм из коллекции осень-зима — 2014/2015 соединяет мужскую конструктивную основу с мягкостью вельвета, а рубчатая поверхность создаёт тональные переходы от оливкового до табачно-зелёного (ил. 3г). Приглушённая оливковая гамма сближает костюм с цветами британского пейзажа.

Серый костюм Миуччи Прады — сквозной код её эстетики, редуктивный модус в чистом виде. Но её палитра не так однозначна: она вбирает болотный, горчичный, ржавый, пыльный — оттенки, которые ускользают от чёткой классификации. Юбочный костюм из коллекции весна-лето — 1996 (ил. 3д) стал манифестом ugly chic благодаря горчично-золотистому тону и перекрёстной штриховке, превращающим цвет в нечто большее, чем локальное пятно. Непривычное сочетание горчичного тона и перекрёстной штриховки заставляет зрителя пересмотреть границу между привлекательным и намеренно «некрасивым».

Hermès обращается к материальной памяти дома, выстраивая рефлексивный модус через коньячные, мастичные, бронзовые и оливковые тона. Палитра периода Маржела (1997–2003) включала меловой, мастичный и серо-коричневый оттенки, которые располагались у самой границы редуктивного модуса, однако различия температуры и фактуры не позволяли им превратиться в ахроматическую униформу. Кристоф Лемер и Надеж Ванье-Цибульски впоследствии развивали эту линию. Серо-оливково-коричневый костюм 2023–2024 гг. (ил. 3е) издали кажется монохромным, но при внимательном рассмотрении проявляются различия тонов.

Фиби Файло в Céline строила палитру на верблюжьем, телесном и коньячном, дополняя их кобальтовым, бордовым и пыльно-розовым. Бордовый костюм Pre-Fall 2018 г. (ил. 3ж), состоящий из удлинённого жакета и брюк, выполнен в оттенке между винным и цветом запёкшейся крови. Коричневый и фиолетовый подтоны приглушают красную основу, поэтому бордовый остаётся заметным, но не выглядит кричаще. Кристоф Лемер работает с охрой, карамелью, табаком, оливой. В бордово-коричневом вельветовом костюме из коллекции осень-зима — 2017/2018 (ил. 3и) оттенок меняется вместе с направлением ворса. Цвет и фактура спаяны — одно неотделимо от другого.

Брунелло Кучинелли работает с бежевым, песочным, серо-голубым и выцветшим розовым. Гамма оживает, когда цвет ложится на основу из кашемира и замши. В терракотово-розовом костюме из коллекции весна-лето — 2025 (ил. 3к) коричневатый подтон смягчает красную основу. Накал цвета снижается. Чернильно-синий костюм Акерманна из коллекции весна-лето — 2013 (ил. 3л) находится у самой границы рефлексивного модуса. В тени ткань почти чёрная, а на свету вспыхивает синим блеском. Этот синий — не электрик, он не требует внимания, но и не растворяется в строгости.

Из представленных примеров видно, что рефлексивная насыщенность работает по-разному. Армани и Max Mara держатся ближе к природной гамме, Джильи и Прада уходят в сложные, намеренно неоднозначные оттенки. У Хауэлл, Лемера, Hermès и Кучинелли восприятие цвета во многом определяется фактурой материала, а Файло и Акерманн работают с его глубиной и интенсивностью.

Модусы насыщенности в кинематографе: от подиума к экрану

Различия между модусами особенно хорошо видны в кино. «Тар» Тодда Филда (2022), «Кэрол» Тодда Хейнса (2015) и «Барби» Греты Гервиг (2023) дают наглядные примеры низкой, умеренной и высокой насыщенности.

Художник по костюмам Бина Дайгелер выстроила гардероб героини в «Тар» на полном отказе от цвета; редуктивный модус проявляется здесь с почти аскетической строгостью: серые брючные костюмы-двойки, серые водолазки, серые пальто. Отказ от цвета поддерживает образ героини, стремящейся контролировать собственное публичное присутствие и скрывать эмоциональную уязвимость. Сэнди Пауэлл в «Кэрол» одела героиню иначе: костюмы-двойки сложных, приглушённых оттенков (пыльный розовый, оливковый, горчичный). Цвет присутствует, однако серый подтон снижает его интенсивность — это можно соотнести с вынужденным подавлением чувств героини. Жаклин Дюрран в «Барби» избрала противоположную стратегию: максимально насыщенный розовый характеризует исходный мир Барби, ещё не осложнённый социальными нормами реального мира.

Кинематограф подтверждает, что модусы насыщенности работают не только в историческом костюме: художники по костюмам используют те же различия при построении экранного образа.

Насыщенность в динамике моды: от нормы к выбору

На протяжении XX в. единая цветовая норма постепенно сменилась сосуществованием трёх модусов. Первая половина XX в. определялась редуктивным модусом: официальный костюм требовал ахроматической гаммы, которая воспринималась как знак серьёзности и равноправия, а рефлексивный модус в этот период проявлялся преимущественно в повседневной одежде. Яркий цвет оставался привилегией вечерней и курортной моды, редким трансгрессивным исключением из общего правила.

В 1960-е гг. яркие тона вошли в городской костюм [22], а в следующее десятилетие они сосуществовали с природными цветами: хаки, табачными и оливковыми оттенками [28]. В эпоху power dressing 1980-х гг. высокая

насыщенность стала ещё интенсивнее [11], а 1990-е гг. ответили рефлексивной и редуктивной сдержанностью [27]. В начале XXI в. ни один из модусов уже не доминировал [13], но в 2020-е гг. высокая насыщенность заявила о себе с новой силой.

За полтора столетия насыщенность перестала быть единой нормой в деловом костюме. Редуктивный модус, некогда институциональная норма, стал одной из стратегий; трансгрессивный перестал быть исключением; рефлексивный оформился как осознанный выбор меры. В современном костюме-двойке все три модуса равноправны, а выбор между ними зависит от контекста.

Насыщенность в костюме-двойке работает как сообщение: низкая насыщенность держит контроль и соответствует норме, умеренная соблюдает осознанный баланс, а высокая — это открытость, демонстративность или прямой вызов.

Трёхчастная модель перекликается с системой эго-состояний Э. Берна [3], но стоит уточнить, что это сопоставление семиотическое, а не психологическое. Костюм не диагностирует личность, он лишь предлагает способ взаимодействия с миром: поддерживать норму, адаптироваться к ситуации или намеренно выделяться на её фоне. Модусы не выстраиваются в иерархию и не предлагают «правильный» вариант — это зависит от ситуации, функции костюма и того, кто и как его считывает.

Классическая семиотика моды видит костюм как целостное высказывание. Исследование предлагает другой взгляд — отдельные параметры, например насыщенность цветового тона, работают как самостоятельные носители смысла внутри общего сообщения. Такой подход к костюму-двойке соединяет две оптики: семиотическую (костюм как сообщение) и психологическую (костюм как способ управлять своим состоянием).

Остаётся открытым вопрос, как насыщенность взаимодействует с другими регистрами и работает ли предложенная схема за пределами западноевропейского материала.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Исследование выполнено в рамках подготовки диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Визуальное мышление. М.: Прогресс, 1973. 352 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
3. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. М.: Эксмо, 2022. 576 с.
4. Вайнштейн О. Б. Денди. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 640 с.
5. Люшер М. Цветовой тест Люшера. М.: Эксмо, 2004. 192 с.
6. Петрова Т. А. Цвет в костюме. СПб.: СПГУТД, 2015. 180 с.

7. Шапиро Б. Л. Ахроматическая мода рубежа веков // Теория моды. 2018. № 47. С. 51–72.
8. Шехтер М. С. Психологические проблемы восприятия цвета. М.: МГУ, 1971. 256 с.
9. Adam H., Galinsky A. D. Enclothed Cognition // Journal of Experimental Social Psychology. 2012. Vol. 48, № 4. P. 918–925.
10. Arnold R. Fashion, Desire and Anxiety. London: I. B. Tauris, 2001. 256 p.
11. Batchelor D. Chromophobia. London: Reaktion Books, 2000. 128 p.
12. Blackman C. 100 Years of Fashion. London: Laurence King Publishing, 2012. 400 p.
13. Cardon D. Natural Dyes. London: Archetype Publications, 2007. 800 p.
14. Elliot A. J., Maier M. A. Color Psychology // Annual Review of Psychology. 2014. Vol. 65. P. 95–120.
15. Gage J. Color and Meaning. London: Thames & Hudson, 1999. 320 p.
16. Garfield S. Mauve. New York: W.W. Norton, 2001. 224 p.
17. Harvey J. Men in Black. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 280 p.
18. Jonauskaite D., Mohr C. Universal Patterns in Color-Emotion Associations // Psychological Bulletin. 2022. Vol. 148, № 1–2. P. 1–45.
19. Kwon Y.-H., Shim S. The Effects of Clothing on Mood // Clothing and Textiles Research Journal. 1999. Vol. 17, № 4. P. 177–184.
20. Mahnke F. H. Color, Environment, and Human Response. New York: Van Nostrand Reinhold, 1996. 248 p.
21. Mendes V., de la Haye A. 20th Century Fashion. London: Thames & Hudson, 1999. 288 p.
22. Munsell A. H. Atlas of the Munsell Color System. Boston: Munsell Color Company, 1915. 112 p.
23. Picco R. D., Dzindolet M. T. The Lüscher Color Test // Perceptual and Motor Skills. 1994. Vol. 79, № 3. P. 1555–1558.
24. Pine K. J. Mind What You Wear. London: HarperCollins, 2014. 256 p.
25. Schloss K. B., Palmer S. E. Ecological Valence Theory // PNAS. 2020. Vol. 117, № 10. P. 5216–5222.
26. Steele V. Fifty Years of Fashion. New Haven: Yale University Press, 2000. 168 p.
27. Steele V. The Berg Companion to Fashion. Oxford: Berg, 2010. 800 p.
28. The Cambridge History of Western Textiles. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 1192 p.
29. Travis A. S. The Rainbow Makers. Bethlehem: Lehigh University Press, 1993. 336 p.
30. Yamamoto Y. Yohji Yamamoto: My Dear Bomb. Antwerpen: Ludion, 2010. 192 p.



Ил. 1. Редуктивный модус:

а — Redfern, 1887–1889; б — Redfern, 1911; в — Флора Драммонд, изготовитель костюма не установлен, 1908–1913; г — Digby Morton, 1942; д — Christian Dior, 1950; е — Yohji Yamamoto, 1997; ж — Jil Sander, 1992; и — Calvin Klein, 1994; к — Prada, 1995; л — The Row, 2024



Ил. 2. Трансгрессивный модус:

а — Schiaparelli, 1938–1939; б — Balenciaga, 1952; в — Courrèges, 1963; г — Pierre Cardin, ок. 1967; д — Kenzo, 1992; е — Versace, 1991; ж — Escada, 1990; и — Chanel, 1992; к — Valentino, 1992; л — Valentino, 2022



Ил. 3. Рефлексивный модус:

а — Giorgio Armani, ок. 1979; б — Romeo Gigli, 1990; в — Max Mara, 2023; г — Margaret Howell, 2014; д — Prada, 1996; е — Hermès, 2023; ж — Céline, 2018; и — Lemaire, 2017; к — Brunello Cucinelli, 2025; л — Haider Ackermann, 2013

Сведения об авторе:

Абдулаева Ева Игоревна, Российский государственный гуманитарный университет, ассистент кафедры истории искусства; e.i.abdulaeva@yandex.ru

Abdulaeva Eva I., Russian State University for the Humanities, Assistant Lecturer of Art History Department; e.i.abdulaeva@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.03
УДК 791.43

А. С. Агафонова

ИНВЕРСИЯ СИМВОЛИКИ БЕЛОГО ЦВЕТА В ФИЛЬМЕ НУАР: ОТ ЧИСТОТЫ К ОПАСНОСТИ

Белый цвет традиционно связывается с представлениями о невинности и нравственной безупречности, однако в фильме нуар 1940-х гг. его символика приобретает иное значение. Исследование посвящено анализу белого костюма в образе femme fatale и выявлению механизмов переосмысления символики белого цвета. На материале фильмов нуар показано, что белый костюм становится важным элементом визуального языка, создающим противоречие между внешним обликом героини и её ролью в развитии сюжета.

Ключевые слова: фильм нуар, femme fatale, белый цвет, символика цвета, костюм, визуальный язык кино

A. S. Agafonova

THE INVERSION OF WHITE SYMBOLISM IN FILM NOIR: FROM PURITY TO DANGER

White has traditionally been associated with purity, innocence and moral integrity. However, in American film noir of the 1940s its symbolism acquires a different meaning. This study examines the use of the white costume in the image of the femme fatale, and explores the mechanisms through which traditional symbolism of white is reinterpreted. Based on a selection of classic film noir works, the paper demonstrates how white costume becomes an important element of the visual language, creating a contrast between the heroine's outward appearance and her role in the narrative.

Keywords: film noir, femme fatale, white color, color symbolism, costume, visual language of cinema

Фильм нуар остаётся одним из наиболее изученных явлений американского кинематографа 1940-х гг. Исследователи подробно рассмотрели его происхождение, связь с немецким экспрессионизмом, приёмы операторской работы и образ роковой женщины (femme fatale). Основы такого подхода заложил Пол Шредер в статье «Заметки о фильме нуар» [5], а изучение женского образа связано прежде всего с работами Лоры Малви [3], Джека Бузера [6] и Эндрю Дикоса [7].

Символика цвета в этих исследованиях занимает более скромное место. Как правило, речь идёт о контрасте света и тени. Цвет при этом рассматривается как часть визуальной системы и редко становится самостоятельным предметом для анализа. Это может быть объяснимо тем, что нуар чёрно-белый и говорить о цвете в нём кажется не вполне уместным.

Однако цвет всё же продолжает работать и в чёрно-белом изображении. Публика считывает цвета через устойчивые культурные коды. Так, светлый костюм традиционно связывают с открытостью и чистотой, а тёмный, в свою очередь, — с тайной и угрозой.

Белый цвет на протяжении веков был признаком чистоты и невинности. Его значение можно проследить, начиная с религиозной культуры и заканчивая литературой и живописью. История формирования символики белого подробно была изучена Мишелем Пастуро [4] и Иоханнесом Иттеном [2].

Если говорить про кинематограф начала XX в., то там белый наряд также связывался с культурной традицией: он закреплялся за положительными персонажами. Поэтому особенно интересно его использование в фильмах нуар 1940-х гг. в костюме femme fatale — героини, которой не свойственна скромность и невинность этого цвета.

Костюм становится не просто частью внешнего облика героини, а важным элементом её экранного образа. Как писал Ролан Барт, одежда представляет собой знаковую систему, значение которой формируется не самой вещью, а её местом в общей структуре [1]. Применительно к кино это означает, что смысл белого костюма определяется не только цветом ткани, из которой он сшит, но и освещением, композицией кадра и развитием сюжета. В зависимости от контекста один и тот же светлый наряд может означать невинность героини или, напротив, вступать с ней в противоречие.

Подробного изучения белого цвета в образе femme fatale не проводилось. Женский образ нуара исследован достаточно полно, история символики цвета — тоже, но эти два направления редко пересекаются. В настоящей работе рассматривается именно этот стык тем: белый костюм как самостоятельный элемент визуального языка нуара.

Объект исследования — американский фильм нуар 1940-х гг.

Предмет исследования — использование белого цвета в костюме и экранном образе femme fatale.

Цель исследования — выявить, каким образом в фильме нуар изменяется традиционная символика белого цвета и какую роль это изменение играет в построении образа femme fatale.

Для достижения этой цели были поставлены задачи:

- рассмотреть значения белого цвета в культуре;
- определить черты визуального языка фильма нуар и белого цвета в нём;
- проанализировать использование белого наряда в образах героинь фильмов 1940-х гг.

Символика белого цвета в культуре

Чтобы понять, как меняется символизм белого цвета в фильме нуар, нужно сначала обратиться к его традиционному значению в европейской художественной культуре. Контраст особенно ощущается из-за устойчивого восприятия белого как чистого и невинного, за ним на протяжении нескольких столетий был закреплён определённый смысл. Его использование в костюме

роковой женщины вызывает диссонанс из-за противоречия между символикой цвета и его применением в фильме. Поэтому логично начать не с самого нуара, а с той культурной памяти, к которой он обращается.

Белый цвет отличается от большинства других цветов относительной устойчивостью своих значений. Пастуро, исследуя историю белого в европейской культуре, показывает, что его связь с чистотой и светом сохранялась на протяжении очень долгого времени, тогда как значения других цветов менялись гораздо чаще [4]. В случае с белым отклонение от привычного смысла заметнее, чем с цветами, символика которых изначально подвижна.

Значительную роль в закреплении этой символики сыграла христианская традиция. Белые одежды сопровождали изображения ангелов, святых и воскресшего Христа, обозначая духовное очищение и освобождение от греха. Со временем эти значения вышли за пределы религиозного искусства и вошли в более широкий культурный обиход: белый стал связываться не только со святостью, но и с честностью, искренностью, нравственной чистотой человека.

При этом символика цвета не является чем-то закреплённым раз и навсегда. Пастуро настаивает, что значение цвета определяется не его физическими свойствами, а обществом, которое этот цвет использует, — историческими обстоятельствами, религиозными представлениями, социальными нормами [4]. Иными словами, белый связан с чистотой не потому, что чистота заложена в самом цвете, а потому, что европейская культура долго и последовательно приписывала ему это значение. Такое понимание важно для нашей темы: если смысл цвета создаётся контекстом, то он может быть контекстом и изменён.

С этим согласуется и подход И. Иттена, который различал физическое воздействие цвета и его выразительное, смысловое значение. Белый в его системе связан с представлениями о чистоте и завершённости, но само это восприятие Иттен рассматривает как результат обучения зрения, а не как природное свойство цвета [2]. Для кинематографа это существенно: зритель приходит в зал с готовым набором ожиданий, а художник по костюмам может либо оправдать их, либо обмануть.

В европейской живописи и театре XIX — начала XX в. белый цвет закреплялся за положительными женскими образами. Белые платья появляются на портретах, в книжной иллюстрации, чтобы подчеркнуть чистоту изображённой женщины. Также белый окончательно связывается с невинностью невесты в свадебной культуре. Благодаря широкому распространению подобных образов светлый наряд превращается в один из самых понятных визуальных признаков добродетели.

Эта традиция переходит в ранний кинематограф. В фильмах 1910–1920-х гг. светлое платье героини служит простым способом обозначить её положительную роль ещё до развития событий. Это соотносится с мыслью Барта о том, что одежда работает как язык: отдельная вещь получает значение не сама по себе, а внутри системы противопоставлений [1]. Светлое платье героини читается именно в противопоставлении тёмным костюмам других

персонажей, и зритель считывает это различие почти автоматически. Образы Мэри Пикфорд и Лиллиан Гиш продолжают эту линию: их героини появляются в светлых платьях закрытого кроя, подчёркивающих хрупкость и искренность, и белый цвет заранее настраивает зрителя на сочувствие [8].

К началу 1940-х гг. светлый костюм по-прежнему ассоциируется с безопасностью и отсутствием скрытых намерений. Именно поэтому обращение нуара к белому цвету оказывается настолько выразительным. Фильмы нуар не отменяют сложившуюся символику, они как раз рассчитывают на неё. Ожидания, связанные с белым, становятся частью драматургии: зритель доверяет светлому костюму, затем это доверие используется против него. Как именно устроен этот механизм, зависит уже от визуального языка нуара.

Белый костюм в визуальном языке фильма нуар

Переосмысление символики белого в фильме нуар связано сразу с несколькими особенностями его художественного языка. Разберём их по очереди, потому что именно их сочетание и делает возможной ту игру с ожиданиями зрителя, о которой шла речь.

Первое — это свет. Нуар унаследовал от немецкого экспрессионизма высокий контраст, резкие тени, боковое и нижнее освещение [5]. В такой системе светлый предмет ведёт себя иначе, чем в равномерно освещённом кадре: он не просто читается как светлый, а притягивает взгляд, становится самым ярким пятном изображения. Это можно сопоставить с тем, что писал Иттен о различии между физическим воздействием цвета и его смысловым значением [2]. В нуаре эти два уровня расходятся: физически белое становится источником зрительного напряжения, световым акцентом, тогда как культурное значение по-прежнему подсказывает зрителю чистоту. Возникает противоречие между тем, что глаз видит, и тем, что зритель привык считывать, — и именно в этот разрыв фильм помещает femme fatale.

Второе обстоятельство — цензурное. С середины 1930-х гг. в Голливуде строго применялся Производственный кодекс (Кодекс Хейса), ограничивавший прямое изображение сексуальности. Но сексуальность из кино не исчезла — она ушла в детали. Всё, что нельзя было показать открыто, приходилось передавать через костюм, ткань, силуэт, жест, освещение [8]. В этих условиях одежда берёт на себя часть работы, которую фильм не может выполнить напрямую. Это хорошо объясняется наблюдением Барта: смысл возникает не из отдельной вещи, а из её положения в системе противопоставлений и из внимания, которое к ней привлекается [1]. Кодекс, по сути, заставил кинематограф сделать костюм более «разговорчивым», научил его намекать.

Третий фактор — организация взгляда. Женский образ в нуаре, как показала Лора Малви, часто выстроен как объект взгляда мужчины: камера следует за героем и зритель смотрит на женщину его глазами [3]. Светлый костюм в этой системе работает как приманка для взгляда — он выделяет героиню, делает её центром внимания раньше, чем она успевает что-либо совершить. Возникает противоречие: белый цвет, традиционно снимавший с женщины

любые подозрения, здесь, наоборот, притягивает к ней внимание и тем самым делает её заметной, желанной, а значит — в логике нуара — подозрительной.

Наконец, нужно оговорить границы. Было бы неверно утверждать, что в нуаре белый костюм всегда означает опасность. Светлая одежда встречается и у второстепенных, вполне «безопасных» персонажей, и там она сохраняет привычный смысл. Инверсия происходит не автоматически, а лишь при совпадении нескольких условий: светлый костюм принадлежит центральной женской фигуре, выделен светом и композицией, подан через взгляд героя-мужчины и вступает в противоречие с тем, что зритель узнаёт по ходу сюжета. Поэтому дальше речь пойдёт не о белом цвете вообще, а о конкретных экранных образах, в которых эти условия совпадают.

Инверсия символики белого цвета в образе femme fatale

Первый и, возможно, самый показательный пример — «Двойная страховка» Билли Уайлдера (1944), костюмы для которого создавала Эдит Хэд. Филлис Дитрихсон в исполнении Барбары Стэнвик появляется не в вечернем платье и не в тёмном наряде женщины-вамп, а в светлой одежде и в обстановке респектабельного дома. Первое, что видит страховой агент Уолтер Нефф (и вместе с ним зритель), — жену, а не хищницу. И это первое впечатление построено на привычной символике: светлый костюм в буржуазном интерьере сообщает о приличии, безопасности, отсутствии угрозы.

Именно поэтому образ оказывается тревожным. Опасность здесь не противопоставлена норме, а спрятана внутри неё [6]. Светлая одежда и домашнее пространство не отменяют преступного замысла героини, а маскируют его. Фильм разрушает логику раннего кино: если персонаж выглядит порядочно, значит, он положительный и ему можно доверять. В случае с femme fatale внешняя благопристойность не может гарантировать отсутствие злых умыслов.

Существует ещё одно противоречие, не связанное с цветом, но подтверждающее его значение, — это браслет на щиколотке Филлис. Эта деталь, помещённая рядом со светлым нарядом героини, работает в прямо противоположном направлении. Когда появляется героиня, первое, что мы видим, — это её ноги с анклетом. Взгляд Неффа и зрителя буквально поднимается от её ног к лицу, затрагивая сначала самую провокационную деталь образа, затем светлую «оболочку» Филлис. Эта подробность меняет способ смотреть на героиню: она становится не просто хозяйкой дома, а фигурой, вызывающей напряжение. Белый наряд и браслет работают как два разнонаправленных знака: один успокаивает, другой настораживает. Именно из этих противоречий и складывается образ Филлис.

Следующий пример — это образ Коры в исполнении Ланы Тернер в фильме «Почтальон всегда звонит дважды» Тэя Гарнетта (1946). Здесь белый цвет не маскирует, а, наоборот, выводит героиню на первый план. Костюм героини далёк от привычного белого наряда из ранних фильмов: он не скромен, его скорее можно назвать вызывающим. Сцена первого появления Коры

построена на резком контрасте. В ослепительно белом наряде на фоне тёмного интерьера закусочной женщина сразу становится самым ярким элементом кадра. Зритель замечает её раньше, чем узнаёт о ней хоть что-нибудь.

Белый в этом случае не смягчает образ и не сообщает о добродетельности героини, а усиливает её присутствие. Физическое воздействие цвета расходится с его культурным значением. Организация сцены при этом соответствует тому, что описывала Малви в своей работе: камера превращает женщину в объект мужского взгляда (male gaze), а светлый костюм служит приманкой для этого взгляда [3].

Ещё один пример обращения с белым представлен в фильме «Из прошлого» Жака Турнёра (1947). Значительная часть действия с участием Кэти (Джейн Грир) происходит не в привычном для нуара тёмном интерьере, а в светлой обстановке, на открытом пространстве. Именно «открытость» и оказывается обманчивой. Светлое окружение и белая одежда не гарантируют ясности поведения Кэти. Они, наоборот, создают ложное ощущение простоты. Нуар 1940-х гг. выстраивает контекст, в котором светлое перестаёт быть гарантией невинности и начинает маскировать опасность. Угроза, как показывает этот пример, может исходить не только из темноты и чёрного наряда, но и из яркого дневного света и белого.

Особый пример использования белого представлен в произведении «Бог ей судья» Джона Стала (1945). Это цветной фильм, и потому он ценен для нашей темы: он переносит опасность из ночных теней в светлые пространства. Действие фильма разворачивается среди солнца, воды и красивой природы. Героине Эллен в исполнении Джин Тирни не нужны ни тёмные наряды, ни мрачные интерьеры, чтобы быть источником угрозы. Наоборот, её внешняя ясность и яркая палитра фильма делают происходящее ещё более тревожным. Здесь окончательно видно, что опасность и внешняя «чистота» оказываются совместимы.

Для подтверждения рассуждений и для контраста уместно вспомнить образ Гильды (Рита Хейворт) в одноимённом фильме Чарльза Видора (1946). Гильда представляется нам в привычном для femme fatale костюме: чёрное платье, открытая линия плеча, длинные перчатки выше локтя. Её образ говорит о сексуальности и опасности. Героиня исполняет песню Put the Blame on Mame, что прямо связывает женскую сексуальность с виной, характерной для нуара. Чёрный здесь является провокацией: он сразу сообщает — если тёмный, значит, есть тайна и опасность. Наряд обвиняет открыто, что сразу считывается зрителем, он не строит никаких иллюзий по поводу героини. Именно на этом фоне заметен контраст белого и чёрного нарядов. Белый действует гораздо тоньше, он обманывает ожидания. Светлый сначала обещает невинность и открытость, а потом показывает подлинную сущность героини, что сильнее работает на драматургию.

Анализ примеров из фильмов 1940-х гг. показывает, что нуар обращается с белым цветом не так, как было принято. Белый костюм, за которым в культуре и в раннем кино прочно закрепилось значение чистоты и невинности, в образе

роковой женщины начинает показывать себя совсем иначе. Он перестаёт быть надёжным признаком положительной героини [7].

При этом важно, что нуар не пытается перестроить прежнюю символику. Как раз наоборот — он на неё и рассчитывает. Если бы белый костюм не связывался в сознании зрителя с невинностью и чистотой, его появление на роковой женщине не создавало бы никакого напряжения и контраста. Инверсия его символизма возможна именно потому, что традиция цвета сохраняется: фильм использует привычное для всех значение белого и затем сталкивает его с реальной ролью героини в фильме. Разрыв между тем, что обещает белый костюм, и тем, что зритель узнаёт по ходу действия, и составляет суть этого приёма.

Разбор четырёх фильмов подтвердил, что единой функции у белого костюма нет. В «Двойной страховке» он служит фасадом респектабельности, в фильме «Почтальон всегда звонит дважды» выводит героиню на первый план и превращает её в объект желания, в произведении «Из прошлого» создаёт ложное впечатление открытости и ясности, а в картине «Бог ей судья» доказывает, что опасность совместима с ярким дневным светом и внешней прозрачностью.

Существенно, что инверсия не происходит автоматически. Светлый костюм становится тревожным знаком лишь при совпадении нескольких условий: он принадлежит центральной женской фигуре, выделен светом и композицией, подан через взгляд героя-мужчины и вступает в противоречие с сюжетом. Вне этих условий белый сохраняет привычное значение. Поэтому корректнее говорить не о том, что в нуаре белый означает опасность, а о том, что нуар создаёт контекст, в котором прежнее значение белого перестаёт быть гарантией благополучия.

Меняется, по сути, не сам цвет, а зрительское доверие к нему. Нуар обращается к укоренившейся привычке воспринимать светлый костюм как знак добродетели и показывает, что ей нельзя доверять безоговорочно. В этом смысле фильм ставит под сомнение не отдельный символ, а сам механизм, с помощью которого зритель считывает цвет на экране.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
2. Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. Л. Монаховой. М.: Изд. Д. Аронов, 2018. 96 с.
3. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Thesis: онлайн-издание. URL: https://thesismedia.ru/sections/vocabulary/male-gaze/ (дата обращения: 15.06.2024).
4. Пастуро М. Белый. История цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 144 с. (Библиотека журнала «Теория моды»).
5. Шредер П. Заметки о фильме нуар // Сеанс: онлайн-издание. URL: https://seance.ru/articles/noir-notes/ (дата обращения: 15.07.2026).

6. Boozer J. The Lethal Femme Fatale in the Noir Tradition // Journal of Film and Video. 1999. Vol. 51, № 3/4. P. 20–35. URL: https://www.jstor.org/stable/20688218 (дата обращения: 15.07.2026).
7. Dickos A. Street with No Name: a History of the Classic American Film Noir. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002. 236 p. URL: https://books.google.cg/books?id=fzITxfrGT4IC&printsec=frontcover&hl=ru (дата обращения: 15.07.2026).
8. Haskell M. From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies. 3rd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2016. 425 p. URL: https://books.google.ru/books?id=2Oz3DAAAQBAJ&pg=PA90&hl=ru (дата обращения: 15.07.2026).

Сведения об авторе:

Агафонова Анфиса Сергеевна, Российский государственный гуманитарный университет, кафедра кино и современного искусства, магистратура, 2-й курс; agafonovanfisa@gmail.com

Agafonova Anfisa S., Russian State University for the Humanities, Department of Cinema and Contemporary Art, Master's Degree, 2nd Year; agafonovanfisa@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Шапиро Бэлла Львовна, Российский государственный гуманитарный университет, доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных дисциплин Школы-студии МХАТ; b.shapiro@mail.ru

Shapiro Bella L., Russian State University for the Humanities, Full Doctor (Cultural Studies), PhD (Historical Sciences), Professor of the Department of Cinema and Contemporary Art, Professor of the Department of Philosophy and Social Sciences at the Moscow Art Theatre School; b.shapiro@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.04
УДК 747.017.4

Б. И. Александров,
С. К. Александрова

ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ДИЗАЙНЕ ВЫСТАВОЧНОГО ПРОСТРАНСТВА: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Тема цвета в дизайне выставочного пространства связывает искусствоведение и художественное образование. На основе анализа публикаций выделено четыре функции цвета в выставочном пространстве: композиционная, навигационная, эмоциональная и интерпретационная. Авторы отмечают, что тема выразительных возможностей цвета в выставочном дизайне не получила достаточной систематизации и требует более детальной разработки, что поможет обогатить учебный процесс.

Ключевые слова: цвет, экспозиционный дизайн, дизайн выставочного пространства, музейный дизайн, колористика среды, педагогика искусства

B. I. Aleksandrov,
S. K. Aleksandrova

COLOR AS A MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION IN EXHIBITION SPACE DESIGN: AN ART-HISTORICAL AND EDUCATIONAL PERSPECTIVE

The topic of color in exhibition space design establishes a connection between art history and art education. Based on the analysis of relevant publications, four functions of color in exhibition spaces have been identified: compositional, navigational, emotional and interpretative. The authors emphasize that the expressive potential of color in exhibition design has not been sufficiently systematized and requires further detailed investigation, which may contribute to the enrichment of the educational process.

Keywords: color, exhibition design, exhibition space design, museum design, environmental color, art pedagogy

В современном искусствоведении и теории дизайна выставочная среда давно перестала трактоваться как простой набор экспонатов на стенах. Она рассматривается как целостная система визуальной коммуникации, где архитектура, свет, маршрут зрителя, предметное наполнение и цвет складываются в единый экспозиционный образ [3, 6]. В наше время цвету придают значение большее, чем просто фоновое оформление стен. В зависимости от концепции выставки он может структурировать пространство через выделение смысловых узлов и управление вниманием зрителя Часто выставки запоминаются по преобладающему цвету, который задал эмоциональный строй всей экспозиции.

Интерес к этой теме можно объяснить изменением роли музея в современном мире цифровизации. «Часть музеев отказываются от постоянной экспозиции в пользу сменяющих друг друга выставок, а также в пользу таких форм работы, которые делают их похожими на культурные центры или сценические площадки» [4, с. 237]. Выставочное пространство всё реже преподносится организаторами выставок как относительно нейтральный фон. Тенденции последнего времени отводят цвету роль интерпретирующей среды. Цвет может менять характер восприятия представленных объектов, подчёркивая концепцию всей выставки. Это один из приёмов, обеспечивающих визуальную целостность экспозиции.

Анализ литературы выявляет большое количество публикаций по теме архитектурной и средовой колористики, а также по художественно-проектной подготовке. Вопрос о цвете в дизайне выставочного пространства как самостоятельный предмет исследования рассматривается только внутри более широких тем об экспозиционном или музейном дизайне. Такой разрыв сам по себе показателен и указывает на необходимость систематизации накопленных подходов применительно к данной теме.

У этой проблемы есть и педагогическое измерение, которое нельзя игнорировать. Освоение колористических закономерностей в подготовке дизайнеров и художников — это не просто раздел цветоведения, а инструмент развития проектного мышления, навыков художественного анализа и способности воспринимать среду как образно организованное целое. Развитие самостоятельного композиционного мышления является важным результатом художественно-проектной подготовки. По мнению В. А. Кузмичева, А. С. Калинина и М. В. Кузмичевой, «экспериментируя и синтезируя свои знания в различных областях изобразительного искусства, студенты разовьют свои профессиональные навыки» [9, с. 157]. Именно поэтому для данного обзора важно понять, как искусствоведческое понимание цвета в экспозиционной среде соотносится с задачами художественного образования.

Цель статьи — выявить основные выразительные функции цвета в дизайне выставочного пространства, определить значение их изучения в искусствоведческом и педагогическом контекстах.

В профессиональных публикациях по экспозиционному дизайну выставка трактуется как особая форма пространственного высказывания. Именно такой подход делает правомерным разговор о цвете как полноценном инструменте художественной организации зрительского опыта, а не как о декоративном решении.

Первая и наиболее очевидная функция цвета в экспозиции — композиционная. Он как бы «приглашает» зрителя в единое пространство. В научной литературе цвет традиционно входит в базовый набор элементов художественного языка. Ему приписывают влияние на композиционную целостность, зрительную иерархию и эмоциональный строй среды [11, 12]. Это верно, но недостаточно. В исследованиях, сосредоточенных именно на пространственной организации, роль цвета описывается шире и, на взгляд

авторов, точнее. Цвет не только окрашивает экспозиционные поверхности. Он задаёт образную выразительность пространственного решения через ритмические акценты и обозначение доминант.

Отдельно вопрос цвета в выставочном пространстве мало рассмотрен из-за одного принципиально важного обстоятельства: в среде цвет никогда не работает изолированно. Он меняет свои характеристики в зависимости от освещения, фактуры, масштаба пространства. Зритель воспринимает не отдельные оттенки, а целостную картину взаимодействия, построенную из цветовых соотношений нюансов, контрастов и насыщенности. Через доминанты, контрасты и нюансы выстраивается внутренняя логика пространства, обозначаются акцентные зоны, выделяются ключевые объекты или тематические блоки [3, 12]. Важно, что цвет делает это деликатно. Сценарное решение современных выставок через систему визуальных ориентиров мягко выстраивает маршрут для посетителя. В этом видна навигационная функция цвета.

При анализе исследований по культурной семантике цвета отмечается существование связи между восприятием цвета и устойчивыми ассоциативными моделями, сформированными культурными традициями. Об этом аспекте писали А. Немчич, А. В. Ефимова, Н. Коленда, Ф. Биррен, Б. А. Базыма, А. В. Грибер и другие авторы. Для анализа выставочной среды это принципиально важно. Красный в европейской и красный в китайской традиции несут совершенно разную смысловую нагрузку. Значит, цветовое решение экспозиции способно не просто создавать настроение, но и подчёркивать или провоцировать иную интерпретацию экспонатов, усиливая исторические, символические или ценностные акценты.

В общей теории средового дизайна цвет принято рассматривать как инструмент композиционной и эмоциональной организации. Но в выставочной практике к этим двум функциям добавляется третья, вероятно, самая интересная — интерпретационная. Выставка всегда строится как пространственное высказывание, адресованное зрителю, а значит, каждый её элемент, включая цвет стен, несёт смысловую нагрузку.

Цветовая палитра выстраивается в зависимости от концепции конкретной выставки. Благодаря определённым цветам зрителя погружают то в камерную среду, способствующую спокойному созерцанию, то в торжественную, парадную. «Использование цветовой палитры позволяет не только акцентировать внимание на отдельных элементах экспозиции, но и формировать общее настроение, которое способствует более глубокому восприятию представленных работ» [5, с. 106].

Описание цветовой палитры выставочного пространства или его характеристика как насыщенного, сдержанного, контрастного чаще встречаются у посетителей. Это эмоциональное восприятие. Для профессионалов важнее другой вопрос: каким образом цвет участвует в формировании художественного образа выставки и насколько он связан с концепцией показа [1, 2]? Именно здесь начинается настоящий анализ.

Выразительность цвета не стоит переоценивать. Его воздействие всегда зависит от освещения, масштаба зала, фактуры поверхностей, плотности расстановки объектов и общего пространственного ритма [3, 6]. Один и тот же серо-голубой оттенок в узком коридоре с точечным светом и в просторном зале с верхним дневным светом будет восприниматься принципиально по-разному. Невозможно анализировать цвет в дизайне выставки вне целостного проектного сценария.

В исследовании Н. И. Барсуковой и М. В. Процюк выделены три подхода к экспозиционному дизайну: «концептуально-смысловой, театрально-сценический, фокусный» [1, с. 12]. В каждом из них цвету отводится определённая роль. В концептуально-смысловом подходе для передачи идеи экспозиции используются устойчивые ассоциативные и семантические значения цвета. В театрально-сценическом подходе используются качества цвета, вызывающие у зрителей эмоциональный отклик. В фокусном подходе цвет работает с направлением внимания посетителей выставки (фигура-фон, композиционный центр, баланс). В этом смысле цвет выступает частью кураторского высказывания наравне с текстами этикеток и логикой маршрута. Для искусствоведения здесь важно принципиальное смещение акцента: цветовая организация выставки рассматривается как инструмент смысловой артикуляции, а не просто как визуальное оформление.

Анализ роли цвета в организации выставочной среды важен не только с теоретической точки зрения, но и как практика формирования профессиональных компетенций у обучающихся. Необходимо добавить в процесс обучения больше заданий, связанных с анализом актуальных средовых и (или) экспозиционных решений.

«Нейроэстетика в Русском музее» — это проект, исследовавший особенности психофизиологического восприятия изобразительного искусства. Его провели Государственный Русский музей и Институт эволюционной физиологии и биохимии имени И. М. Сеченова Российской академии наук в 2024 г. В этом эксперименте участвовали как обычные посетители, так и профессиональные художники. Приборы записывали ай-трекинговые данные (направление взгляда) и электрическую активность мозга во время рассматривания картин для выявления связи визуального восприятия с физиологическими процессами, лежащими в основе эстетического восприятия. Подобного рода исследования возможны не только для одного произведения искусства, но и для изучения распределения фиксаций взгляда в залах с разными цветовыми решениями. Это даст материал для анализа визуального восприятия в изменяющихся условиях у разных групп людей. Полученные результаты можно применить как в музейном дизайне, так и в обучении будущих художников и дизайнеров.

Для педагогики искусства особую ценность представляет возможность изучать цвет не изолированно от контекста, а в прямой связи с конкретной пространственной задачей. Рассмотрение различных вариантов экспозиционной среды позволит обсудить с обучающимися, как цветовое решение зависит

от темы выставки, характера экспонатов, типа освещения и логики зрительского маршрута. Например, разбор реальной выставки Эрмитажа или Манежа даёт несравнимо больше, чем абстрактное упражнение на подбор гармоничной палитры. Изучение колористики, таким образом, обретает прикладной профессиональный смысл [8, 10, 13]. «Формирование художественно-проектной деятельности в условиях современного обучения, помимо практической значимости, имеет большое культурно-эстетическое и образовательное значение, оказывает влияние на общий уровень профессиональной подготовки студентов» [7, с. 109].

В профессиональной подготовке дизайнеров и художников работа с цветом неотделима от формирования умения воспринимать пространство как художественно организованное целое [8, 10]. Выставочная среда — лучший материал для решения этой задачи, потому что именно здесь цвет одновременно взаимодействует с предметом, архитектурой, световым сценарием и логикой восприятия. Нигде больше эти факторы не сходятся с такой плотностью. Это открывает редкую возможность соединить искусствоведческий анализ с живым проектным мышлением.

Важно при этом оценить состояние педагогической литературы по теме. Она существует, но покрывает вопрос неравномерно. Общие разделы цветоведения и колористической подготовки проработаны достаточно подробно, а вот специфика цвета именно в выставочной среде появляется в текстах эпизодически, фрагментами, без системы. Этот пробел открывает возможность для дальнейших исследований в области подготовки будущих музейных дизайнеров.

Цвет в дизайне выставочного пространства — это рабочий инструмент, обеспечивающий композиционную связность экспозиции, расстановку акцентов, эмоциональный тон и логику зрительского маршрута. Через цвет формируется целостный образ выставки — то, что зритель считывает сразу, переступив порог.

С искусствоведческой стороны анализ цветового решения позволяет увидеть, как именно пространство, объект и зритель вступают во взаимодействие, какие механизмы при этом включаются; с педагогической — работа с этой темой даёт студентам творческих специальностей развитие профессионального зрения, колористической культуры и проектного мышления в условиях, приближенных к реальной практике. Этот прикладной потенциал делает тему перспективной не только в исследовательском, но и в образовательном контексте.

Вместе с тем существующий корпус публикаций редко выделяет цвет в выставочной среде как самостоятельный объект изучения. Чаще он вписан в более широкие темы: дизайна среды, экспозиционного проектирования, психологии восприятия. Детальный анализ колористических решений в разных типах экспозиционных пространств (от галерейного белого куба до иммерсивных инсталляций) пока является задачей, которую предстоит решать. Также остаётся открытым и вопрос о том, как именно эти решения могут быть встроены в образовательные практики в области искусства и дизайна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсукова Н. И., Процюк М. В. Экспозиционный дизайн — основные тенденции организации художественных выставок // Техническая эстетика и дизайн-исследования. 2024. Т. 6, № 2. С. 6–14.
2. Богородский С. В. Цветовая организация художественной выставки // Цвет в пространственных искусствах и дизайне: материалы II Всероссийской науч.-практ. конф. с междунар. участием, Санкт-Петербург, 26 сентября 2022 г. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. С. 45–51.
3. Васильева О. И., Васильев А. Н. Цвет в объектах садово-паркового искусства как средство создания выразительного общественного пространства // Лесной вестник. Forestry Bulletin. 2023. Т. 27, № 2. С. 146–157.
4. Власова Т. А., Обухов К. Н. Учить или развлекать: конструирование аудитории сотрудниками музеев в России // Шаги / Steps. 2025. Т. 11, № 4. С. 222–242.
5. Графов К. В., Марченко М. Н. Цветовая палитра экспозиции: инструмент усиления художественного восприятия // Дизайн и архитектура: синтез теории и практики: сб. науч. тр. IX Междунар. науч.-практ. конф., Краснодар, 15–17 апреля 2025 г. Краснодар: Кубанский государственный университет, 2025. С. 105–111.
6. Гурбанов Ы., Гараджаев А., Ишанов И. Психологическое воздействие цветов в архитектурных пространствах // Вестник науки. 2024. № 12 (81). С. 1333–1336. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskoe-vozdeystvie-tsvetov-v-arhitekturnyh-prostranstvah (дата обращения: 18.07.2026).
7. Дмитриева Н. С., Иглина Е. А. Из опыта проектной деятельности студентов института художественного образования // Современное художественное образование: теория и практика: VII Всероссийская науч.-практ. конф. с междунар. участием, в рамках деятельности учебно-педагогического округа № 8, посвящённая Году семьи, Воронеж, 29 ноября 2024 г. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2024. С. 107–113.
8. Долгих Н. Н. Колористика в дизайн-образовании // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2016. № 8 (173). С. 57–63.
9. Калинин А. С., Кузмичева М. В., Кузмичев В. А. Композиционный анализ пейзажа на примере русской живописи // Искусство и образование. 2025. № 15–2 (167). С. 145–158.
10. Коршунова О. В., Попова А. В. Метод событийного дизайна: новые смыслы, типология, педагогический потенциал // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2023. № 12. С. 1283–1293. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metod-sobytiynogo-dizayna-novye-smysly-tipologiya-pedagogicheskiy-potentsial (дата обращения: 19.07.2026).
11. Ляшко А. В. Выставочное событие в пространстве художественного музея // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. 2006. № 1. С. 24–33. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vystavochnoe-sobytie-v-prostranstve-hudozhestvennogo-muzeya (дата обращения: 18.07.2026).

12. Папченко Е. В. Аксиология цвета в культуре // Система ценностей современного общества. 2009. № 7. С. 27–32.
13. Харитонова Д. М., Рыжиков В. О. Экспозиционный дизайн: от объекта к событию // Вестник Московского информационно-технологического университета — Московского архитектурно-строительного института. 2022. № 2. С. 32–37.

Сведения об авторах:

Александров Борис Иванович, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Институт художественного образования, доцент кафедры живописи; boris.aleksandrov.2013@mail.ru;

Александрова Светлана Константиновна, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Институт художественного образования, доцент кафедры живописи; sve.aleksandrowa@yandex.ru

Aleksandrov Boris I., The Herzen State Pedagogical University of Russia, Institute of Art Education, Associate Professor at the Painting Department; boris.aleksandrov.2013@mail.ru

Aleksandrova Svetlana K., The Herzen State Pedagogical University of Russia, Institute of Art Education, Associate Professor at the Painting Department; sve.aleksandrowa@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.05
УДК 72.021.2

П. В. Амелина

ЦВЕТ В АРХИТЕКТУРНОЙ ГРАФИКЕ КАК СРЕДСТВО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Профессиональное мышление архитектора и дизайнера интерьера формируется в условиях регулярного использования цветной ручной графики в архитектурном рисунке внутренних пространств. Для изучения линейно-конструктивного построения интерьера, его тональной светотеневой проработки, колористического разбора, создания набросков с натуры и по представлению были применены аналитический, сравнительно-методический и исторический подходы. В результате было выявлено, что планомерное освоение принципов композиционной, светотональной, цветовой структуры, пространственного анализа и пропорций обеспечивается в процессе создания работ методом ручной графики.

Ключевые слова: архитектурный рисунок, цвет, ручная графика, колористика

P. V. Amelina

COLOR IN ARCHITECTURAL GRAPHICS AS A MEANS OF PROFESSIONAL THINKING

The professional thinking of an architect and interior designer is formed through regular use of colored hand graphics in architectural drawing of interior spaces. In order to study the linear-constructive construction of the interior, its tonal light-and-shade elaboration, coloristic analysis, as well as to create sketches from nature and from imagination, analytical, comparative-methodological and historical approaches were applied. As a result, it was revealed that the systematic mastery of the principles of compositional, light-and-tone and color structure, spatial analysis and proportions is ensured in creating works using the method of hand graphics.

Keywords: architectural drawing, color, hand graphics, coloristic

В архитектурном рисунке интерьера цветная ручная графика выполняет две функции: изобразительную и познавательную. Вторая реализуется тогда, когда анализ композиционной, светотональной и колористической иерархии элементов, конструктивной логики, проверка пропорциональных отношений, выявление пространственной структуры находят отражение в графическом листе [1, с. 197]. Способность дизайнера интерьера и архитектора одновременно удерживать сценарий зрительного восприятия, материальность, свет, тектонику, масштаб, геометрию пространства является основой проектировочного мышления и имеет принципиальное значение для его профессиональной подготовки [1, с. 199].

Значение ручной графики часто недооценивают, её нередко рассматривают либо как презентационный навык, либо как учебную технику. Между тем архитектурный рисунок требует ряда сложных интеллектуальных операций,

которые относятся к сфере проектно-аналитического мышления: фиксации ритма членений и пластики поверхностей, дифференциации главного и подчинённого, определения светового центра, выбора точки зрения, соотнесения ближнего и дальнего планов, выявления несущих и второстепенных осей, установления системы координат [3, с. 58].

Между профессиональным мышлением проектировщика и ручной графикой выявлена недостаточная теоретическая связь, что можно характеризовать как исследовательский пробел. Такие компоненты существующей теоретической и учебной традиции, как натурные зарисовки, композиция листа, цветовая гармония, отмывки, построение теней, перспектива, подробно разработаны, но чаще всего рассматриваются отдельно, в то время как в едином процессе пространственного анализа для архитектурного рисунка интерьера определяющим является их синтез.

Выявление способа функционирования цветной ручной графики как средства профессионального мышления является целью данной работы, для достижения которой поставлены задачи: сопоставление исторических и методических моделей архитектурного рисунка в аспекте профессионального мышления; выявление различий между иллюстративным изображением и ручной графикой интерьера; установление характера мыслительных операций, которые формируются в процессе натурного рисования, светотональной моделировки, определения живописного строя, отмывки, линейно-конструктивного построения; определение структурных компонентов рисунка внутреннего пространства.

Комплекс взаимодополняющих методов стал основой исследования данной работы.

Для выявления устойчивых признаков цветной ручной графики при изображении внутренних пространств (соотношение орнамента и пространственного каркаса, аналитичность детали, осевая и колористическая организация, конструктивность) и сопоставления архитектурного рисунка различных периодов применён историко-типологический метод.

В рамках структурно-аналитического метода изучение дисциплины проводится по принципу тональной и пластической конкретизации геометрического каркаса, который является основой любого объёма. Колористическая иерархия планов, ритм, композиционный центр, тень, перспектива, масштаб, тон, цвет, пятно, линия — это взаимосвязанные компоненты единой системы.

Сопоставление учебных моделей архитектурной графики (цветная отмывка, тональный рисунок, обмерный рисунок, зарисовка с натуры и по представлению, линейно-конструктивный рисунок, акварельная и смешанная графическая подача) осуществлялось в рамках сравнительно-методического подхода. В качестве критериев были выделены функциональность, степень аналитичности, характер мыслительных операций, формируемых при работе.

При использовании метода функционального анализа графических средств цветная отмывка, пятно, штрих, линия рассматривались мною в качестве

способов решения таких конкретных профессиональных задач, как акцентирование композиционного центра, фиксация освещения, выявление тектоники, дифференциация глубины, измерение пространства.

Среди устойчивых структурных компонентов цветного архитектурного рисунка следует выделить перспективную организацию, пространственный скелет, иерархию пропорций, светотеневой разбор, колористическую структуру, материальность поверхностей.

Стоит также подчеркнуть, что во всех типах интерьерного рисунка (обмерный, учебный, презентационный) можно проследить наличие пространственного каркаса, который на плоскости фиксируется через главные оси, точки схода, опорные вертикали, уровни потолка и пола, границы проёмов, границы соединения, что служит основой цветной графики, помогая распределять световые акценты и цветовые массы [1, с. 221].

Построение пропорциональной схемы в рисунке перед тональной и цветовой проработкой является обязательным этапом. Схема строится на соотношении больших объёмов, сопоставлении высоты и ширины стен, проёмов, масштаба мебели и фигуры человека, модульности декоративных элементов. Колористические и тональные средства в дальнейшем не смогут компенсировать нарушение масштаба, поэтому данный этап требует вдумчивой и внимательной работы [2, с. 222].

Далее нужно выделить перспективную организацию пространства, поскольку благодаря ей определяется логика восприятия интерьера. Чаще всего используют фронтальную перспективу — для выявления симметрии и цветового равновесия, угловую — для раскрытия глубины и плановости, комбинированную — для анализа сложных взаимосвязанных структур и установления световых переходов атмосферы [6, с. 17].

Светотеневая моделировка строится на распределении основных тональных масс, выделении светового источника, определении падающих и собственных теней, градации полутонов, тональном ослаблении дальних планов. Цветная ручная графика выстраивается с сохранением той же модели, но с учётом теплохолодности света, цветовых рефлексов, изменения локального цвета в тени и взаимодействия цветовых пятен.

Колористическая структура интерьера складывается из соотношения локальных цветов, тональных отношений, степени насыщенности, температурных контрастов и цветовых акцентов. Она не выступает в роли внешнего выделения изображения, а участвует в формировании пространственной глубины, выявлении функциональных зон, создании эмоционального строя и определении композиционного центра [4, с. 108].

Композиционная иерархия в цветном интерьерном рисунке достигается за счёт различий в графической и колористической интенсивности. Главные элементы выделяются контрастом, масштабом, степенью детализации, тоновой насыщенностью, цветовой доминантой или положением в структуре листа. Второстепенные элементы подчиняются главному благодаря ослаблению линии, обобщению формы, снижению насыщенности и смягчению цветовых отношений.

Графическая вариация материальной структуры строится через характер линии, пятна, тона и цвета. Гладкие плоскости передаются ровной тонально-цветовой заливкой, фактурные поверхности — более дробной моделировкой и точечным оттенком, профилированные элементы — контрастной тенью и цветовым рефлексом, а прозрачные и отражающие поверхности — тонкими переходами, холодными бликами и сдержанным графическим акцентом [4, с. 113].

Сравнение учебных моделей рисунка выявило различие в характере формируемых действий. Линейно-конструктивный рисунок развивает анализ осей, измерения и проверки пропорций. Цветная зарисовка с натуры формирует умение быстро отбирать, фиксировать пространственный характер, организовывать форму ритмически и передавать ведущие цветовые отношения. Рисунок по представлению активизирует мысленное вращение формы, удержание пространственной и цветовой схемы, а также реконструкцию объёмно-пространственных связей без опоры на натуру. Цветная отмывка, в свою очередь, способствует тонально-цветовому обобщению, выделению светового и колористического центра и выявлению пространственной глубины [5, с. 14].

Цветографический анализ в интерьерном рисунке имеет следующую последовательность: выбор формата и зрительной точки, определение горизонта и точек схода, построение общего объёма, выстраивание пропорций, членение пространственного каркаса, определение цветовых и световых масс, расстановка цветовых акцентов, прорисовка деталей и проверка цельности листа.

При анализе архитектурной графики был выявлен ряд повторяющихся признаков: приоритетность каркасного построения относительно цвета и декора, взаимосвязь орнамента и тектоники плоскости, аналитический характер изображения архитектурной детали, плановое разграничение, точность построения композиции, колористическая целостность в совокупности с художественной выразительностью [1, с. 255]. Также стоит выделить, что при изображении интерьера точность перспективного каркаса определяет подлинность масштаба, глубины, взаимного положения элементов и распределения цветовых масс. Ошибка в базовом построении приводит к нарушению композиционной, светотеневой и колористической логики изображения.

Художественно-графическое моделирование интерьерной среды основывается на соединении аналитического и синтетического подходов, специфика которых определяется конкретными исследовательскими и проектными задачами.

В частности, обмерный рисунок характеризуется высокой степенью аналитичности. Данный метод требует одновременной фиксации пространственной геометрии, тектонической системы членений, параметров толщин и профилей, а также модульных зависимостей, декоративных элементов и цветофактурных характеристик. В результате обмерная графика выстраивает восприятие интерьера как измеримой пространственной и материально-цветовой системы [3, с. 75].

В условиях ограниченного времени при выполнении натурных цветных зарисовок архитектурно-исторической среды применяется метод композиционного обобщения. Можно выделить такие приёмы в рамках данного метода, как укрупнение композиционных масс, фиксация основных цветовых отношений и отказ от детализации. Это позволяет сохранять пространственный и колористический образ интерьера. Также в рисунке установлена зависимость качества результата от степени усвоения геометрических моделей, типологии архитектурных форм и закономерностей цветосветовой организации пространства [3, с. 76]. Чем устойчивее представление о конструктивной и колористической логике интерьера, тем точнее выполняется изображение без опоры на натуру.

В заключение был проведён анализ техники цветной отмывки, который показал, что отмывка выстраивает изображение через отношения больших тональных и цветовых масс, а не через локальную детализацию. При грамотном применении цветной отмывки интерьер раскрывается как система световых, теневых и цветовых блоков, связанных с геометрией пространства, направлением освещения и материальностью поверхностей.

Полученные результаты подтверждают, что цветная ручная графика в архитектурном рисунке интерьера выступает не только как средство изображения, но и как способ профессионального осмысления пространства. Каждый графический приём решает конкретную задачу: линейный рисунок задаёт конструктивную основу, перспектива организует пространство, тон помогает выявить соотношение планов и светотеневую структуру, а цвет передаёт материальные качества, особенности освещения и общее эмоциональное состояние интерьера [6, с. 48]. Отмывка позволяет обобщить впечатление от натуры и уточнить тонально-цветовые отношения, тогда как зарисовки развивают наблюдательность, пространственное мышление и умение быстро фиксировать характерные признаки объекта.

Анализ показал, что архитектурная графика сохраняет преемственность с классической традицией. В ней важны не только точность изображения, но и ясность конструктивного строя, соразмерность частей, тектоническая логика и сдержанность колористического решения. В этом отношении современная практика продолжает основные принципы архитектурного рисунка, хотя задачи и средства его выполнения меняются.

Особое значение имеет различие между художественным цветным рисунком и архитектурным рисунком, нацеленным на анализ пространства. Для изображения интерьера это различие особенно важно, поскольку интерьер определяется не только формой и отделкой, но и глубиной пространства, зрительным направлением, освещением, масштабом по отношению к человеку, а также предметной и цветовой средой [3, с. 59]. Поэтому цветной рисунок интерьера требует не только владения техникой, но и способности к пространственной и колористической моделировке.

Цветная ручная графика обладает рядом качеств, эффективных для фиксации структуры интерьера. Первое из них — это поэтапность, благодаря

ей выполняется качественный интерьерный рисунок в цвете. Переход от общего к частному: от каркаса к крупным тональным отношениям, затем к цветовой структуре и под конец — к прописке деталей. Далее следует выделить такое качество, как фиксация мыслительных процессов. На листе сохраняются уточнения, исправления, поиск пропорций, тональных и цветовых соотношений. Это позволяет использовать рисунок как средство контроля и самопроверки. Последнее, что требуется выделить, — это телесно-моторное участие, которое представляет собой глазомерную оценку пропорций, темп руки, давление инструмента, влажность кисти, плотность красочного слоя и распределение графита по поверхности листа [3, с. 60]. В архитектурном образовании данный фактор связан с формированием устойчивых навыков пространственного и цветового суждения.

Результаты анализа цветной отмывки имеют самостоятельное значение. В архитектурной школе отмывка часто трактуется как специальная техника фиксации фасадов и перспективы. Исследование показывает более широкую функцию этой техники. Цветная отмывка дисциплинирует восприятие интерьера через работу с большими отношениями светотени и цвета. Она исключает необдуманную детализацию и заставляет видеть пространство как систему тонально-цветовых масс [4, с. 112]. Для профессионального мышления это важно, поскольку проектное решение интерьера также строится на выявлении главного и второстепенного за счёт распределения акцентов, уточнения глубины, направления движения взгляда, определения доминирующего цвета и эмоциональной составляющей среды.

Важным является сопоставление цветной зарисовки с натуры и обмерного рисунка. Эти типы графики формируют разные, но взаимодополняющие стороны профессионального мышления. Обмерный рисунок развивает точность, метрическую дисциплину, структурную трактовку формы, фиксацию материала и цвета [6, с. 30]. Цветная зарисовка с натуры развивает способность к мгновенному пространственному и колористическому синтезу [4, с. 112]. В работе над интерьером архитектору необходимы следующие навыки: измерить и обобщить, проверить и интерпретировать, зафиксировать конструктивную схему и обозначить цветосветовую атмосферу пространства.

Как правило, рисунок занимает особое место, поскольку переводит профессиональное мышление из формата наблюдения в формат внутреннего моделирования. Навык изображать интерьер без натуры предполагает знание типологии схем пространства, закономерностей перспективного сокращения, принципов светораспределения, взаимодействия тёплых и холодных оттенков, цветовых рефлексов и конструктивной логики архитектурных элементов. В образовательном процессе это показатель перехода от копирования видимого к активному проектному мышлению [5, с. 13].

Сравнение с существующими направлениями исследований позволяет выделить три устойчивых подхода. Первым подходом является технико-методический, который сосредоточен на правилах перспективы, теней, отмывки, цветовой подачи и композиции листа. Далее следует художественно-

выразительный подход, изучающий графику как языковую форму образа, характера, колористической и эмоциональной целостности архитектуры. Третий подход — педагогический — рассматривает рисунок как средство формирования профессиональных навыков. Проведённый анализ показывает, что требуется объединение этих подходов по отношению к интерьеру. Без технико-методической базы невозможна пространственная точность; без выразительной и колористической основы теряется иерархия, атмосфера и целостность листа; без педагогического подхода не объясняется механизм перехода от техники к мышлению.

Ограничения работы, следовательно, связаны с характером материала и методом анализа. Исследование носит теоретико-аналитический характер и не включает экспериментального педагогического измерения результатов обучения на выборочной совокупности. В нём не применялись количественные методы оценки уровня сформированности профессионального мышления у студентов, работающих в разных цветографических техниках. Не рассматривались также различия между программами архитектурных и дизайнерских школ, где цветной интерьерный рисунок может занимать разное место [5, с. 12]. Также остаётся открытым вопрос о дополнительном изучении специфики цветной ручной графики в изображении различных типов интерьеров: исторических, общественных, жилых, сакральных, выставочных. Не выделены отдельно и жанровые различия между учебным, исследовательским и проектным цветным интерьерным рисунком.

На основе полученных результатов можно утверждать, что цветная ручная графика имеет методологическое значение для архитектурного образования. Ценность её заключается не в художественной культуре исполнения и тоске по традициям, а в способности структурировать профессиональное мышление через последовательность графико-аналитических, тональных и колористических действий.

Цветная ручная графика в архитектурном рисунке интерьера представляет собой средство профессионального мышления, обеспечивая переход от зрительного впечатления к структурному анализу пространства, света, цвета и материальности. Её функции включают построение пространственного каркаса и композиции, проверку пропорциональных отношений, выстраивание перспективы, светотеневую моделировку и формирование колористической целостности [2, с. 244].

Линейно-конструктивный рисунок, цветная зарисовка с натуры, обмерный рисунок, цветная отмывка формируют разные, но взаимосвязанные мыслительные действия. Их совокупность формирует способность видеть интерьер как систему геометрических, тектонических, световых, цветовых, материальных и композиционных связей. В этом заключается профессиональная специфика архитектурного рисунка интерьера в цветной ручной графике.

Цветная ручная графика — это не только техника изображения, ориентированная на эффектную подачу. В контексте архитектурного образования она выполняет аналитическую, когнитивную, колористическую

и методическую функции. Для рисунка интерьера это выражается в следующих факторах: поэтапной организации работы, логичном обобщении форм, выделении главного и подчинённого, формировании внутренней модели пространства и цветосветовой среды. Таким образом, сохранение и развитие практик цветной ручной графики в архитектурном рисунке интерьера обусловлено их прямой связью с формированием профессионального мышления архитектора и проектировщика интерьерной среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демьянов В. Г., Тихонов С. В., Подрезков В. Б. Специальность «Архитектура». Рисунок. М.: Стройиздат, 1983. С. 196–259.
2. Ефимова А. В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. С. 221–243.
3. Кефалова О. В. Ручная архитектурная графика: учебное пособие. СПб.: СПбГАСУ, 2020. С. 58–89.
4. Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве: пособие для учителей. 3-е изд. Минск: Беларусь, 2005. С. 108–112.
5. Мухаррямов И. Р., Семиделова А. Е. Традиционная графика и цифровые технологии в профессиональной подготовке архитектора: поиск оптимального соотношения // Инженерный вестник Дона. 2026. № 1. С. 12–14.
6. Пятахин Н. П. Формирование композиционного мышления. Ч. 4: Интерьер. Система заданий по дисциплине «Рисунок»: учебно-методическое пособие. СПб.: СПбГАСУ, 2011. 48 с.

Сведения об авторе:

Амелина Полина Владимировна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, преподаватель кафедры интерьера и оборудования; amelinapolina8550@gmail.com

Amelina Polina V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Lecturer, Interior Design Department; amelinapolina8550@gmail.com

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.06
УДК 72.017.4

Н. А. Архипова

СВЕТОВОЙ ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ФЕСТИВАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Статья посвящена анализу роли светоцветовых решений в формировании художественного пространства российских культурных фестивалей. Рассматриваются теоретические основы светодизайна, практические приёмы цветосветовой организации фестивальных территорий, а также особенности восприятия световых инсталляций зрителями. На примере ведущих российских фестивалей — «Лайткод», «Город света», «НУР» — и конкурса «Российский светодизайн» анализируются современные тенденции применения световых технологий. Показано, что световой цвет выступает не просто декоративным элементом, а полноценным инструментом создания эмоционально насыщенной, многослойной художественной среды. Исследование опирается на анализ актуальных проектов 2023–2025 гг., выявляет специфику российского подхода к световому оформлению массовых мероприятий и определяет перспективы развития данного направления.

Ключевые слова: световой дизайн, цветосветовая среда, фестивальное пространство, художественное освещение, световые инсталляции, визуальное восприятие, культурные события

N. A. Arkhipova

LIGHT AND COLOR AS A MEANS OF ARTISTIC ORGANIZATION OF FESTIVAL SPACE IN CONTEMPORARY RUSSIA

The article analyzes the role of light and color solutions in shaping the artistic space of Russian cultural festivals. Theoretical foundations of lighting design, practical techniques of color-light organization of festival areas, as well as peculiarities of audience perception of light installations, are examined. Using the examples of leading Russian festivals – “Lightcode”, “City of Light”, “NUR” and the “Russian Lighting Design” competition – contemporary trends in the application of lighting technologies are analyzed. It is demonstrated that light and color function not merely as decorative elements but as comprehensive tools for creating emotionally saturated, multi-layered artistic environments. The study analyzes contemporary projects from 2023–2025, delineates features of the Russian approach to lighting at mass events and assesses the prospects for development in this field.

Keywords: lighting design, light-color environment, festival space, artistic lighting, light installations, visual perception, cultural events

Световой цвет в системе художественной организации культурного пространства

Фестивальное движение в России переживает период качественной трансформации от традиционных форм массовых празднеств к синтетическим художественным практикам, в которых световые технологии играют роль смыслообразующего компонента. Начиная с 2022 г., когда условия проведения массовых мероприятий резко изменились, организаторы российских фестивалей стали активно внедрять инновационные световые решения, превращая городские пространства в многомерные художественные объекты [3].

Фестиваль — это явление художественной жизни, актуальная социально-культурная форма деятельности, которая пользуется большой популярностью среди детей и молодёжи [2].

Молодёжная аудитория — это наиболее активная часть населения страны, которая всегда ищет чего-то нового для себя; ей, как никому другому, необходим праздник. Он даёт эмоциональную разрядку, служит средством общения и социализации [13].

Световой цвет в данном контексте перестаёт быть вспомогательным средством освещения; он становится самостоятельным языком коммуникации между произведением искусства и зрителем.

Визуальное восприятие — процесс, в ходе которого ведущую роль в обеспечении функциональных основ безопасности субъектов (ориентации в пространстве, передвижении) играет светотехнический компонент. Его предназначение — создать визуально полноценную среду в вечерне-ночное время, приблизить параметры искусственной световой среды к показателям естественной и создать условия их сближения. Средовое освещение связано с определённым уровнем комфорта светового климата, равномерностью, цветностью [3, с. 742].

Фестиваль как форма современного искусства особым образом организует художественное пространство, где взаимодействуют различные виды искусства, традиционные и современные [14]. При этом, по наблюдениям специалистов, работающих с проектами 2023–2024 гг., в российской практике происходит постепенный отказ от масштабных мэппингов на одном большом фасаде в пользу распределённых по городской территории камерных площадок, удобных для восприятия как пешеходами, так и автомобилистами [3]. Также мы видим тенденцию к дифференциации практик: в малых и средних городах этот процесс идёт активнее, тогда как в крупных центрах (Москва, Казань, Нижний Новгород) фасадные проекции по-прежнему выступают ключевым инструментом для создания масштабного шоу.

Проектируя световую среду фестиваля, создатели выстраивают сложную систему визуальных связей. Например, на выставке «СВОЯСИ. Путь современного русского искусства», реализованной в 2024 г., центральный арт-объект «Макошь» был визуально соединён со всеми предметами экспозиционного пространства; каждая тематическая зона получила индивидуальное световое решение, призванное вызвать у посетителя

конкретные чувства и образы. Впрочем, это справедливо не для всех случаев. В проектах с жёстко регламентированными условиями охранного статуса интерьера приходится работать в заданных технических рамках, компенсируя ограничения через тонкую настройку существующего оборудования.

Визуальная навигация в фестивальном пространстве строится за счёт контрастов, чередования ярко освещённых и полутёмных зон, создания навигационных световых маршрутов. На практике это означает, что входная зона обычно оказывается более светлой и равномерно залитой светом, тогда как противоположная ей — более тёмной и контрастной, с резкими тенями и выраженными фактурами. Такое решение работает как магнит: от спокойствия человек стремится в более эмоциональную контрастную зону, насыщаясь ею, возвращается обратно.

Цветосветовая организация фестивальных пространств: технологии и приёмы

Технологическая основа современных световых фестивалей в России базируется на интеллектуальных системах управления, позволяющих координировать работу тысяч светильников в режиме реального времени. Музейно-храмовый комплекс «Новый Херсонес» в Севастополе, освещение которого было реализовано в 2024 г., демонстрирует масштаб таких решений: система на протоколе DMX-RDM обеспечивает полный контроль более 8 000 светильников на территории 140 000 квадратных метров. Разработано пять адаптивных сценариев: от статичного тёплого света до динамичных праздничных режимов — переход между ними происходит плавно, исключая резкие изменения освещённости.

Принципиальным требованием к проектированию световой среды фестивалей становится визуальная интеграция оборудования с архитектурой: днём светильники должны «раствориться» в пространстве, ночью — мягко раскрыть пластику фасадов, подчёркивая уникальность объекта. Все корпуса осветительного оборудования выполняются в тщательно подобранных цветах для безупречного сочетания с материалами отделки зданий и ландшафтом [1].

Цветовая температура, яркость и оптические эффекты подбираются индивидуально для каждого экспоната или зоны. При освещении выставки «СВОЯСИ» применялись различные фильтры, корректирующие цветность и направление светового потока. Низкие светлые потолки использовались как полотно для рефлексов, создавая дополнительный инструмент выразительности.

Световые кубы, заполненные сеном, на той же выставке служили пьедесталами для экспонатов и одновременно визуальными усилителями роли объекта в пространстве. Эта находка иллюстрирует общий принцип: световой элемент может нести одновременно утилитарную, композиционную и смысловую функции. Интересен и технический аспект: при проектировании и реализации освещения ниш создатели уделили пристальное внимание подбору сочетания «светодиод — диммер — драйвер», так чтобы на видео отсутствовали пульсации, невидимые глазу, но фиксируемые камерами.

Для пешеходных пространств с многоярусной структурой Е. А. Лапшиной и М. О. Коваль разработана модель последовательного поиска проектного решения. Методика авторов включает пять этапов: анализ рельефа и градостроительной ситуации, составление цветофактурной карты, подбор материалов и цветов, выбор приёмов озеленения и, наконец, разработку системы освещения для вечернего использования территории [11, с. 168].

Используя три основных компонента цветовой организации пешеходного пространства (материал, озеленение и свет), можно составить пятиступенчатую модель последовательного поиска проектного решения. Основное значение имеет оценка эстетического потенциала природной поверхности — её цветофактурных и пластических характеристик. Именно на основе цветофактурной карты окружения происходит выбор планировки, конструкций, материалов. Далее с использованием приёмов контраста и нюанса определяются способы озеленения пешеходного пространства (контур, акцентные группы, аллейные посадки и т. д.), которые развивают исходную концепцию проекта. Световая организация пешеходного пространства, напротив, способна полностью изменить его дневной цветообраз внесением декоративной подсветки с расчётом на круглосуточное функционирование объекта [11, с. 168].

Применяя разные типы освещения, можно выявить или изменить пространственные схемы. На быстром маршруте наиболее удачно освещение фонарями, создающими ритмический ряд при комфортном уровне яркости. Для спортивного маршрута будет удобна подсветка дорожек с двух сторон. Для археологического маршрута предпочтительнее подсветка рельефа, а для прогулок — лёгкая линейная подсветка вдоль дорожки [11].

Практика российских фестивалей света 2023–2025 гг.

Фестиваль «Лайткод», проводившийся в Петрозаводске, Саратове, а в 2025 г. в Торжке и усадьбе Знаменское-Раёк, демонстрирует эволюцию концептуального подхода к световому искусству. Если первые фестивали 2023–2024 гг. фокусировались на создании светового маршрута с инсталляциями, представляющими культурные, географические и исторические особенности города и региона, то версия 2025 г. добавила интерактивные квесты и трёхдневное погружение в историю, так чтобы каждый участник стал героем повествования.

Двадцать пять инсталляций, лекции, мастер-классы и воркшопы на тему светового искусства, истории города и золотного шитья — такой была программа фестиваля, демонстрирующая, что световой дизайн рассматривается не изолированно, а в контексте комплексного осмысления культурного кода территории. Световые нити здесь выступают метафорой связи прошлого и настоящего; каждая вспышка света — это новое открытие, каждый шаг — встреча с легендой.

Московский фестиваль «Город света», проходивший с декабря 2024 г. по февраль 2025 г., выбрал иную стратегию. Видеоинсталляции общей площадью почти 5 000 квадратных метров были размещены на десяти адресах в центре столицы. Каждая из архитектурных проекций — это встроенная

в уникальные уголки города продуманная история, в которой существуют сказочные герои. Карлсон на крыше дома на Кузнецком Мосту, световые открытки с изображениями Щелкунчика и балерины на здании рядом с Большим театром, космическое путешествие Деда Мороза на крыше Московского планетария — эти решения превращали городское пространство в театральную сцену под открытым небом [16].

Особенность проекта заключалась в использовании QR-кодов на фасадах. С их помощью зрители могли сохранить копии архитектурных проекций на смартфон и отправить открытки из зимней Москвы в любую точку мира. За месяц работы фестиваля горожане и туристы скачали 7 000 открыток. Такая цифра свидетельствует о высокой вовлечённости аудитории. С 28 января по 9 февраля на нескольких площадках были представлены образы китайского Нового года: расцветающее персиковое дерево желаний, кружащийся дракон, бьющие в барабаны панда и змея, традиционные праздничные блюда и танец фонариков.

Фестиваль медиаискусства «НУР» в Казани (23–25 мая 2025 г.) занял 16 локаций, превратив город в центр цифровой магии. Световые проекции на Спасской башне, гигантская «Берёзка» в экстрим-парке, аудиовизуальные инсталляции на озере Кабан и мультимедийные выставки показали, как искусство может не просто впечатлять, а менять само восприятие городской среды и реальности. Фестивальные вечера в центре Казани открывались архитектурным мэппингом на стенах Кремля — этот приём стал визитной карточкой крупных российских фестивалей [6].

Ежегодный конкурс «Российский светодизайн», церемония награждения победителей которого прошла 23 октября 2025 г. на площадке Interlight Design Academy, предусматривал 15 номинаций, в их числе — «Световое искусство», «Городская световая среда», «Освещение музеев и выставок». Проекты-победители (от светомузыкальной инсталляции «Арфа» на вантовом мосту в Челябинске до амбициозного проекта архитектурно-художественного освещения арт-объекта «Портальный кран» в Нижнем Новгороде) демонстрируют масштаб и разнообразие подходов к световому оформлению пространств [5].

Специальная номинация конкурса «Световое искусство» включала проекты «Энергия места: возрождение света в Ленинской электростанции» и «Суздаль: силуэты». Это подтверждает активную работу российского светодизайна с историческим наследием и использование света как инструмента реактуализации памяти и создания новых смысловых слоёв.

Визуальное восприятие и эмоциональное воздействие световой среды фестивалей

Визуальное восприятие раскрывает эмоциональное и образное содержание. Средовое освещение связано с определённым уровнем комфорта светового климата, равномерностью, цветностью [3].

Если в обычной городской среде, как отмечает О. Р. Бокова, утилитарный свет нередко создаёт «морфологические пятна», затрудняющие «раскодирование»

визуальных образов [3, с. 748–749], то в фестивальном пространстве эти зоны сознательно переосмысляются: утилитарные элементы включаются в общую художественную композицию или нивелируются за счёт акцентной подсветки арт-объектов.

Проблемы цветовой гармонизации, характерные для повседневной городской среды (отсутствие целостности, визуальный хаос), по мнению А. А. Корниловой и А. А. Уткова, возникают именно там, где не учтены функция и уникальность пространства [9]. В фестивальной практике эти параметры становятся отправной точкой проектирования, что позволяет избежать цветового беспорядка.

На восприятие цвета влияют сопутствующие условия. Во-первых, цвет в среде рассматривается в аспекте четырёх масштабов: города или района, улицы или площади, отдельного дома, детали. Во-вторых, стоит отметить и ракурсы восприятия: вид сбоку, спереди, сверху, снизу. В-третьих, наличие естественного и искусственного освещения, а также падающая тень от окружающих объектов определяют различные варианты видения цвета. Эти условия необходимо учитывать при проектировании, поскольку они могут существенно изменить впечатление от выбранного цвета в среде по сравнению с его изолированным восприятием. Основные открытые пространства города — улицы и площади, и цветовая гамма способна влиять на их облик [12].

Для фестивальных пространств характерно использование цвета как инструмента эмоционального воздействия и создания символических образов. Светлыми и нюансными тонами можно подчеркнуть целостность плоскости улицы: когда цвет тротуара повторяется в решении фасадов или введён в горизонтальное членение зданий вдоль улицы посредством выделенных цветом полос, возникает эффект выразительной протяжённости улицы. Вертикальная выразительность фасадов, в свою очередь, достигается за счёт вертикального членения и контрастного соотношения зданий друг с другом [12].

Световые инсталляции на российских фестивалях активно используют приём виртуального формообразования с помощью света и цвета, а также значительный светлотный и яркостный контраст среды разной функциональной принадлежности [3]. Комбинация живого действия на сцене с проецируемым на прозрачный экран изображением, открытая ещё в 1936 г. в театре «Д-34», находит продолжение в практике современных световых фестивалей: проекция участвует в создании драматического пространства и перестаёт быть только иллюстрацией [7].

В статье А. А. Деникина и А. О. Говязина «Постгуманистические тенденции в современной театральной сценографии: от визуализации образов к материальным становлениям объектов» [4] проводится анализ «расширенной сценографии», что помогает осмыслить свето- и цветодизайн в рамках современных фестивалей.

«Термин “расширенная сценография” помогает понять сценографию не как декорацию к постановке или авторскую реализацию изобразительно пластического образа спектакля, но в качестве способа соучастия и обмена,

основанного на пространственных и материальных отношениях между телами, объектами и театральным пространством… Это характеризует современную сценографию как событийную, процессуальную коммуникационную практику и определяет “расширенную сценографию” как инновационную область современного театрального искусства» [4].

Обретая новое измерение, фестивальная сценография становится частью новой формы культурного обмена между авторами и зрителями.

Природно-климатические условия региона также определяют колористические решения. В России с её коротким световым днём в большинстве регионов предпочтительно использование более светлых цветов. Холодные регионы необходимо «согревать», используя тёплую цветовую палитру; в жарких местностях, напротив, уместнее холодные оттенки [8]. Социально-культурные особенности, цветовые традиции отдельных регионов также имеют значение: у разных народов цвета могут нести разную смысловую нагрузку, связанную с религиозными верованиями, культурными традициями и историческими факторами [8].

«Фестиваль позволяет прервать повседневное течение времени и привлечь внимание к теме проведения» [15, с. 55], погружая участников в особое пространство. Это придаёт празднику необычность и игровую спонтанность. Сакральные и обрядовые смыслы отходят на второй план: участники воспринимают фестиваль как форму творческого диалога, способ объединиться и, прежде всего, как вид досуга.

Световой цвет на современных российских фестивалях выполняет комплексную функцию: от утилитарного освещения (безопасность, навигация) до создания сложных художественных образов, трансформирующих восприятие городского пространства. Утилитарная функция становится частью художественного высказывания режиссёра. Период 2023–2025 гг. характеризуется активным внедрением интеллектуальных систем управления световой средой, позволяющих координировать работу тысяч светильников и создавать динамичные многосценарные решения.

Российская практика демонстрирует устойчивую тенденцию к интеграции световых технологий с культурным и историческим контекстом территории. Фестивали «Лайткод», «Город света», «НУР» и проекты конкурса «Российский светодизайн» показывают, что световое оформление рассматривается не как самоценный технологический эксперимент, а как средство выявления идентичности места, реактуализации памяти, создания новых смысловых слоёв.

Выявлено, что успешность светового решения фестивального пространства определяется несколькими факторами: визуальной интеграцией оборудования с архитектурой и ландшафтом; индивидуальным подбором цветовой температуры, яркости и оптических эффектов для каждой зоны; созданием навигационных световых маршрутов через систему контрастов; учётом природно-климатических и социально-культурных особенностей региона; использованием интерактивных элементов, повышающих вовлечённость аудитории.

Визуальное восприятие светоцветовой среды фестивалей оказывается процессом многоуровневым, в котором световой цвет выступает одновременно носителем функциональной информации (ориентация, безопасность) и эмоционально-образного содержания. Образная ассоциация во многом определяет эмоциональный отклик зрителя, превращая посещение фестиваля в опыт погружения в особую художественную реальность.

Перспективы развития светового дизайна фестивальных пространств в России связаны с дальнейшим совершенствованием технологий управления освещением, расширением палитры выразительных средств, углублением работы с региональной идентичностью. Важным направлением остаётся междисциплинарное сотрудничество светодизайнеров, архитекторов, художников, культурологов и представителей городских сообществ — именно такой подход способен обеспечить создание живой, эмоционально насыщенной световой среды, органично вписанной в культурный ландшафт современных российских городов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архитектурно-художественное освещение Музейно-храмового комплекса «Новый Херсонес» // Российский светодизайн 2025: кат. конкурсных работ. URL: https://online.gefera.ru/contest/rldc-2025/works/?work_id=14403302 (дата обращения: 15.04.2026).
2. Асоцкая Д. А. Особенности сценарно-постановочного проектирования фестиваля как смотра достижений в самодеятельном творчестве // Юность и знания — гарантия успеха — 2023: сб. науч. ст. X Междунар. молодёжной науч. конф., Курск, 19–20 сентября 2023 года / отв. ред. А. А. Горохов. Курск: Университетская книга, 2023. Т. 1. С. 340–342.
3. Бокова О. Р. Визуально-образный комфорт восприятия архитектурной среды в условиях искусственного освещения (на примере г. Челябинска) // Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость. 2023. № 4 (47). С. 739–749. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vizualno-obraznyy-komfort-vospriyatiya-arhitekturnoy-sredy-v-usloviyah-iskusstvennogo-osvescheniya-na-primere-g-chelyabinska (дата обращения: 12.04.2026).
4. Деникин А. А., Говязин А. О. Постгуманистические тенденции в современной театральной сценографии: от визуализации образов к материальным становлениям объектов // Наука телевидения. 2023. № 1. С. 149–170. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/postgumanisticheskie-tendentsii-v-sovremennoy-teatralnoy-stsenografii-ot-vizualizatsii-obrazov-k-materialnym-stanovleniyam-obektov?ysclid=mtiiqk4h7k101597926 (дата обращения: 12.04.2026).
5. Ежегодный конкурс «Российский светодизайн» 2025: официальный сайт. URL: https://online.gefera.ru/contest/rldc-2025/ (дата обращения: 15.01.2026).
6. Казань в свете пикселей: как фестиваль «НУР» превратил город в цифровую галерею // Pro Kazan. 2025: онлайн-издание. URL: https://prokazan.ru/longreads/view/kazan-v-svete-pikselej-kak-festival-nur-prevratil-gorod-v-cifrovuu-galereu (дата обращения: 17.05.2026).

7. Коваленко Г. Ф. Световая сценография театра «Д-34» // Художественная культура. 2020. № 4. С. 362–381. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/svetovaya-stsenografiya-teatra-d-34 (дата обращения: 17.05.2026).
8. Колчин Е. А., Иванов В. А., Тналиева Д. Б. Физическое восприятие цвета в городском пространстве // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2016. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fizicheskoe-vospriyatie-tsveta-v-gorodskom-prostranstve (дата обращения: 11.06.2026).
9. Корнилова А. А., Утков А. А. Особенности цветовой гармонизации общественного пространства городской среды // Актуальные научные исследования в современном мире. 2019. № 11–8(55). С. 91–95.
10. Лайткод 2025. Световой фестиваль: официальный сайт. URL: https://lightcodefest.ru/ (дата обращения: 15.06.2026).
11. Лапшина Е. А., Коваль М. О. Особенности цветосветовой организации пешеходных пространств в условиях сложного рельефа // Вестник ИШ ДВФУ. 2018. № 3 (36). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-tsvetosvetovoy-organizatsii-peshehodnyh-prostranstv-v-usloviyah-slozhnogo-reliefa (дата обращения: 12.06.2026).
12. Мельнык У. В. Цвет в дизайне городской среды // Вестник славянских культур. 2013. № 4 (30). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-v-dizayne-gorodskoy-sredy (дата обращения: 02.07.2026).
13. Попов А. Н. К вопросу об интерактивности молодёжных фестивалей // Труды СПбГИК. 2024. № 229. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-interaktivnosti-molodezhnyh-festivaley (дата обращения: 02.07.2026).
14. Резникова Е. И. Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство: автореф. дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2006. 19 с.
15. Токпан А., Еркебай А. С., Тургынбай Б. С. Фестиваль как инструмент обновления городов через культуру // Central Asian Journal of Art Studies. 2020. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/festival-kak-instrument-obnovleniya-gorodov-cherez-kulturu (дата обращения: 17.07.2026).
16. Фестиваль «Город света» 2024–2025: официальный портал Мэра и Правительства Москвы. URL: https://kudamoscow.ru/event/festival-gorod-sveta-2024-2025/ (дата обращения: 15.04.2026).

Сведения об авторе:

Архипова Наталья Андреевна, МИРЭА — Российский технологический университет, кандидат искусствоведения, доцент кафедры игровой индустрии; Московский международный университет, доцент кафедры журналистики; naarkhip@yandex.ru

Arkhipova Natalia A., MIREA — Russian Technological University, PhD (History of Arts), Associate Professor of the Department of Gaming Industry; Moscow International University, Associate Professor of the Department of Journalism; naarkhip@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.07
УДК 745.03

К. В. Бандорина

ЦВЕТОВОЙ КОД НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ КАК НОСИТЕЛЬ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В УСЛОВИЯХ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ АКТУАЛИЗАЦИИ

Современный уровень трансформации образа народных художественных промыслов находится под влиянием сложных экономических и культурных процессов: изменения коснулись формообразования и упрощения орнамента, характерного для промысла декора. Неизменными остаются использование цветовой палитры, выступающей как семантический код, и регламентированная технология производства. Уникальность явления — форма, декор, цвет и технология как неразрывное целое — в современных изделиях всё чаще сводится к одному цветовому коду, который теперь удерживает культурную память и узнаваемость.

Ключевые слова: цветовой код, народные художественные промыслы, дизайн, декоративно-прикладное искусство

K. V. Bandorina

THE COLOR CODE OF FOLK ARTS AND CRAFTS AS A CARRIER OF CULTURAL MEMORY UNDER CONDITIONS OF STYLISTIC ACTUALISATION

The current level of transformation in the artistic image of folk arts and crafts is influenced by complex economic and cultural processes. Changes have affected formation of forms and the simplification of ornamentation, typical of decorative crafts. The use of color palettes, which act as semantic codes, and regulated production technologies remain unchanged. The uniqueness of the phenomenon – form, decoration, color and technology, as an inseparable whole – is increasingly reduced to a single color code in modern products, which now preserve cultural memory and recognizability.

Keywords: color code, folk arts and crafts, design, decorative and applied arts

Со времени своего основания большая часть народных художественных промыслов (НХП) как производственная структура претерпевала изменения разного масштаба, связанные с ситуацией в экономической и производственной системе, политической и культурной среде. Народные промыслы как часть массовой культуры, основанной на принципах и семантике крестьянской культуры, несут в себе знаковые коды локальной культуры, народности и подчас всей страны. «Мир развивается, идеологии сменяют друг друга, при этом возрастает потребность человека в сопричастности роду, поэтому среди всех процессов должна быть константа творчества, которой и является традиционное прикладное искусство, которое сохранило в себе самобытность культуры народа, его исходный генетический код, типологию восприятия мира» [3, с. 14].

Формирование феномена народных художественных промыслов связано с установлением локальных правил, как формальных, так и художественных. Среди них под охраной федерального закона об НХП и реестра находится технология производства, включающая механизированный и ручной труд, а также художественно-стилевые особенности (куда входит описание цветовой палитры), закреплённой за конкретным промыслом и являющейся элементом, определяющим идентичность бренда. Изначально в основу художественного образа НХП лег заимствованный из крестьянского и народного искусства цветовой код, который представляет собой не столько эстетическую категорию, сколько знаковую систему. Под цветовым кодом мы понимаем устойчивый набор цветов, исторически закреплённый за промыслом и воспроизводимый независимо от изменения формы или функции изделия. Основной цвет промысла определялся предыдущим опытом производства, местными гончарными, ткацкими или другими ремесленными традициями, на базе которых формировались в XIX–XX вв. центры НХП. На этапе зарождения в доиндустриальный период крупнейших центров художественного промысла (Гжель, Хохлома, Великий Устюг) цвет существовал в единстве с формой. Колористическая палитра промысла формировалась на базе местных возможностей геологии и производства. Постепенно ремесленные формы предметов крестьянского быта смешивались с новыми архетипами городской культуры, оставляя цветовой код единым для всех потребителей носителем семиотической системы.

В конце XIX — начале XX в. народные художественные промыслы, начавшие угасать под натиском бурно развивающейся промышленности, фабричного производства, попадают в поле зрения профессиональных художников и меценатов. Художники и мастера Талашкинских мастерских, Абрамцевского кружка интерпретируют формы по-своему, используя инструментарий создания произведений искусства в ремесленной и промысловой практике. Такие художники, как Елена Поленова, Александр Головин, Сергей Малютин, привносят в традиционную резьбу, керамику, вышивку несвойственные для народного промысла станковизм, нарративность, стилизацию модерна. Лишь цветовая идеология остаётся прежней, именно палитра сохраняет кодовое значение, чётко связывающее новые течения в декоративно-прикладном искусстве с народным ремеслом. Так, Елена Поленова, вводя новые сюжеты в вышивку, остаётся верна традиционному приёму — сочетанию белого фона и красной нити. Малютин, проектируя мебель, работает с красно-охристой палитрой крестьянского искусства. Интуитивно художники понимали, что изменение и привнесение художественной цветовой палитры, свойственной для актуального искусства, перекодирует предмет из категории народного в объект ар-нуво на русскую тему. Данный этап важен в нашем исследовании как время новой художественной практики в НХП, которая объединила в себе народный ремесленный опыт и художественную практику профессиональных творцов.

Продолжение стилистических трансформаций художественные промыслы переживают в советское время, будучи переформатированы в фабричное

и промышленное производство. Созданные в 1920–1930-е гг. фабрики и комбинаты унифицируют формы продукции, определяют типовые художественные решения и строго регламентируют цвет. «В этот же период под натиском городской культуры происходит утрата семантических функций в некоторых видах народного искусства в угоду декоративности и бытующей моде» [5, с. 446].

Морфология формы и сюжетов начинает отходить от архаических прототипов, отражая актуальную идеологическую повестку государства. Так, появляются сюжеты на производственную и политическую тему: декор вазы С. Чехонина «Ленин умер, ленинизм живёт» (1924–1925) демонстрирует специфический стиль художника, перенесённый на классическую форму, выполнен в традиционной палитре хохломского промысла.

Именно в этот период в хохломе появляются новые композиции, основанные не на традиционном ковровом письме, а на сюжетных повествованиях, в том числе отвечающие конъюнктуре рынка. Для сохранения идентичности промысла при стандартизации сюжетных изображений цвет становится объектом жёсткой регламентации, которая прописывается в государственном реестре.

Форма, декор, орнамент становятся для художников и ремесленников полем для эксперимента, в то время как цвет и запатентованная технология остаются знаком бренда промысла — гарантом отличия от усреднённых товаров массового производства. Вступление СССР в систему международного туризма и большое количество интернациональных событий (от Олимпиады до крупных художественных и промышленных выставок) определили место предметов народных художественных промыслов в мощной сувенирной индустрии, что породило эру тиражирования, которая, в свою очередь, обернулась легитимизацией имитаций. Именно в этот момент цвет полностью утрачивает символическую и сакральную функцию, превращаясь в товарный знак. Роспись под народные промыслы становится новой идеологией декоративного искусства и бытового дизайна.

Функционализм и рационализм дизайна 1970-х гг. с лаконичностью форм и простотой декоративных решений в интерьере требовал ярких акцентов, которыми стали предметы, имитирующие НХП за счёт цвета, упрощённого декора: пришла мода на расписные панно и подносы, тарелки, самовары, платки-панно. Чтобы покрыть растущий потребительский спрос на такие интерьерные объекты, многие фабрики шли на упрощение технологических процессов, оставляя только цветовую палитру в качестве символического обозначения принадлежности к тому или иному промыслу. Так, десятки заводов начали выпускать «гжель», заменив керамическую основу на гипс или алебастр, тем самым изменив регламентированный реестром НХП технологических процесс. Поверхность декорировали синей масляной краской «берлинская лазурь» или дешёвым циановым красителем. Этот же путь проделала в 1980-е гг. и хохломская роспись: мебельные фабрики, выпускавшие мебель под хохлому, на основу из ДСП наносили трафаретный рисунок нитрокраской и бронзовой пудрой, нарушая

полностью регламентированную технологию. Цветовая палитра (приближенная к оригиналу) создавала у покупателя впечатление «той самой хохломы» и являлась последним, что связывало имитацию с полутысячелетней традицией. «…В каждом виде народного искусства есть свои знаки. В хохломе — золото в сочетании с красным и чёрным цветом. И не случайно поиски голубой хохломы не увенчались успехом. Дело в том, что орнаментальный образ истинной хохломы нераздельно слит с её историей» [4, с. 38].

Художественный код и образ НХП России не менялся с 1995 по 2008 г., так как в этот период наблюдался спад развития промыслов, школ и производств. Но художественный поиск тем не менее продолжался: с 2001 г. действовала федеральная целевая программа «Культура России», включавшая поддержку промыслов, открытие новых музейных экспозиций. В массовой культуре процессы глобализации, отразившиеся на экономике потребления, активно формировали в предметно-пространственном окружении человека инновационные стандартизированные образы новой цифровой эпохи неомодернизма. Уникальность предметов ручной работы, их высокая стоимость по сравнению с аппликацией и машинной штамповкой сделали их невостребованными в массовой культуре. И именно яркая, насыщенная цветовая палитра, свойственная большинству НХП, стала антагонистом модных интерьерных палитр этого периода: бежевых, серых, нейтральных, разбелённых.

К 2010-м гг., когда глобализация становится ведущей тенденцией в культуре и дизайне, народные промыслы вновь выходят в культурное поле — не только как музейный или сувенирный объект, а как материал для художественного эксперимента, авторского высказывания и даже как объект дизайна. Дизайнеры и эстетика дизайн-проектирования активно задействуются при создании новых образов НХП в таком системном подходе и масштабе. Во многом это сказалось на визуальных художественных образах продукции промыслов. Стремясь к эстетике минимализма в дизайне, свойственной 2010–2020-м гг., дизайнеры, вступая в коллаборации с художественными промыслами, намеренно упрощали декоративную составляющую образа. Цвет в данной практике по-прежнему остался единственной константой ДНК промысла. Так, опыт сотрудничества Жостовской фабрики с дизайнером и декоратором Юлией Герасимовой в коллекции подносов привнёс обращение к новой палитре, свойственной фирменному стилю автора: «Я занимаюсь декорированием и развитием своего бренда уже 11 лет; конечно, у меня есть свой узнаваемый стиль и в цветовой гамме, и в стилистике предметов в целом… и эстетика минимализма, и приёмы в любимом живописном жанре — искусстве малых голландцев, и стилистика, в которой я органично себя чувствую, — интерьеров Северной Европы, особенно фламандских, голландских и бельгийских интерьеров, которые исторически имели влияние при этом и на русский дом в разные времена так или иначе. Моя цель была ещё и в том, чтобы показать этот промысел на другом уровне — как достойный быть частью

мировой культуры в современном декоративном искусстве и прикладном дизайне», — рассказывает Юлия.

Сотрудничество стрит-арт-художника Дмитрия Ламонова с Жостово соединило традиционную яркую палитру промысла с эстетикой пиксель-арта, продемонстрировав возможности актуализации декоративных решений промысла. «И хотя соцветия в духе современного искусства и состоят из каллиграфических штрихов, напоминающих ячейки из игры Minecraft, визуально считывается эстетика народного промысла. Пиксели отсылают зрителя к цифровой эпохе, а узнаваемый и близкий жостовский букет по-прежнему дышит гармонией лепестков, бутонов и соцветий, воплощённых в ультрасовременном графическом прочтении» [2].

Самый яркий опыт сотрудничества НХП и современных российских дизайнеров мы находим у хохломы: коллекция светильников «В саду жар-птицы» с Димой Логиновым, коллаборация с Гусевским хрустальным заводом, линейка тарелок с HALF&HALF, одежда и аксессуары с Алёной Ахмадуллиной. Всех их отличает стремление к минимализму в декоративном решении, лаконичность форм, то есть полная трансформация художественного образа. Однако при таких стилистических изменениях, которым подвергается ДНК бренда, дизайнеры используют традиционные золотые, красные и чёрные элементы как обязательный символ хохломы. «В коллекции, получившей название “В саду жар-птицы”, дизайнер не цитирует традицию напрямую, а размышляет о ней: о том, как она может обновляться, не теряя своего голоса. В настенных панно, светильниках, вазах, столиках лаконичные силуэты сочетаются со сложной пластикой форм — но не ради эффектности, а чтобы раскрыть знакомые мотивы хохломы под другим углом» [6].

Стоит обратить внимание, что для легитимизации работы дизайнера в процессе по созданию предмета НХП все регламентированные технологии производятся мастерами хохломы на фабрике в соответствии с регламентом реестра НХП. Эксперты и искусствоведы между тем отмечают, что подобный вид стилистической трансформации промысла может быть опасен для сохранения его ДНК, исторического прототипа. «Вольное толкование и упрощение узнаваемых образов традиционного прикладного искусства приводит к снижению уровня значимости самих произведений традиционного прикладного искусства, сглаживает принцип элитарности изделий, выполненных вручную по авторскому проекту, происходит усреднение и профанация промысла» [1, с. 64].

Новая волна интереса к народным художественным промыслам сегодня очень ясно отвечает современным потребностям массовой культуры: поиску национальной идентичности в мире глобализации, возрождению традиций и исконных ценностей народов России. Тем более важным становятся сохранение семантического ядра художественного образа как идеи национального искусства в его первозданном виде и вместе с тем егоадаптация к повседневной культуре современного человека. Изменение семантики образов народного искусства в процессе его актуализации, влияние минималистического

дизайна на традиционный образ художественного промысла: орнамент, цветовую палитру, подчас материал и технологию — всё это важно осмыслять, изучать и сохранять при создании новых образцов НХП. Сегодня практика современных коллабораций художников и дизайнеров часто сосредоточивается на использовании цветовой палитры, которая является своеобразным кодом художественных промыслов и константой культурной памяти. В современном контексте НХП России переживают процесс возрождения, основанный не на консервации и прямом цитировании традиций, а на их креативном переосмыслении, в котором каноническая цветовая палитра становится ведущим кодом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крохалева А. В. Преемственность и новаторство: как развивать традиционное прикладное искусство, сохраняя традиции? // Традиционное прикладное искусство и образование. 2024. № 3. С.61–69.
2. Назад в будущее: новая арт-коллаборация «Жостово» // Жостово: официальный сайт. URL: https://zhostovo.ru/blogs/blog/klub-znatokov-5-udivitelnyh-faktov-iz-muzeya-zhostovo (дата обращения: 18.07.2026).
3. Наумова М. Г. Актуальность сочетания светского и духовного в обучении художников традиционного прикладного искусства // Актуальные проблемы профессионального образования в области традиционного прикладного искусства: монография / под ред. В. Ф. Максимович. СПб.: ВШНИ, 2016. С. 14–18.
4. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. М.: Изобразительное искусство, 1983. 346 с.
5. Усанова А. Л. Художественное убранство городского жилища в первой половине XX века // МНКО. 2014. № 6 (49). С. 445–448.
6. Хохлома × Дима Логинов: синтез современного дизайна и хохломской росписи в предметах интерьера // Хохлома: официальный сайт бренда. URL: https://khokhloma.com/collection-loginov/ (дата обращения: 18.07.2026).

Сведения об авторе:

Бандорина Ксения Валерьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории и истории пространственных искусств; Designmetod@yandex.ru

Bandorina Ksenia V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theories and Histories of Spatial Arts; Designmetod@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.08
УДК 737.22

Н. И. Барсукова,
А. Чжу

ЦВЕТОВАЯ ЛОГИКА ОРДЕНСКИХ КОЛОДОК: ФИКСАЦИЯ ПОЛИТИЧЕСКОГО НАРРАТИВА В ТЕКСТИЛЬНОМ ДИЗАЙНЕ 1940–1950-Х ГОДОВ

Статья посвящена анализу орденских лент 1940–1950-х гг. как самобытных объектов художественного текстиля. На основе деконструкции механизмов зрительного восприятия автор эксплицирует скрытый инструментарий модернистского проектирования. Компаративный анализ реформ СССР (1943) и КНР (1955) позволил выявить тектонический изоморфизм и национальную специфику цветовых матриц в процессах межкультурного трансфера. Доказывается неразрывное единство триады «материал — цвет — форма» в микродизайне.

Ключевые слова: архитектоника орденских планок, репсовое ткачество, ретинальный контраст, наградные системы, тектонический изоморфизм, межкультурный трансфер

N. I. Barsukova,
A. Zhu

COLOR LOGIC OF ORDER BAND: FIXATION OF POLITICAL NARRATIVE IN TEXTILE DESIGN OF THE 1940–1950S

The article is devoted to the analysis of the order ribbons of the 1940–1950s as original objects of artistic textile. Based on the deconstruction of visual perception mechanisms, the author explicates the hidden toolkit of modernist design. A comparative analysis of the reforms in the USSR (1943) and the PRC (1955) revealed the tectonic isomorphism and national specificity of color matrices in the processes of intercultural transfer. The article proves the inseparable unity of the material – color – form triad in microdesign.

Keywords: architectonics of order bars, reed weaving, retinal contrast, award systems, tectonic isomorphism, and cross-cultural transfer

Представляется очевидным, что масштабная военная мобилизация 1940–1950-х гг. вкупе с интенсивным развитием послевоенной технической эстетики послужили мощными триггерами для тотальной морфологической трансформации глобальных фалеристических систем. Наблюдался форсированный переход от традиционных, неформатированных и сугубо металлических знаков отличия к жёстко унифицированным, модульным текстильно-семиотическим матрицам — так называемым системам орденских планок. В этот транзитный период муаровая лента, которая прежде функционировала исключительно как комплементарный элемент металлического ордена, обретает очевидную автономию и самостоятельную художественно-проектную ценность. Автор склонен полагать, что данное

микропространство на военном мундире, будучи ограниченным жёстким лимитом размеров, де-факто превратилось в авангардную площадку для манифестации геометрической абстракции и конструктивистского мышления. Оно органично унаследовало ключевую проблематику «тканой живописи» в системе прикладного искусства. Колорит в данном контексте полностью эмансипируется от фигуративной изобразительности. Функционируя в качестве прецизионного беспредметного знакового языка, цвет берёт на себя миссию визуальной регламентации и пространственного упорядочивания масштабных исторических нарративов.

В рамках формально-аналитического искусствознания архитектоника орденской планки обнаруживает, на наш взгляд, глубокое изоморфное сродство с вольфлиновской дихотомией «линейности» и «замкнутой формы» [3, с. 17]. Данный эстетический паритет прослеживается непосредственно на уровне физической морфологии объекта. В границах строго детерминированного формуляра рамки колорит решительно очищается от любых живописных нюансов, градаций или сфумато. Точки пространственного соприкосновения разнородных цветовых зон превращаются здесь в непреодолимые демаркационные линии, которые намертво фиксируются механическим переплетением нитей основы и утка. Как следствие, графическая определённость контура и жёсткие лимиты ширины полос лишаются утилитарно-декоративного статуса. Они перерождаются в своего рода функциональный штрихкод ратных заслуг, манифестирующий триумф жёсткого рационального контроля — то есть чистую линейность.

Параллельно с этим проектная структура планки репрезентирует самодостаточную замкнутую форму. Текстильная матрица намертво закрепощает хроматические элементы в границах прямоугольного периметра. Как бы хаотично ни деформировалась, ни сминалась суконная основа мундира в процессе динамики человеческого тела, строго центрированная внутренняя композиция знака остаётся абсолютно статичной. Планка формирует на поверхности одежды автономный визуальный анклав, полностью исключающий экспансию цвета вовне. Переходя в плоскость семиотического дискурса, важно подчеркнуть: именно это тектоническое микропространство, зажатое между линейными границами и замкнутой матрицей, берёт на себя миссию структурализации дискретного, травматичного опыта комбатантов. Оно буквально вшивает индивидуальную память в упорядоченный, континуальный метанарратив государственной «культурной памяти» [1, с. 52].

Нельзя не признать, что первичный визуальный импульс колористического решения орденских планок во многом детерминирован действием такого психофизиологического механизма восприятия, как симультанный контраст. В практике фалеристического проектирования 1940-х гг. отчётливо фиксируется осознанное стремление авторов к синтаксическому соположению предельно насыщенных, полярных по спектру тонов. Хрестоматийным примером реализации данной композиционной стратегии служит графическая структура ленты медали «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.», учреждённой в 1945 г.

С точки зрения физиологической оптики подобный ритмический шаг, базирующийся на строго выверенном чередовании трёх чёрных и двух оранжевых полос, неизбежно провоцирует в рецепторном аппарате наблюдателя выраженный стробоскопический эффект, граничащий с оптическим мерцанием. При этом хроматический оранжевый сегмент обладает колоссальной экспансией, генерируя у зрителя иллюзию пластического выступания вперёд, в то время как ахроматический чёрный, напротив, демонстрирует визуальное сжатие и уход в глубину картинной плоскости, транслируя тем самым тектоническую весомость и монументальную стабильность формы [4, с. 79].

При размещении данного геометрического ритма на монохромном фоне серо-зелёного мундира этот радикальный хроматический контраст мгновенно формирует на груди абсолютную визуальную доминанту. Позднейшая официальная интерпретация, зафиксировавшая за этим сочетанием метафору пламени и дыма, представляет собой пример ретроспективной идеологизации; первоначальная же, сугубо суггестивная сила планки проистекала именно из тектонического напряжения абстрактной геометрии. Апеллируя к чистым колористическим оппозициям, автор заставляет миниатюрный текстильный модуль функционировать в качестве визуально весомого, архитектонического акцента.

Наряду с имманентным хроматическим контрастом физико-морфологические свойства текстильного материала выступают ключевым фактором, определяющим специфику колористической экспрессии. В производстве подобных лент повсеместно применяется репсовое переплетение, формирующее на поверхности ткани плотный ритмический ряд поперечных или продольных рубчиков. В отличие от станковой живописи, в которой красочный пигмент наносится поверх холста, колорит орденской планки интегрирован непосредственно в тектоническую структуру текстиля, генерируясь за счёт переплетения предварительно окрашенных нитей.

При падении светового луча на обладающий микрорельефом репс, вершины рубчиков улавливают световые блики, тогда как в пазах между ними аккумулируются микроскопические тени. Данный физический феномен подвергает колорит «вторичной пластической моделировке»: вследствие концентрации теней в углублениях ткани чёрные шёлковые нити визуально воспринимаются как более глубокие, насыщенные и объёмные, нежели при обычной плоскостной печати, в то время как хроматические (оранжевые или красные) нити на вершинах рельефа обретают едва уловимый мерцающий блеск, динамически видоизменяющийся при движении человеческого тела [4, с. 27]. Подобный технологический алгоритм ткачества сообщает плоскостной хроматической структуре пространственный объём и пластическую динамику, благодаря чему миниатюрный текстильный модуль площадью всего в несколько квадратных сантиметров в высшей степени наделяется качеством торжественной скульптурности и тектонической монументальности.

К 1950-м гг. эта зрелая колористическая семиотическая матрица в ходе кросс-культурного трансфера в наградную систему КНР претерпела глубокую национально-эстетическую реконтекстуализацию, при этом её институциональный

базис и макроструктурное построение испытали определяющее влияние советской премиальной модели [2, с. 117]. Анализ вещных памятников истории дизайна и официальных нормативно-правовых актов двух стран показывает, что учреждённая в ходе оборонно-правовой реформы 1955 г. система «трёх главных орденов» КНР (ордена Первого августа, Независимости и Свободы, Освобождения) в физических параметрах орденских планок унаследовала технологически изоморфную 24-миллиметровую прямоугольную модульную рамку, закреплённую советским указом от 19 июня 1943 г.

Данная преемственность ещё более эксплицитно обнаруживает себя на микроуровне визуальной графики, а именно в «штрихкодовой» логике кодирования, при которой число вертикальных полос детерминирует степень знака отличия: так, ордена Первого августа I, II и III степеней маркируются на планках соответственно одной, двумя или тремя вертикальными жёлтыми полосами. Подобный алгоритм цифровизации геометрических линий, интерпретируемый в формалистическом дискурсе прикладного искусства, служит весомым аргументом в пользу тектонического изоморфизма глубинного визуального каркаса наградного текстиля СССР и Китая.

Однако в аспекте конкретного колористического выбора и цветовых комбинаций художественно-промышленные практики двух стран продемонстрировали диаметральную полярность. Советский дизайн наградных лент отмечен строгой, сдержанной эстетикой зрелого индустриализма: в нём доминирует тенденция к использованию ультратонких белых, синих полос или серебряного шитья, резко рассекающих алый фон высокой насыщенности, что порождает высокочастотное, антагонистическое напряжение геометрических форм. Напротив, китайский дизайн планок 1955 г., хотя и был детерминирован ограничениями национальной химической промышленности того времени в сфере окрашивания текстиля сложными промежуточными тонами [5, с. 166], в тёплом сопоставлении чистого красного и золотисто-жёлтого цветов чрезвычайно чутко актуализировал глубокий эстетический субстрат традиционного китайского шёлкоткачества (в частности, парчи шуцзинь и юньцзинь).

В психологии цвета сопоставление красного и жёлтого как родственных, сближенных тонов спектра существенно нивелирует ту визуальную экспрессию и жёсткую машинную категоризацию, которые были имманентны эстетике советской тяжёлой индустрии. Ей на смену приходит торжественная, сакрально-благопожелательная и сдержанная нюансная гармония, глубоко укоренённая в восточной канонической традиции. Директивный, несущий в себе суггестивную силу геополитический символ, будучи импортированным извне, в практике китайских проектировщиков успешно трансформировался в автохтонный язык текстильного волокна, акцентирующий природную благородность материала и его мягкое сатинированное сияние. Данный прецедент представляет собой не просто успешный технологический трансфер, но являет собой подлинный эталон искусства, в котором внешняя политическая рамка подверглась глубокой идеологической ассимиляции и растворению посредством инструментов национальной текстильной колористики.

Таким образом, орденские планки и ленты 1940–1950-х гг. выступают отнюдь не пассивными реликтами ушедшей эпохи, но сложными, комплексными объектами художественной промышленности, синкретически объединяющими в себе текстильное материаловедение, психофизиологию восприятия и механизмы пространственной дисциплины. В специфическом контексте блокового противостояния периода ранней холодной войны этот миниатюрный текстильный модуль — благодаря геометрическому ритму симультанного контраста, оптико-архитектоническим свойствам репсового переплетения и стратегиям кросс-культурного семиотического трансфера — сумел на своей микро плоскости кристаллизовать динамичные, драматические и эфемерные макронарративы глобальных исторических сдвигов, навечно зафиксировав их в рафинированном языке чистых визуальных форм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368
2. Ван Ячжи, Шэнь Чжихуа, Ли Даньхуэи. Некоторые вопросы китайско-советских военных отношений в 1950-х годах (часть 2, окончание) // Международные политические исследования. 2004. № 4. С. 114–121. 王亚志，沈志华，李丹慧. 1950年代中苏军事关系若干问题(之二 下) // 国际政治研究编辑部。2004年。第四版。114－121页。
3. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А. А. Франковского. М.: В. Шевчук, 2009. 344
4. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись. М.: Искусство, 1986. 158
5. Сюй Пин. Сто лет китайской военной формы 徐平. 中国百年军服。 北京：军事科学出版社。 2005年。 共540页。

Сведения об авторах:

Барсукова Наталия Ивановна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, академик Национальной академии дизайна; bars_natali@mail.ru

Чжу Айхуа, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра теории и истории пространственных искусств, аспирантура, 1-й курс; aihua.ch@yandex.ru

Barsukova Natalia I., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Full Doctor (History of Arts), Professor, Leading Researcher, Academic of National Academy of Design; bars_natali@mail.ru

Zhu Aihua, St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Postgraduate Student of the Department of Theory and History of Spatial Arts, 1st year; aihua.ch@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.09
УДК 76.03

Р. А. Бахтияров

ЦВЕТ КАК ПЛАСТИЧЕСКИЙ ПРИЁМ И СРЕДСТВО ОБРАЗНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ СОЛОМОНА ЭПШТЕЙНА

Рассматривается значение цвета в портретной живописи Соломона Борисовича Эпштейна, творчество которого стало заметным явлением в ленинградском и современном петербургском искусстве. Рассмотрение раннего этапа творчества художника позволило определить истоки его своеобразного подхода к организации цветового строя живописного портрета. Особое внимание уделяется функции цвета как важнейшего фактора выявления творческой индивидуальности автора и организации пространства картины как целостного декоративно-пластического ансамбля.

Ключевые слова: живописный портрет, художественное образование, цвет, портретируемый, ленинградская школа живописи, Соломон Эпштейн

R. A. Bakhtiyarov

COLOR AS A PLASTIC TECHNIQUE AND A MEANS OF IMAGINATIVE CHARACTERIZATION IN THE PORTRAIT PAINTING OF SOLOMON EPSTEIN

This article explores the significance of color in the portrait painting of Solomon Borisovich Epstein, whose work became a notable phenomenon in Leningrad and contemporary St. Petersburg art. An examination of the artist's early work allows us to identify the origins of his distinctive approach to organizing the color scheme of his portrait painting. Particular attention is paid to the function of color as a crucial factor in revealing the artist's creative individuality and organizing the painting's space as a holistic decorative and sculptural ensemble.

Keywords: painted portrait, artistic education, color, sitter, Leningrad school of painting, S. B. Epshtein

Каждый человек неосознанно стремится увидеть в зеркале искусства то конкретное, существующее здесь и сейчас, что способно жить в веках, утверждая в единичном зримом образе лик времени и те грани бытия, из которых в конечном счёте и складываются целые эпохи. Знакомство с творчеством художника-фронтовика Соломона Борисовича Эпштейна (1925–2021), выпускника ленинградского академического Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (далее ИНЖСА им. И. Е. Репина), убедительно доказывает, что произведение искусства обладает удивительной возможностью обращать нас к сути личности человека через постижение ключевых закономерностей искусства живописи как пространства большой и значительной традиции, имеющей общечеловеческое значение.

«Что для меня живопись? Это жизнь», — именно так Соломон Эпштейн определял своё творческое кредо, которое в полной мере раскрылось в само́м подходе к созданию обширной портретной галереи его современников. Между тем сама проблема цвета как основного элемента образного решения живописного произведения в творчестве художника — представителя реалистической линии развития отечественного искусства, выпускника ИНЖСА им. И. Е. Репина, редко затрагивалась в отечественном искусствознании. Пожалуй, основная причина этого заключалась в подходе к жанру портрета, принятом в парадигме академической традиции. В советском искусствознании «по умолчанию» доминирующей была парадигма психологического портрета как своеобразного инструмента постижения личности модели и её эпохи.

При этом цвет, равно как и другие приёмы пластической выразительности, как правило, рассматривался в качестве пусть важной, но всё же вспомогательной составляющей портретного образа. Иначе говоря, портрет как жанр, в силу своей природы имеющий большое познавательное значение, и цвет как самодостаточный пластический приём в рамках реалистической образной программы рассматривались как бы в разных ценностных измерениях, где цвет в сфере портретного жанра вряд ли мог претендовать на ведущую роль. Между тем для С. Б. Эпштейна крайне важной была сама возможность мыслить цветом, видеть в нём тот самый стержень образа, без которого последний лишился бы чего-то сущностного, даже определяющего не только в изображении самого человека, но и в раскрытии атмосферы времени, эпохи, в которую он жил.

Во многом представление об искусстве как о способности сделать сам художественный язык, выразительные приёмы средоточием эмоционального содержания образа было усвоено С. Б. Эпштейном во время учёбы в изостудии ленинградского Дворца пионеров у замечательного художника, педагога Константина Александровича Кордобовского (1901–1987). Несмотря на то что творческое и педагогическое наследие этого мастера, увы, осталось в тени его известных современников, роль К. А. Кордобовского в становлении личности целой плеяды ленинградских художников трудно переоценить. При этом К. А. Кордобовский обладал даром глубокого анализа особенностей цветового решения памятников древнерусского монументального искусства, стремясь проследить в них тесную связь между технико-технологическим и пластическим аспектами решения образа и сделать её частью собственной творческой практики. В одном из писем военного времени К. А. Кордобовский доказывал своему другу, художнику-фронтовику, впоследствии педагогу Фёдору Смирнову: «…техника настолько связана с творчеством, что совершенно закономерен твой интерес к грунтам, да и другим техническим вопросам. Я сам столкнулся с интереснейшим фактом удивительной яркости ультрамарина новгородских стенных росписей двенадцатого — четырнадцатого веков. Оказалось, что древнерусский художник не просто покрывал площадку ультрамарином, но раньше всё прописывал — чёрной, а потом писал синим, добиваясь удивительной глубины тона» [2, с. 58]. В таком увлечённом подходе К. А. Кордобовского и его талантливых учеников к чисто формальным моментам

создания живописного образа в прошлом и настоящем проявилось качество, позже афористично точно сформулированное Е. Е. Моисеенко: «работа над строем вещи — это и работа над её смыслом» [1, с. 113].

Далее мы не раз убедимся в том, какое большое значение С. Б. Эпштейн вслед за своим наставником придавал не просто цвету и прочим выразительным приёмам, но и чисто технической стороне исполнения живописной работы. К. А. Кордобовский привил своим ученикам главное — понимание того, что в искусстве нет частностей и даже едва приметный цветовой акцент, попавший в точку, способен держать на себе всю пластическую структуру картины Этот подход в полной мере раскрылся уже в учебных работах, выполненных С. Б. Эпштейном после окончания Великой Отечественной войны, когда он после демобилизации завершал обучение в Академии художеств, и в его дипломе, защищённом с отличием в 1953 г. (серия портретов академика Г. С. Верейского, живописца М. Г. Платунова и пианиста В. Б. Васильева). Безусловно, крайне важным оказался опыт обучения у таких мэтров ленинградской живописи, как В. М. Орешников и А. А. Мыльников, но в неменьшей степени и, что особенно значимо, у Г. В. Павловского — ученика А. А. Осмёркина, великолепного колориста и наследника традиции общества «Бубновый валет».

Важно подчеркнуть, что и учебные графические работы С. Б. Эпштейна отмечены способностью сделать живописным даже простой рисунок, не предполагающий решения самостоятельной творческой задачи. Само решение рисунка живописным пятном в полной мере раскрыло его дар колориста именно в графике, в том виде искусства, где акцентирование цвета как выразительного приёма, на первый взгляд, не предполагается. Интересно, что в тот момент, когда С. Б. Эпштейн закончил обучение в ИНЖСА им. И. Е. Репина, К. А. Кордобовский, продолжавший пристально следить за достижениями своего воспитанника, полагал, что самой сильной стороной, которую последний мог усвоить в процессе обучения в академии, был именно рисунок (заметим, что сам К. А. Кордобовский не имел академического образования, и потому мог приветствовать получение его учеником столь необходимого навыка серьёзной, основательной подготовки в сфере рисунка). Однако С. Б. Эпштейн в своих графических штудиях работал скорее не линией, а тональным пятном и богатством оттенков, которые талантливый художник способен различить даже в чёрно-белом монохроме.

Впоследствии С. Б. Эпштейн в своих дневниковых записях отмечал: *«…вообще для меня живопись — это рисование красками, когда цвет, тон, линия, прозрачность и корпусность краски, её фактурность — всё участвует в выстраивании образа, и чувство рисунка вместе с чувством цвета на равных ведёт это выстраивание»* [3, с. 19]. При этом он сделал важную оговорку, определяющую его методику работы над портретом в плане подхода к выбору цветового решения: «…я, как и все живописцы, люблю краску, хотя она никогда не являлась для меня фетишем, и я не поставлю средство впереди цели» [3, с. 18]. Вместе с тем художник стремился к крупным, даже монументальным формам

живописного произведения, в чём он опять же мог не согласиться со своим наставником К. А. Кордобовским, которому большой формат многих полотен С. Б. Эпштейна казался скорее избыточным, излишним.

Возвращаясь к студенческим работам художника, отметим, что талант подлинного живописца особенно ярко проявил себя в портрете фонарщика Лемана (1950; ил. 1). Пятно галстука пожилого мужчины загорается ярким рубином в самом центре холста, позволяя «одрагоценить» живописью привычный жанр академической натурной штудии. Это органичное, какое-то нутряное чувство цвета сполна проявилось и в портретах, написанных С. Б. Эпштейном на рубеже 1950–1960-х гг. Так, в портрете молодого человека (1961) совершенно отчётливо проявилась определяющая роль пятна как пластической доминанты образа. На выразительном цветовом пятне свитера юноши, прописанного в стилистике модного тогда итальянского неореализма, буквально держится весь холст как живописный ансамбль и одновременно раскрывается атмосфера поиска нового в жизни и искусстве, отличающая время создания портрета. И тут же, по контрасту, у художника рождается удивительно проникновенный образ жены на картине 1963 г. Небесно-синий может восприниматься здесь как цвет надежды, весны, следующей за оттепелью как явлением историческим, духовным, культурным.

Такую же чистоту и выразительность чистый локальный синий сохраняет и в двух других портретах С. Б. Эпштейна — «Нина с детьми» (ил. 2) и «Валя. Портрет девушки», написанных соответственно в 1961 г. и 1969 г. Оценивая значение этих работ в контексте времени их создания, отметим, что в ленинградском живописном портрете рубежа 1950–1960-х гг. сохранялось известное противоречие между задачами типизации образа и одновременно желанием художника прикоснуться к «потаённым движениям души». Не случайно художник, однозначно отдававший в своём творчестве предпочтение такому «прикосновению», как бы отстранял внутренний мир модели от внешней, типажной заданности, отличавшей многие произведения портретного жанра того периода.

Здесь стоит кратко остановиться на причинах интереса к новаторскому опыту дореволюционного русского искусства начала XX в. Как известно, с 1932 г. к преподаванию в ленинградской Академии художеств были привлечены мастера, сформировавшиеся в условиях московской творческой среды. Уже к концу 1930-х гг. наметились две линии преподавательской практики. Первая была ориентирована на передвижничество и наследовавший его эстетику «ахрровский» реализм, другая имела истоки в импрессионизме и в различных модификациях модернизма, носителями которого выступили бывшие участники объединения «Бубновый валет». В первое послевоенное десятилетие возобладало несколько одностороннее понимание реализма, что сказалось в том числе в резкой критике художников и искусствоведов, отстаивавших модернистские ценности в современном им искусстве (одним из результатов этой печально известной кампании по борьбе с формализмом

стало отстранение А. А. Осмёркина от преподавания в ленинградской Академии художеств в 1947 г.). Интерес к живописному наследию модернизма вновь пробуждается в Ленинграде на исходе 1950-х гг. Так называемый московский сезаннизм с его культом цвета как ключевой составляющей картины оказался востребован в эпоху оттепели и в следующие десятилетия не только отдельными членами группы «Одиннадцати», но и гораздо более широким кругом художников, неизменно обретая у разных авторов особый, ленинградский оттенок. К числу таких художников можно с уверенностью отнести и С. Б. Эпштейна. В те годы человек и мир были словно заново открыты теми, кому суждено было стать свидетелями или непосредственными участниками трагедии войны. Кроме того, пристальный интерес к портрету как отражению неповторимого мира личности современника в какой-то момент оказался некой альтернативой эстетике сурового стиля с предпочтением типического, часто декларативно заострённого в противовес индивидуальному, камерному, интимному.

В портретах С. Б. Эпштейна рубежа 1950–1960-х гг. пространство строится чёткими плоскостями, каждая из которых при всей чистоте и лёгкости цвета обладает особой уплотнённостью, как бы подчёркивающей прочную тектонику холста (в чём опять же проявляется свойственная автору «монументальность» восприятия пространства станковой картины). Это позволяет говорить о развитии в рамках реалистической концепции портрета особой декоративной линии. В работах 1960–1980-х гг. интерес к обобщению пластической формы приводит автора к чёткой структурированности пространства холста, которая как раз и объясняет значимость монументального, укрупнённого формата портрета-картины.

Остановимся подробнее на том подходе С. Б. Эпштейна к работе над живописным портретом, которого он придерживался на всех этапах своего творческого пути. Сам художник отмечал, что поиск необходимого ему живописного решения длится порой достаточно долго, а импульс к обретению нужного образа приходит как счастливая находка, нечаянное «попадание» в то предощущение, которое не покидало его ни на минуту. Однако сам процесс перевода этого первоначального ощущения в завершённый образ требовал как раз грамотного владения профессиональными навыками, полученными в годы обучения в Академии художеств. Именно в том случае, когда художнику в завершённой картине (нередко, повторим, имевшей большой формат) удавалось сохранить этот изначальный пластический импульс, он мог с уверенностью сказать самому себе, что поставленная им цель действительно была достигнута. Заслуживает внимания следующее признание С. Б. Эпштейна, тонко и точно чувствующего пластическую энергетику цвета как путеводной нити к портретному образу, который в каждой новой картине должен был достигаться новыми, неиспробованными ранее приёмами: «…приступая к новой работе, я ещё не знаю, какими средствами я его достигну, и лишь отказываясь от прежних приёмов, я нащупываю единственный приём, который нужен здесь и сейчас» [3, с. 19]. Тем самым полностью исключалась возможность

оперировать штампами, заранее опробованными приёмами, порождающими иллюзию их универсальности безотносительно к миру личности каждой конкретной модели.

Ленинградский художник умел находить вдохновение не только во внешности своих современников, в их духовном облике, но и в тех ассоциациях, которые возникали у него в процессе работы с обширной литературой по искусству, представленной в его богатой и разнообразной домашней библиотеке. Согласно воспоминаниям дочери художника, он восхищался Хальсом, Рембрандтом и Вермеером — титанами голландской живописи, обладавшими столь важным для него даром находить цветовое и пластическое созвучие облику модели. Быть может, не случайно чёрный цвет, игравший столь важную роль в костюме протестантской бюргерской Голландии XVII в., берёт на себя роль первой скрипки («Портрет Беллы Маневич», 1988; «Играет Мстислав Ростропович», 1960–1980; «Портрет дочери в чёрном платье», 1991; «Архитектор Ю. Гнедовский», 2007, и многие другие).

По воспоминаниям дочери художника, нередко случалось так, что человек, пришедший к нему в гости, вдохновлял его на создание новой картины как раз характерной гаммой костюма или аксессуара. При этом, отталкиваясь от натурного впечатления, автор мог длительное время работать над картиной в мастерской, основываясь не столько на конкретном натурном импульсе, сколько на правде живописного целого. Этот момент также кажется принципиально важным, поскольку автору важно было не просто добиться узнаваемости модели, но и создать в пространстве портрета гармонично выстроенный живописный ансамбль. Яркую ассоциацию как импульс для создания портрета мог пробудить и специально выполненный для карнавала исторический костюм (например, на картине «Девушка в голландском костюме», написанной в 1980 г.).

Исследователи не раз отмечали, что в работах С. Б. Эпштейна начиная со второй половины 1970-х гг. прослеживается тесная связь с поисками художников группы «Одиннадцати». Однако, органично связывая фигуру и фон, который успешно используется как средство усиления выразительности образа, С. Б. Эпштейн не заимствует готовые цветовые решения, но делает саму систему своих современников и друзей импульсом для развития собственной индивидуальной манеры. При этом он оставляет за каждой своей моделью право на «личное пространство», для которого система красочных цветовых отношений, воспринятая у мастеров «Бубнового валета» и современников художника — представителей группы «Одиннадцати», предстаёт как самодостаточная величина. Это позволяло находить декоративно-обобщённую форму для каждого фрагмента зримого мира — комнаты, где смыкались интерьер и природа, или фигуры человека. И здесь С. Б. Эпштейн по-своему развивал ту сторону реалистической традиции, которая тяготела к жизнеутверждающему приятию мира и вместе с тем к его открытости для творческой интерпретации.

Восприятие картины как целостного ансамбля, в котором композиция строится крупными цветовыми и пространственными отношениями, определило и большой формат, не раз использованный автором для многофигурного группового портрета. Выбор именно такого формата для «Автопортрета с семьёй» (1978; ил. 3) во многом обусловлен необходимостью сообщить торжественно-репрезентативное звучание камерной домашней сцене, сюжет которой словно озарён воспоминанием о духовной атмосфере далёкого прошлого.

В связи с этим семейным портретом следует отметить ещё одну важную особенность портретов художника. Приём психологической характеристики образа, усвоенный С. Б. Эпштейном во время учёбы в ИНЖСА им. И. Е. Репина, органично сочетается здесь с заострённостью силуэтов фигур, каждая из которых выступает необходимой составляющей архитектоники холста. С другой стороны, организация живописного решения, где в мягкую приглушённую гамму включается несколько цветовых акцентов, позволяет активизировать само композиционное расположение фигур в масштабе картины. Именно точное распределение буквально нескольких цветовых акцентов позволяет связать разные точки пространства (холодноватый жёлтый в цвете яблока в руках у дочери художника и натюрморт с теми же фруктами в центре картины, а также яркие пятна красок дымковских игрушек на полках мастерской). В таком случае цветовое пятно вновь становится необходимым аккомпанементом к другой, ведущей линии образного решения портрета-картины, построенного на раскрытии индивидуального мира каждого отдельного героя и на самой ситуации тесного общения в семейном кругу.

С другой стороны, цвет часто позволяет автору создать особое духовное пространство, словно неподвластное привычным ритмам современной жизни. В «Автопортрете с дочерью» (1981) ощущению камерной и величественной атмосферы, объединяющей близких людей, способствует особая манера письма, выработанная мастером и присущая работам, представляющим другие жанры. Нельзя не упомянуть ещё один важнейший источник образного решения картины — творчество Вермеера Дельфтского. Его «Аллегория живописи» («Мастерская художника») дала ленинградскому автору импульс к созданию композиционного узла картины — той клубочной нити в руках главной героини, с которой играет кот, вставший на задние лапы. Так житейский сюжет неожиданно обретает почти сакральную ауру, окружающую героев и героинь полотен «малых голландцев». Струящийся подвижный волнистый мазок создаёт в этой и других портретных работах С. Б. Эпштейна запоминающийся декоративный эффект, который поддерживается некоторой условностью цветового решения, выдержанного в приглушённой, подчёркнуто холодной или, напротив, интенсивной, звучной гамме.

Примечательно, что наряду с родными и друзьями художник часто выбирал в качестве моделей представителей искусства: в их числе музыкант Мстислав Ростропович, искусствовед Цецилия Нессельштраус, архитектор Юрий Гнедовский. Здесь чёрный акцент, введённый в пластическую ткань картины, помогает автору найти самое надёжное цветовое пятно, способное удержать на себе всю конструкцию картины.

Отметим ещё одну особенность метода работы над картиной, усвоенную мастером у К. А. Кордобовского, когда в процессе занятий во Дворце пионеров он знакомил учеников с импрессионизмом и постимпрессионизмом, хотя в то время эти направления подвергались предвзятой и даже открыто негативной оценке. Это требовало от художника и педагога не только веры в своё признание, но и того, что можно назвать гражданским мужеством. «Передача состояния с помощью цвета» — этот усвоенный у наставника принцип был зафиксирован в дневнике С. Б. Эпштейна и оставался его творческим кредо на протяжении многих десятилетий. При этом нужно снова подчеркнуть, что цвет, сколь бы он ни был изыскан, никогда не был для живописца самоцелью. Гораздо важнее было умение точно передать удивительный лирический флёр, своего рода благородство красоты и покоя, которому так созвучен небесно-синий в качестве доминанты картины и эмоционального ключа к постижению индивидуальности модели.

В то же время драматургия синего обретает совершенно иное значение в портрете брата художника, Давида Эпштейна, погибшего под Сталинградом в ноябре 1942 г. Синий в изображении формы морского пехотинца воспринимается как цвет профессии, точнее, призвания моряка, а общий холодный фон — как наплыв памяти, которая, подобно толще воды в реке времени, вбирает или погружает в себя судьбы людей. Так найденный автором образ, благодаря доминанте синего цвета, взятого в разном эмоциональном ключе, позволил сделать этот портрет символом судьбы целого поколения…

С другой стороны, открыто символическое начало, заключённое в цвете, в целом не стало определяющим в портретном творчестве С. Б. Эпштейна. Точнее, эта символика могла рождаться как бы внутри главной образной задачи автора, на той грани, где соприкасается опыт творчества современного живописца и масштабный опыт мировой художественной традиции. Здесь автор, отталкиваясь от главного — личности человека, его неповторимого внешнего и духовного облика, в процессе поиска завершённого живописного образа неизменно шёл к нему от определённой цветовой «зацепки».

Влюблённость С. Б. Эпштейна в цвет и умение извлечь из него всё богатство цветовых сочетаний, несомненно, были связаны также с опытом обращения к русскому народному искусству. В данном случае жостовские подносы, старинные самовары и, конечно, его любимые дымковские игрушки, украшавшие собственноручно сделанные художником полки и стенды в его мастерской, воспринимались как камертон утончённого и в то же время удивительно лаконичного пластического строя. Такой пристальный интерес к колористике игрушки мы также можем рассматривать как следование художника мысли К. А. Кордобовского о том, что красота может жить и в творениях народных мастеров, и в музейных шедеврах (будь то полотна эпохи Возрождения или отважные эксперименты постимпрессионистов).

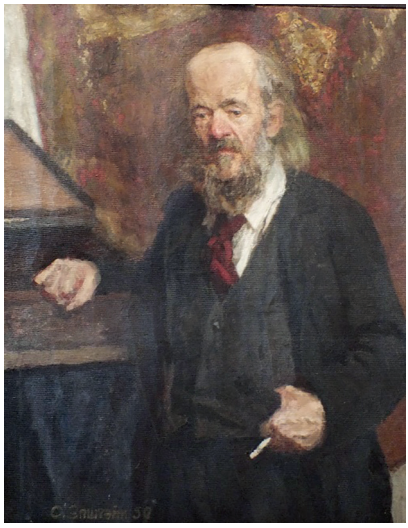
Вновь обратимся к воспоминаниям дочери С. Б. Эпштейна: уже совсем пожилой художник, почти не покидавший дом, просил у неё приобрести для него кадмий жёлтый, который помог найти верное цветовое решение детского портрета. И в самом деле, на поздних полотнах художника, например

на автопортрете 2014 г., написанном в канун 90-летия, цвет приобретает особую экспрессию. Однако сочетание красного и изумрудно-зелёного здесь имеет в равной степени образно-эмоциональную и декоративную функцию — заострённость цветового строя вызывает в памяти портреты Лукаса Кранаха Старшего и других мастеров Северного Возрождения как раз на уровне характерного, узнаваемого выразительного приёма.

Таким образом, в процессе создания своих портретов С. Б. Эпштейн искал и находил то цветовое решение, которое не всегда опиралось непосредственно на натурный источник. Соломон Борисович отмечал, что для него особенно важны были работа с фактурой, которая также могла меняться с течением времени, и строгое соблюдение тех важных технологических моментов, которые обеспечивали картине сохранность в будущем. В искусстве для него действительно не было ничего случайного, в чём нас убеждает обширное портретное наследие мастера. К сожалению, сейчас нередко за натуралистически точным «слепком» с модели или заменяющим её цветовым пятном и условной формой мы не видим самого человека. Соломону Борисовичу Эпштейну вместе с его современниками удалось увидеть и постичь главное — личность человека эпохи, его жизнь и судьбу и в неменьшей степени ту большую культурную традицию, которая и сейчас, будучи творчески освоенной живописцем, становится залогом значительности художественного результата.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитренко А. Ф. Отечественная живопись 1960–1980-х годов. Основные тенденции развития: учебное пособие. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2007. 162 с.
2. Ласкин С., Ласкин А. Музыка во льду, или портрет художника К. Кордобовского. СПб.: Полиграфический центр MULTIPRINT, 2000. 104 с.
3. Соломон Эпштейн: альбом. СПб.: Эйдос, 2010. 128 с.



Ил. 1. Эпштейн С. Б. Портрет фонарщика Лемана
Холст, масло. 1950
Собственность семьи художника



Ил. 2. Эпштейн С. Б. Нина с детьми
Холст, масло. 1961
Собственность семьи художника



Ил. 3. Эпштейн С. Б. Автопортрет с семьёй
Холст, масло. 1978
Собственность семьи художника

Сведения об авторе:

Бахтияров Руслан Анатольевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории пространственных искусств; bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

Bakhtiyarov Ruslan A., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Associate Professor of the Department of Theory and History of Spatial Arts; bakhtiyarov.ruslan_a82@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.10
УДК 745/749 + 821.521

М. С. Баютова

ЦВЕТ ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ В ПОЭЗИИ МАЦУО БАСЁ

Исследуется проблема восприятия изделий декоративно-прикладного искусства и важности их цвета в японском сознании. Материалом исследования выступают хайку известного поэта XVII в. Мацуо Басё. По итогам анализа отдельно выбранных произведений автор приходит к выводу об ограниченном использовании цвета предметов декоративно-прикладного искусства как средства создания Басё поэтических образов.

Ключевые слова: цвет, декоративно-прикладное искусство, Япония, Басё, хайку

M. S. Bayutova

THE COLOR OF DECORATIVE AND APPLIED ART OBJECTS AS A MEANS OF CREATING IMAGES IN THE MATSUO BASHŌ'S POETRY

The article examines the decorative and applied art objects perception and the importance of its color in the Japanese consciousness. The research focuses on haiku by the renowned 17th century poet Matsuo Bashō. Based on an analysis of selected haiku, the author concludes that color in the decorative and applied art was limited as a means of expression in Basho's poetic imagery.

Keywords: color, the decorative and applied art, Japan, Bashō, haiku

Японский народ составляет крохотную часть всех народов, проживающих в России, но влияние японской культуры на русскую и, напротив, русской культуры на японскую значительно. Правда, это влияние живее ощущается в кулинарии, литературе, кино, музыке или живописи. В то же время Япония обладает выдающимся наследием в области декоративно-прикладного искусства (ДПИ), которое японцы, в отличие от западных стран или, например, нашей страны, не рассматривают в ключе деления искусств на монументальные («большие») или прикладные («малые») [7, с. 93] — и даже понимают не как искусство, а скорее как Путь в религиозном смысле [4, с 62]. Поэтому изучение японского ДПИ для отечественного учёного представляется весьма перспективным.

Кроме того, японская культура известна и своим трепетным отношением к цвету, который составляет весьма важную её символическую часть. Обучение различению цветов до сих пор составляет важный элемент эстетического воспитания в Японии, в том числе школьного образования [5, с. 24]. Цвет тесно связан и с представлениями японцев о сезоне (или времени года), ориентация на который в целом характерна для японского искусства и образа жизни.

Перечисленные знания об особенностях японской культуры порождают между тем несколько важных вопросов. Например, насколько значительное место декоративно-прикладное искусство занимает в жизни отдельного японца? Как часто обыватель японских островов сталкивается с предметами декоративно-прикладного искусства в своей повседневности? Как часто обращает на них внимание? Насколько важную роль в их красоте он отдаёт именно цвету?

Данные вопросы породили предлагаемое ниже исследование. В качестве японского «обывателя» был взят всемирно известный японский поэт XVII в. Мацуо Басё (1644–1694), на основе поэзии которого автор и предлагает заглянуть в мир глазами японца, чтобы ответить на поставленные вопросы. В качестве материала исследования нами были выбраны 980 хайку поэта в английском переводе Эндрю Фицаймонса [22], а в поддержку точности перевода — оригинальные японские тексты из свободного источника [2].

Изначально мы представляли, что поэзия Басё должна явить солидное число примеров изделий декоративно-прикладного искусства и ярко подчеркнуть их цветовую составляющую. Но изученные тексты радикально скорректировали данную точку зрения. Конечно, в произведениях японского поэта присутствуют самые разнообразные вещи, используемые в быту и тем самым представляющие утилитарную сторону любого предмета декоративно-прикладного искусства. Здесь можно, например, упомянуть о наличии в хайку Басё изделий на любой вкус: от горшка для ферментирования овощей [22, с. 264] до музыкальных инструментов [22, с. 77, 83, 151, 304, 342, 344].

Однако, как можно догадаться, утилитарная функция появляющихся в стихотворениях вещей редко сопровождается ощущением и их художественной значимости, их красоты или использованием их художественных особенностей для создания выразительного поэтического образа. Следовательно, становится сложно отнести их к проявлениям именно декоративно-прикладного искусства. Следует отметить, что точное количество упоминаний предметов ДПИ в хайку Басё на данном этапе исследования ещё уточняется автором, поэтому выводы, которые будут сделаны в заключении, могут быть скорректированы впоследствии.

В качестве интересного исключения можно привести хайку, в котором поэт любуется узором цветущих слив на обратной стороне зеркала:

人も見ぬ春や鏡の裏の梅 [14]	A spring no one sees On the back of a mirror blossoms of ume. [22, с. 278]	Незримая весна! На обороте зеркала Узор цветущих слив. [1, с. 133]

Пер. на рус. здесь и далее В. Н. Марковой

Или хайку, в котором Басё сравнивает тонкий прозрачный слой выпавшего снега с узорами на ткани:

霰まじる帷子雪は小紋かな［9］	The hailstones commingling with the katabira snow Such embroidery. [22, с. 11]	Сыплются льдинки. Снега белая занавесь В мелких узорах. [1, с. 27] *По предположению автора статьи*

Наконец, ещё более удивительным, на наш взгляд, обстоятельством по итогам исследования стало весьма и весьма скромное место цвета в качестве средства художественной выразительности — не только предметов, заполняющих быт Басё, но даже и образов природы. А ведь последняя традиционно находится в центре японского искусства и культуры. И даже поэзию хайку можно определить как поэзию, воспевающую природу, а не «ургию» — мир, созданный руками человека (в терминологии Г. Д. Гачева [3, с. 21]).

Для беглой иллюстрации укажем, например, что иероглиф, обозначающий в японском языке цвет *iro* (色) встретился нам всего десять раз, при этом трижды появился не как самостоятельное слово, а как составляющая слова *keshiki* (気色) — «настроение» (буквально «цвет атмосферы»). Из семи оставшихся примеров четыре разделились между цветом тофу, окрашиваемого в цвет кленовых листьев [22, с. 32], бегонии арбузного оттенка [22, с. 263], двух обобщённых понятий: «цветов осени» [22, с. 264] и «цвета ветра» [22, с. 331] — последнее скорее говорит о внутреннем переживании, чем об объективном признаке. И лишь три примера появления данного иероглифа оказались связаны с какой-либо вещью, которую так или иначе мы могли бы классифицировать как произведение ДПИ. Хотя сразу следует уточнить, что часть примеров, представленных ниже, являет собой вовсе не реальный предмет, а его изображение или вовсе выступает метафорой.

Далее будут проанализированы примеры предметов, которые, во-первых, мы могли бы отнести к предметам ДПИ, а во-вторых, цвет которых стал средством создания яркого образа в стихотворении. Начнём с хайку, в котором появляется необычный, на наш взгляд, тёмный насыщенный мышино-серый цвет — *koinezumi* (濃鼠):

袖の色よごれて寒し濃鼠［19］	*In Memory of Senka's Father* The hue on the sleeve darkening to the coldness of deepest ashgray. [22, с. 358]	*Монах Сэнка скорбит о своём друге* Тёмно-мышиный цвет Рукавов его рясы Ещё холодней от слёз. [1, с. 131]

Кстати, именно в данном хайку ряса или даже просто рукава (в японском оригинале и английском переводе) есть лишь изображение, на которое смотрит Басё, о чём сообщает японский комментарий [19]. Впрочем, в следующем стихотворении «чёрное платье из перьев» и вовсе понимается в переносном смысле, то есть выступает в качестве метафоры. Тем не менее считаем важным включить и его как пример. Цвет монашеских одеяний здесь являет уже не серый, а чёрный цвет — *kuroki* (黒き, устаревшая форма прилагательного). Он становится в тексте важным противопоставлением «облакам цветов», то есть нежным и светлым цветам сакуры (опираясь на сезон).

鶴の毛の黒き衣や花の雲 [21]	*Words of Farewell to the Priest Sengin*	*Провожаю в путь монаха Сэнгина*
	The crane's black feathers the robe around your shoulders The clouds the blossoms. [22, c. 295]	Журавль улетел. Исчезло чёрное платье из перьев В дымке цветов. [1, с. 143]

Тёмные оттенки одежд в приведённых произведениях подчёркивают в первом случае тяжесть потери близкого человека, а во втором — горечь и опустошение, наступившие вследствие разлуки. Впрочем, рано утверждать, что если Мацуо Басё и замечает цвет вещей, то останавливается лишь на мрачной гамме. Другие хайку демонстрируют более изящные нюансы оттенков цвета и вполне соответствуют стереотипному образу японца.

Например, в следующем хайку можно отметить голубоватый оттенок лёгкого летнего кимоно катабира: *usuasagi* (浅黄), в английском переводе — бледно-зеленовато-голубоватый. В стихотворении Басё он появляется из-за переклички с цветом распустившейся гортензии (следовательно, может быть назван цветом сезона).

紫陽花や帷子時の薄浅黄 [8]	The hydrangeas the hemp-kimono season shade of greenish blue. [22, c. 349]

Встречается и другой, не менее изящный оттенок, также относящийся к цветам летнего сезона, — светло-хурмовый, *usugaki* (薄柿).

川風や薄柿着たる夕涼み [15]	The riverside breeze Wearing pale persimmon robes the airish evening. [22, c. 237]	Речной ветерок. Повсюду халаты мелькают Цвета бледной хурмы. [1, с. 106]

Переводы на английский и русский языки сопровождаются пояснениями:

Taking the evening air by the river at Shijō, Kyoto. From the moon at the beginning of the Sixth Month to the moon at mid-month, a platform is set up and people drink and eat all night long. Women wear large, showy obi sashes, and men wear long haori jackets. Monks and old folks mingle in the crowd, with apprentices to coopers and blacksmiths, carefree, rowdily singing. Such indeed the life of the capital!

[22, с. 237]

Жители Киото отдыхают в летнюю жару возле реки Камо от самого того часа, когда восходит вечерняя луна, и до восхода солнца. Всю ночь они пьют вино и веселятся. На женщинах пояса повязаны изящным узлом, мужчины в нарядных накидках. Среди толпы виднеются и монахи, и старики. Даже подмастерья бочаров и кузнецов, вырвавшись на свободу, поют и горланят вволю.

[1, с. 106]

В данных хайку нежные пастельные оттенки одеяний горожан помогают воссоздать для нас образ беззаботного лета, полного томления и неги, цветения изящных цветов.

Отметим и два следующих стихотворения, обыгрывающих белый цвет предметов. Например, в первом из них встречаем слово *shiroki* (устаревшая форма прилагательного «белый», 白き) — цвет нарцисса и сёдзи, раздвижных перегородок в японском доме, которые делаются из бумаги на деревянном каркасе и деревянных решётках. Образ пронизан лёгкостью, игрой света и цвета.

水仙や白き障子のとも移り
[20]

The narcissus blooms
the white of the shōji
each each other's hue.

[22, с. 273]

Хозяин и гость
Друг на друга нарцисс
И белая ширма бросают
Отблески белизны.

[1, с. 127]

В следующем хайку белый цвет, напротив, формирует настроение пустоты и одиночества. Здесь уже не появляется прилагательное *shiroki* (白き), а белый цвет обозначается метафорически — как цвет первого снега, которым «окрасился» заплечный короб странствующего монаха. В примечании к английскому переводу указывается, что упомянутый короб лакированный, в силу чего автор статьи и включает это стихотворение в перечень примеров [22, с. 246].

初雪や聖小僧の笈の色
[13]

A Journey
The year's first snowfall
The color of the backbox
of a pilgrim monk.

[22, с. 246]

Отдельного внимания заслуживает вопрос о том, насколько в поэзии Басё представлены яркие цвета, связанные с изображением предметов декоративно-прикладного искусства. Так, в следующем хайку упоминается красный цвет бумаги, из которой изготовлены раздвижные двери — *hi* (緋):

枝もろし緋唐紙破る秋の風 ［12］

Weakening branches
reddish toushi paper torn
The wind in autumn.
[22, c. 32]

В английском переводе используется прилагательное reddish — «красноватый», хотя иероглиф 緋 скорее подразумевает алый, пунцовый оттенок.

Следующее хайку просто упоминает цветные карточки (*shikishi* — 色帋) с изображением или стихами, не выделяя какой-то оттенок:

五月雨や色帋へぎたる壁の跡 ［18］

Reluctantly leaving
the House of Fallen
Persimmons tomorrow,
I go inside, cast my eyes
over each and every room
The Rainy Season
The shikishi boards
peeled off
traces on the wall.
[22, c. 261]

Майский докучный дождь…
Обрывки цветной бумаги
На обветшалой стене.
[1, с. 116]

На наш взгляд, в данном стихотворении нужно обратить внимание на то, что в японском оригинале и английском переводе цветных карточек на стене уже нет: они отслоились из-за продолжительных дождей, а на стене остались только следы их силуэтов. В русском же переводе мы видим «обрывки цветной бумаги», что можно понимать буквально. Это различение важно, поскольку меняет восприятие характеристик цвета.

Можно предположить, что утраченные карточки были окрашены в яркие, жизнерадостные тона, ведь они отсылают к прошлому без дождей. В переводе В. Н. Марковой цвета, вероятно, тоже предстают лирическому герою потускневшими, посеревшими из-за докучного дождя. В рассматриваемой статье при дальнейшем анализе автор остановится на первом варианте.

Следующее хайку примечательно тем, что изначальный его вариант, который тоже является самостоятельным произведением (отличается по содержанию), не содержит упоминания цвета.

Для начала приведём последнее стихотворение:

金屏の松の古さよ冬籠り ［16］	*At a haikai gathering with Yaba and three others* The age-old pinetree on a gold-leafed folding screen A winter retreat. [22, c. 305]	*В старом господском доме* Давно обветшала сосна На золочёных ширмах. Зима в четырёх стенах. [1, с. 150]

Таким образом, здесь упоминается складная позолоченная ширма — *kinbyō* (金屏), по всей видимости, ещё и расписанная (с изображением сосны). Однако если обратиться к хайку, которое Басё переработал, можно обнаружить, что и там присутствует складная ширма (*byōbu* — 屏風), но цвет её не обозначен:

屏風には山を画書いて冬籠り ［11］	On the folding screen a mountaintop depicted The wintering in. [22, c. 222]

При этом также указывается, что на ширме есть роспись или рисунок горы́ или горной вершины (в английском переводе). Как представляется автору статьи, упоминание золотого цвета ширмы в более позднем хайку служит для создания образа роскошной, но увядающей старины, который отсутствовал в предыдущем стихотворении.

Наконец, в завершение обзора хайку Басё, в которых упоминаются произведения декоративно-прикладного искусства с указанием их цвета как важного аспекта образа, хотелось бы привести ещё два стихотворения. В них цвет изделия может подразумеваться, хотя и не указывается поэтом прямо, поэтому такие примеры всё же не будут включены в итоговый анализ для формулировки выводов.

Первый текст рассказывает об эпизоде из жизни Басё:

あやめ草足に結ん草鞋の緒 ［10］	Sweet Flags calamus I will bind them to my feet as my sandal-cord. [22, c. 190]

В примечании к английскому переводу сказано, что стихотворение стало ответом Басё на подарок резчика по дереву по имени Kaemon из Sendai в виде соломенных сандалий (*waraji* — 草鞋) с тёмно-синими ремешками. Образ этих тёмно-синих ремешков и обыгрывает поэт, делая шнурками вместо них ирис или аир обыкновенный — *ayame* (あやめ) или *ayamegusa* (あやめ草), который являлся сезонным словом на тот момент (фестиваль ирисов).

Однако всё же, как бы нам ни хотелось, в самом хайку обозначение цвета не появляется. Поэтому, следуя тезису Ю. М. Лотмана о том, что любое «стихотворение — сложно построенный смысл» [6, с. 61] и каждая его часть служит выражению этого смысла, а всё постороннее отбрасывается, сочтём, что цвет не является здесь важной составляющей образа.

Второй пример ценен упоминанием традиционного японского подноса *kutsukibon* (朽木盆). Предмет получил распространение в эпоху Эдо, покрывался лаком и, как правило, внутри был расписан хризантемами.

盃の下ゆく菊や朽木盆　［17］

Beneath the sake
cup flows a chrysanthemum
on a lacquered tray.
[22, с. 23]

Хотя цвет хризантем на этом подносе можно предположить, цвет лака так и останется загадкой.

Переходя к анализу исследованного материала, прежде всего перечислим ещё раз цвета предметов, которые нами были классифицированы в хайку Басё как предметы ДПИ: тёмный мышино-серый, чёрный, голубоватый, светло-хурмовый, белый, белый — цвет первого снега, красный, золотой и неопределённый набор ярких цветов (для *shikishi*, 色紙) — всего девять примеров. Сопоставим удельный вес их присутствия в поэзии Басё по ряду характеристик.

По принадлежности к группе хроматических и ахроматических цветов наблюдается приблизительное равенство: пять примеров могут быть отнесены к хроматическим цветам (голубоватый, светло-хурмовый, красный, золотой и цвета *shikishi*) и четыре — к ахроматическим (тёмный мышино-серый, чёрный и дважды белый). Преимуществом хроматических цветов в один пример, на наш взгляд, можно пренебречь.

По температурной характеристике цветов можно наблюдать следующее распределение: три тёплых (светло-хурмовый, красный и золотой), один холодный (голубоватый) и четыре нейтральных (тёмный мышино-серый, чёрный и дважды белый). Характеристика для цветов *shikishi* в данном случае может быть описана лишь как «не нейтральная». Следовательно, по этому параметру можем также наблюдать примерное равенство нейтральных и тёплых цветов. Снова преимуществом в один пример, на наш взгляд, можно пренебречь.

По темноте и светлоте цветов изученные примеры могут быть разделены на четыре светлых (голубоватый, светло-хурмовый, дважды белый), два тёмных (тёмный мышино-серый, чёрный) и три нейтральных (красный, золотой и цвета *shikishi*). Значит, примерно равно преобладают светлые цвета и нейтральные.

Помимо указанного, яркими цветами можно однозначно назвать красный и золотой и можно также предположить яркие цвета *shikishi* (три примера); приглушёнными — голубоватый, светло-хурмовый (два примера); остальные цвета можно отнести к нейтральным (четыре примера). Примерно равное преобладание нейтральных и ярких.

Если же обратить внимание на виды декоративно-прикладного искусства, цвет предметов которых Басё указывает как существенный признак, то можно утверждать, что среди них к украшению интерьера относятся четыре примера (красный, золотой, белый и разноцветные shikishi), а к украшению человека — пять (тёмный мышино-серый, чёрный, голубоватый, светло-хурмовый, белый). По материалу можно выделить ткань (одежда) — четыре примера (тёмный мышино-серый, чёрный, голубоватый, светло-хурмовый), бумагу — два примера (красный, разноцветные shikishi), дерево — один пример (белый), а материал ширм (белый и золотой) определить, исходя из имеющихся у автора источников, невозможно: это может быть как ткань, так и бумага. В связи с техникой ДПИ можно учесть лакированный ящик [22, с. 246], а частое упоминание одежды, в том числе сложных оттенков цвета, предполагает развитие ткачества и текстильного искусства.

Поскольку указание сезонов (в поэзии с помощью сезонного слова, «киго») является важной характеристикой японского искусства, то представляется интересным в рамках исследуемой темы сравнить, в какой из них Басё чаще обращается к цвету как важной характеристике предметов ДПИ. В частности, здесь можно обнаружить следующую картину: весна — один пример (чёрный); лето — три примера (голубоватый, светло-хурмовый, цвета *shikishi*); осень — один пример (красный); зима — четыре примера (тёмный мышино-серый, дважды белый и золотой). Следовательно, зима и лето оказываются самыми цветными сезонами в хайку Басё для декоративно-прикладного искусства.

Наконец, последнее, что показалось любопытным отметить, — это возраст Басё, когда были написаны исследованные в данной статье хайку. Возможно, этот параметр также оказывал влияние на выбор цвета предметов как средства художественной выразительности. Годы создания произведений выстраиваются следующим образом (указаны по цвету предмета ДПИ): красный — 1677 г. (33 года), светло-хурмовый и белый (цвет первого снега) — 1690 г. (46 лет), цвета shikishi и белый — 1691 г. (47 лет), золотой и чёрный — 1693 г. (49 лет), голубоватый и тёмный мышино-серый — годы создания неизвестны. Получается, что максимально продуктивным в отношении цвета предметов ДПИ оказался возраст поэта между 40 и 50 годами, то есть последнее десятилетие жизни — шесть примеров.

Размышляя о полученных результатах, автору настоящей статьи сложно предположить, что же является главной причиной их столь неожиданного характера. Возможно, имеет место комплекс причин: от свойств японской поэзии (краткость, лаконичность образов, работающих на самостоятельный поиск читателями ассоциативного ряда, поиск образов неприметной красоты в окружающем мире, тогда как декоративно-прикладное искусство нередко представляет собой подчёркнуто украшенные предметы и вещи) до личностных особенностей, образа жизни (странствующий поэт, дзэн-буддист) или эпохи Басё. Представляется, что поиск указанных причин мог бы составить предмет дальнейшего изучения и научных публикаций.

Таким образом, подводя итоги исследования, осуществлённого в рамках данной статьи, можно утверждать, что цвет как важная характеристика предметов декоративно-прикладного искусства в текстах хайку японского поэта XVII в. Мацуо Басё занимает весьма скромное место: автором статьи было обнаружено 9 примеров из 980 (менее 1 %). Однако нужно отметить, что столь малое число никак не отражается на качестве, то есть на глубине образов. Среди упомянутых Басё оттенков предметов декоративно-прикладного искусства можно перечислить: тёмный мышино-серый, чёрный, голубоватый, светло-хурмовый, дважды белый (один как цвет первого снега), красный, золотой и неопределённый набор ярких цветов в одном из примеров.

Цвета примерно равно распределяются между хроматическими и ахроматическими, а преобладание нейтральных и тёплых, светлых и нейтральных, ярких и нейтральных оттенков создаёт перед нами жизнерадостный и приветливый мир красивых вещей.

По характеристикам декоративно-прикладного искусства цветные предметы примерно поровну распределяются между украшающими интерьер и человека (четыре против пяти), по материалу количеством выделяется цвет ткани (одежды) — четыре примера, что предполагает развитость техник ткачества и текстильного искусства.

Самыми продуктивными сезонами, когда Басё отмечал в стихотворениях цвет предметов декоративно-прикладного искусства, стали зима и лето (четыре и три примера соответственно), а самым продуктивным возрастом жизни — последнее десятилетие (между 40 и 50 годами).

ЛИТЕРАТУРА

1. Басё М. Великое в малом. СПб.: Терция: Кристалл, 1999. 512 с. (Библиотека мировой литературы. Малая серия).
2. Басё М. Полное собрание хайку. 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/Default.htm (дата обращения: 17.07.2026).
3. Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. 544 с. (Философский бестселлер).
4. Герасимова М. П. Имплицитность японского искусства // Японские исследования. 2017. № 4. С. 62–79.
5. Железняк О. Н. Эстетическое воспитание в Японии: автореф. дис. … канд. филос. наук. М., 1998. 28 с.
6. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. М.: Эксмо, 2022. 416 с. (Библиотека всемирной литературы).
7. Моран А. История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времён до наших дней: с прил. ст. Ж. Гассио-Талабо о дизайне / пер. с фр. Анри де Моран. М.: Искусство, 1982. 577 с.
8. Bashō M. Ajisai ya katabiradoki no usuasagi // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。紫陽花や帷子時の薄浅黄 // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: https://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/ajisai1.htm (дата обращения: 17.07.2026).

9. Bashō M. Arare majiru katabirayuki wa komon kana // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。霰まじる帷子雪は小紋かな // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: https://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/komon.htm (дата обращения: 17.07.2026).
10. Bashō M. Ayamegusa ashi ni musuban waraji no o // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。あやめ草足に結ん草鞋の緒 // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: https://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/okunohosomichi/okuno15.htm (дата обращения: 17.07.2026).
11. Bashō M. Byōbu ni wa yama o egaite fuyugomori // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。屏風には山を画書いて冬籠り // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/byoubu.htm (дата обращения: 17.07.2026).
12. Bashō M. Eda moroshi hitōshi yaburu aki no kaze // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。枝もろし緋唐紙破る秋の風 // 芭蕉発句全集 : онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/hitohsi.htm (дата обращения: 17.07.2026).
13. Bashō M. Hatsuyuki ya hijirikozō no oi no iro // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。初雪や聖小僧の笈の色 // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/hatyuki3.htm#ku (дата обращения: 17.07.2026).
14. Bashō M. Hito mo minu haru ya kagami no ura no ume // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。人も見ぬ春や鏡の裏の梅 // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/ume1.htm (дата обращения: 17.07.2026).
15. Bashō M. Kawakaze ya usugaki kitaru yūsuzumi // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。川風や薄柿着たる夕涼み // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/others/kawasuzu.htm (дата обращения: 17.07.2026).
16. Bashō M. Kinbyō no matsu no furusa yo fuyugomori // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。金屏の松の古さよ冬籠り // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/yaba.htm (дата обращения: 17.07.2026).
17. Bashō M. Sakazuki no shita yuku kiku ya kutsukibon // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。盃の下ゆく菊や朽木盆 // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/sakazuki.htm (дата обращения: 17.07.2026).
18. Bashō M. Samidare ya shikishi hegitaru kabe no ato // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。五月雨や色紙へぎたる壁の跡 // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/saganikki/saga15.htm (дата обращения: 17.07.2026).
19. Bashō M. Sode no iro yogorete samushi koinezumi // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。袖の色よごれて寒し濃鼠 // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/senka.htm (дата обращения: 17.07.2026).

20. Bashō M. Suisen ya shiroki shōji no tomoutsuri // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。水仙や白き障子のとも移り // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/suisen.htm (дата обращения: 17.07.2026).
21. Bashō M. Tsuru no ke no kuroki koromo ya hana no kumo // The complete Haiku of Matsuo Bashō. 松尾芭蕉。鶴の毛の黒き衣や花の雲 // 芭蕉発句全集: онлайн-издание. URL: http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/sengin.htm (дата обращения: 17.07.2026).
22. Fitzsimons A. Bashō: the Complete Haiku of Matsuo Bashō / transl., ann., introd. by Andrew Fitzsimons. Oakland: University of California Press, 2022. 421 p.

Сведения об авторе:

Баютова Маргарита Сергеевна, Курганский областной колледж культуры, преподаватель; bayutova_ms@mail.ru

Bayutova Margarita S., Kurgan Regional College of Culture, Lecturer; bayutova_ms@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.11
УДК 7.011:7.036

А. В. Богослов

«ВЕЛИКОЕ БЕЗМОЛВИЕ» ЛОУРЕНСА СТИВЕНА ЛАУРИ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ЦВЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА

Лоуренс Стивен Лаури — британский художник, прославившийся своим особым взглядом на окружающую его жизнь Севера Англии. Символика цвета в работах Лаури играет важную роль в передаче идейного замысла и эмоционально-личностного контекста. Художник эстетически образно объединял объективную реальность с авторским видением, мастерски выявляя скрытый смысл привычных вещей. Виртуозная работа с цветом делает его живопись ярким воплощением экзистенциалистского мироощущения.

Ключевые слова: Лоуренс Стивен Лаури, экзистенциализм, пейзаж, живопись, цвет

A. V. Bogoslov

“THE GREAT SILENCE” BY LAURENCE STEPHEN LOWRY: THE EXISTENTIAL PROBLEM OF COLOR IN THE ARTIST’S WORK

Laurence Stephen Lowry is a British artist renowned for his distinctive perspective on life in the North of England. In Lowry’s works, the symbolism of color plays a vital role in conveying the artist’s ideological intent and emotional-personal context. The artist aesthetically and figuratively combined objective reality with his own vision, masterfully revealing the hidden meaning of everyday objects. His masterful use of color makes his paintings vivid embodiment of an existentialist worldview.

Keywords: Laurence Stephen Lowry, existentialism, landscape, painting, color

В XX веке, с его возросшей динамикой жизни, обострением социальных проблем, всеобщей потерей ценностных установок и морально-нравственной дезориентацией, а также кровопролитными войнами, произошёл пересмотр основных философских устоев предшествующего времени. Понимание действительности, самого существования, смысла жизни как такового, подверглось значительному критическому анализу со стороны мыслителей и творцов, старавшихся всесторонне определить, в чём заключается истинная природа человека, а также каково его предназначение на земле.

В этом отношении примечательной является философия экзистенциализма, прежде всего — атеистического, с её непосредственным обращением к человеку, его внутреннему миру и особенностям поведения с позиции безграничного волеизъявления. Интересные взгляды на свободу, ответственность использования её в жизни, абсурдную сторону последней, а также роль осознанного действия в качестве средства противостояния иррациональной стороне действительности продемонстрированы в философских и литературных работах европейских

философов: Жан-Поля Сартра (1905–1980) и Альбера Камю (1913–1960), чьё творчество определило развитие всей философской мысли, а также повлияло на искусства, временные и пространственные.

Важно отметить, что в целом искусство XX в. характеризовалось сосредоточенным вниманием к экзистенциальной проблематике. В произведениях подобного философского толка часто встречается образ человека, погружённого в бездну собственного существования, поглощённого ею: «Темы отчуждённости, заброшенности, одиночества, душевной боли, сумасшествия, страха и ужаса, бегства от реалий, злости и агрессии раскрывались различными авторами по всему миру» [2, с. 34]. В частности, художники-экзистенциалисты исследовали пограничные состояния сознания, когда реальность сливается с иллюзией. Они намеренно усиливали эти пограничные ситуации, придавая ощущение трагичности своим работам, приумножая ощущение их драматизма.

В самобытном творчестве Лоуренса Стивена Лаури (1887–1976), признанного мастера урбанистического пейзажного жанра XX в., проявилось исключительно деликатное переплетение реальной действительности и индивидуально-личностного её понимания художником. Как отмечает Игорь Голомшток, «его работы — это всегда сцены из жизни, снабжённые точным адресом…» [1, с. 256]. Однако обозначенная точность носит двоякий смысл: картины Лаури, представляя собой подробный образ индустриального города, также раскрывают воображаемый мир своего создателя. В своей постепенной эволюции композиции Лаури превращались, как сам он их называл, в «пейзажи снов» (dreamscapes), наполненные воспоминаниями, тревогами и желаниями художника. Можно смело утверждать, что «пейзажи снов» Лаури — это доскональное воплощение материальности городских улиц и одновременно иносказательная попытка увековечить на холсте индустриальную жизнь рабочего класса, которую мастер видел угасающей на своих глазах.

На основании сказанного может сложиться впечатление, что Лаури являлся исключительно художником-документалистом, дотошно запечатлевшим незначительные уличные сцены и жизненные эпизоды, обладающие обратными изобразительными качествами: их сюжетная и визуальная бедность должны отталкивать в желании отобразить их в красочном материале. Такой подход обусловлен тем, что достаточно продолжительный период своей жизни Лаури не находил отклика у публики. Он чувствовал себя отвергнутым, и его горечь, возможно, отразилась в упорном стремлении развивать те аспекты своего искусства, которые гарантированно оскорбляли утончённый эстетический вкус. Это был его вызов обществу, выразившийся в своеобразном ви́дении городской среды и использовании в качестве главных героев произведений персонажей иногда нарочито маргинальных, попадающих в драматичные или фарсовые ситуации: «Из собственных тревожных чувств он находил способ создавать убедительные образы, но сам не мог понять причины своей навязчивой потребности искать и изображать подобную мрачную компанию» [10, с. 177].

Художник смог убедительно доказать, что самые невзрачные мотивы, в границах которых разворачиваются, на первый взгляд, малопривлекательные сюжеты, могут стать основой для целого химерического мира, созданного в результате умелого скрещения реальности и воображаемого, а также проникнутого ретроспективным началом. В работах Лаури поразительным образом обнаруживается вся сила воображения, которое по Сартру является «существенным трансцендентальным условием сознания»: «Ирреальное порождается за пределами мира сознанием, которое остаётся в мире, где человек способен воображать именно потому, что он свободен в трансцендентальном смысле» [5, с. 306].

Помимо сказанного, творчество Лаури соотносится с идеями, в полной мере отвечающими эстетике экзистенциализма, согласно которой искусство представляет собой метафизическое пространство, где свободы художника и зрителя взаимодействуют друг с другом, разделяя общую ответственность за предлагаемый автором в том или ином творении (картине или тексте) объект: «…произведение искусства, с какой бы стороны на него ни взглянуть, — это акт доверия в области человеческой свободы» [7, с. 69]. Получается, категория свободы неразрывно связана с понятием вовлечённости.

Ввиду того, что художественная практика представляет собой один из главных примеров свободной человеческой деятельности, она, следовательно, также является одним из привилегированных способов раскрытия сути мироздания. Одновременно это приводит к проявлению рефлексивного чувства у автора — непосредственно того, кто с помощью созидательного акта раскрывает мир и «проявляет» его таким образом: «Одним из главных мотивов художественного творчества, несомненно, является потребность чувствовать себя значимым для мира» [7, с. 44]. Сартр утверждал, что художник в широком понимании значения этого слова, запечатлевая в словах или красках уникальные сочетания видимых явлений, методично приводит в целостное соответствие сущностный беспорядок и тем самым постигает свою важность в аспекте этого осознанного структурирования. Получается, что фундаментальная цель произведения искусства состоит именно в том, чтобы сознательно и последовательно внести в присутствующее бытие разумный порядок, установив в нём логические закономерности.

Такая позиция свойственна и творчеству Лаури, который, детально изображая живую урбанистическую среду, сталкивает зрителя с индустриальной жизнью города в попытке совместно разобраться в ней, привести её к рациональному оцениванию и осмыслению. В конечном счёте Лоуренсу удалось создать обобщённый визуальный образ города Севера Англии, который неразрывно связан с окружающей действительностью, во многом определяя саму реальность, а также отношение к ней. При этом исследователь Филипп Додд (р. 1957) в этой же связи обозначил северный регион Англии термином «Лаурискейп» (Lowryscape): «“Север” — это не столько ряд конкретных мест с конкретной историей, сколько “Лаурискейп”, устоявшееся место с согласованной иконографией» [9, с. 17].

В значительной мере воссозданию цельного образа города, в котором Лоуренс мог чувствовать себя более или менее благополучно, способствовало особое колористическое решение, неуклонно переходящее из работы в работу. Индустриальный ландшафт Севера Англии окружал Лаури всю его жизнь. Надоедливо повторяющиеся промышленные компоненты искусственной среды: огромные фабрики, возвышающиеся трубы, ряды террасных зданий, плотно примыкающих друг к другу, — невольно обусловливали используемую художником цветовую палитру, основанную на строго отобранном количестве масляных красок и определяемых ими цветовых смешениях и сочетаниях. Окружающее архитектурное однообразие, сформированное под влиянием своего утилитарного назначения, напрямую определяло сам творческий метод, становящийся целенаправленным актом в контексте передачи авторского видения фактической городской обстановки.

Стоит отметить, что цветовые образы неоднократно появляются и в литературных произведениях Камю и Сартра. У данных писателей-экзистенциалистов цвет, представляя собой хотя и изменчивое, но опциональное качество реальности, выступает весомым художественным средством, в полной мере раскрывающим правдивую сторону жизни, её глубинную суть. Через цвет авторы наглядно демонстрируют, что действительность, настойчиво существуя везде и во всём, не создана для благополучной жизни человека. Последнее обстоятельство, внушая оправданное чувство тревоги, также побуждает к освобождению через обдуманное противоборствующее действие, противопоставляемое созерцательной, или квиетической, жизненной позиции большинства.

Живопись Лаури раскрывает те же бытийные вопросы тем же цветовым языком, что и проза Камю и Сартра, с той лишь разницей, что вместо слов она использует масляные краски. Посредством бедной цветовой палитры, за счёт детерминированного внешней средой количества используемых оттенков, художник ёмко, без лишнего «заигрывания» со сложными техническими приёмами описывал моменты, которые помогали зрителю составить полное представление о самой бытийной сути города, специфике существования в нём. Таким образом, его искусство через цвет, тонкую его нюансировку, столкновение тёплого и холодного являет собой удачный пример экзистенциалистского взгляда на живопись.

Лаури прежде всего посвящал свои работы общественным местам и происходящим в их границах событиям, свидетелем которых может стать любой прохожий. Однако более других сюжетов его интересовали неожиданные происшествия, внезапно «взрывающие» общественное спокойствие, которому, казалось, ничто не могло угрожать. Однажды Лоуренс заметил: «Меня интересуют несчастные случаи. Знаете, у меня очень странный склад ума. Меня завораживают люди, которых эти случаи привлекают, узоры, которые эти люди образуют, и атмосфера напряжения, когда что-нибудь происходит» [12, с. 6].

Так, разномастные группы людей, объединённые в данный изображённый момент времени трагическим эпизодом, не раз будут появляться в работах Лаури.

Это прежде всего картина «Происшествие» (1926; ил. 1), в основе которой лежит действительный случай, свидетелем которого художник стал в Пендлбери, когда толпа собралась вокруг тела женщины, утонувшей в водоёме.

Важную роль в композиции, а также раскрытии идейного содержания полотна играет именно цвет, в первую очередь — белый. Особая, специфическая среда картин Лаури, обволакивающая и объединяющая все элементы, соотносится с описанием существования в романе Сартра «Тошнота» (1938): «Неужели мне привиделась эта чудовищная явь? Она была здесь, в парке, она растеклась по нему, оседала на деревьях, вязкая, липкая, густая, как варенье» [6, с. 165].

У Лаури вязкое «молоко» существования всецело поглощает объекты изображения — строения и людей, подчиняя их своей абсурдной воле. Белый цвет как основной связующий компонент композиционной структуры напрямую формирует визуальную среду картины, становясь основательной причиной печального настроения, пробуждаемого у зрителя. То, что Лаури удалось во многих своих полотнах воссоздать эту характерную тягучую атмосферу самым показательным образом, тем более примечательно, что основой его живописи всегда был именно белый цвет, массы свинцовых белил, которыми художник манипулировал с изощрённым мастерством, пленённым необузданной силой воображения.

Другим, не менее важным с точки зрения передачи эмоциональной глубины является красный цвет, за счёт которого выстраивается центральная часть композиции работы. Кажется, что наблюдаемый зрителем красный — это исключительно характеристика физических элементов картины: кирпича, из которого возведено типовое жилое строение; одежд прохожих, разрозненно звонкими «ударениями» мелькающих на всей картинной поверхности. Однако одновременно это цвет самой трагедии, смерти. Складывается впечатление, что акцентный элемент полотна — здание, «налившись кровью» от нестерпимого напряжения, чёрными ртами дверных проёмов отчаянно оглашает окрестности о случившемся горе, которому нет утешения.

Такая метафизическая трактовка цвета также находит очевидные точки соприкосновения с «Тошнотой» Сартра. В романе цвет становится непосредственной причиной расстройства зрительного восприятия, в результате которого главный герой, историк Антуан Рокантен, переживает мучительные приступы физического недомогания. Действительность для Рокантена не имеет чётких границ, наименования тех или иных объектов теряют свою устойчивую смысловую нагрузку, в том числе и цветовую. Чтобы удержать привычное представление о мире, «мыслить категорией принадлежности», Антуану приходится прилагать немалые усилия.

До определённого момента Рокантену кажется, что мир подвластен аналитическому воздействию разума. Однако в ходе комплексного взаимодействия с окружением он приходит к пониманию, что вещи и возникающие от их оценки ощущения не являются тем, чем представляются при первом знакомстве. По ходу продвижения сюжета романа герой будет

неоднократно поддаваться бессвязному анализу различных цветовых деталей, которые в сознании Антуана будут в динамической агонии перемешиваться между собой, доводя его до исступления.

В одном из эпизодов (поездка в трамвае) цветовая дисгармония доводится до состояния кафкианского кошмара наяву. Рокантену кажется, что наблюдаемая им привычная вещь — красная скамейка, теряя изначальный смысл своего функционального предназначения, начинает своей объёмной массой аморфно расползаться по вагону: «Громадное повёрнутое кверху брюхо, окровавленное, вздутое, ощерившееся всеми своими мёртвыми лапками, брюхо, плывущее в этом ящике, в этом сером небе, — это вовсе не сиденье» [6, с. 154]. Колористическая характеристика сиденья, выраженная через красный, становится определением плоти, никому (даже самой себе) не принадлежащей материи, появление которой кажется парадоксальным в данном конкретном случае. Через цвет рукотворный элемент окружения наделяется атрибутами отвратительного живого существа, нахождение рядом с которым усиливает и без того нарастающее состояние обеспокоенности. Отмеченное в сцене несоответствие цвета как свойства и предмета, которого это свойство должно характеризовать, является, в свою очередь, проявлением разлада мысли и окружения, то есть симптомом абсурда, обнаруженным в когнитивном помутнении рассудка героя.

В произведениях Лаури, так же как и у Сартра, цвет перестаёт быть доступно устанавливаемой чертой обыденных предметов. Получается, что сущность метафизически перемешивается с бытием — невозможно определить, что выступает предшествующим понятием. В частности, красный, являясь цветом конкретных объектов, одновременно становится аллегорическим определением эмоционального, психического состояния или рокового события, иррационально воплотившегося в жизни. Обозначенное обстоятельство наводит на мысль, что зрение, отличаясь заметной в зависимости от обстоятельств переменчивостью, не является константной данностью; оно есть абстрактная идея, созданная человеческим сознанием. В свою очередь, цвет, этот компонент расплывчатой яви, чрезмерно заполняя собой не только зрение, но и всё чувственное восприятие, вносит в действительность хаос, спутывающий образы. В результате этого мир своей болезненной неопределённостью оказывается не просто чуждым, а агрессивно настроенным. В итоге сам цвет становится источником страха и тревоги, неуловимого чувства надвигающейся опасности, для которой, кажется, нет видимой причины.

Немаловажным будет подчеркнуть, что в работе «Происшествие» хорошо прослеживается художественный приём, который Лаури использует неоднократно: на его картинах жизнь улиц, так же как и всего индустриального ландшафта в целом, обычно изображается отстранённо — с позиций высокого горизонта. Стоит отметить, что подобная репрезентативная практика, реализованная через явственное ощущение дистанции, не символизирует одиночество художника, его изоляцию от других людей, а отражает специфическую черту в его характере, которая позволяет ему социально

и эмоционально абстрагироваться, отступив несколько шагов назад, и тем самым увидеть мир с новой точки зрения.

Вероятно, позиция внимательного наблюдателя, не принимающего непосредственного участия в окружающих событиях, являлась для Лаури единственно верной с точки зрения социальной адаптации. Мервин Леви (1914–1996), уэльский художник, один из близких знакомых Лаури, отмечал следующее: «После смерти матери художник всерьёз начал отстраняться от тех контактов с миром, которые определяют личность обычного человека. Не то чтобы Лаури когда-либо был отшельником, никто не любит хорошую компанию больше, чем он. <…> Просто он отказывается “прикасаться” к жизни — событиям или людям» [11, с. 16].

Сартр через мировосприятие Антуана Рокантена писал о том, что в действительности присутствует слишком много жизней, мир избыточно переполнен существованием. В «Тошноте» чрезмерное количество жизней оценивается негативно в контексте общей бессмысленности бытия: большинство людей проходят свой путь бесцельно, погрязнув в рутине мелких забот и мещанских увеселениях, не заботясь о высших вопросах духовно-нравственного характера: «Мы являли собой уйму существований, которые сами себе мешали, сами себя стесняли» [6, с. 157]. Картины Лаури в некотором роде являются иллюстрациями этого утверждения.

Не зря сэр Кеннет Кларк (1903–1983) сравнил Лаури с собирателем пиявок из стихотворения Уильяма Вордсворта (1770–1850). Лаури, как прилежный натуралист, внимательно изучал свои маленькие чёрные фигурки, безвольно дрейфующие в «водоёме» всепроникающей атмосферы, то изолируя, то объединяя их с проникновенным пониманием человеческой природы: «Все эти чёрные люди, передвигающиеся взад и вперёд, так же анонимны, индивидуальны, бесцельны и направлены, как поток реальных людей, проходящих перед нашими глазами на площади промышленного города» [8, с. 95].

Иногда, кажется, художник уставал от этого избыточного городского окружения, непрестанного человеческого движения, тогда он писал аллегорические холмистые виды, пропитанные духом замкнутого в себе уединения: например, «Ориентир» (1936; ил. 2) и «Дом на топях» (1950; ил. 3). Вместе с тем даже в этих, на первый взгляд, абсолютно пустынных работах, ощущается чьё-то незримое присутствие, дающее знать о себе сквозь стену гнетущей, застылой тишины, которая отсылает к возвышенным пейзажам художников-романтиков конца XVIII — начала XIX в.

В таких произведениях художника «строгий аскетизм и узкий цветотональный диапазон усиливают впечатление от мерцающего и безлюдного пространства. В пейзажах Лаури нет ни ветра, ни дождя, вместо этого он создаёт безвоздушный мир тишины, подходящий для безмолвного созерцания» [13, с. 20]. В сущности, это вневременные пейзажи, насквозь пронизанные холодным светом, который, кажется, исходит от самой неровной поверхности холста, от фактурно положенного слоя красочного материала.

Здесь Лаури в аллегорической форме начал переносить на холмы, топи и вересковые пустоши свои собственные скорбные переживания и навязчивые размышления об опустошении, изоляции и смерти, несомненно, подпитываемые продолжительной болезнью и последующей смертью его матери в 1939 г.

В данном случае за счёт использованных цветовых сочетаний, их продуманной взаимосвязи и рождается этот завуалированный экзистенциальный подтекст, при первом ознакомлении ускользающий от зрителя. Это означает, что к различным элементам произведений Лаури следует подходить не по отдельности, а с точки зрения того, как они функционируют систематически, взаимодействуя друг с другом. Всякий компонент в композиции имеет эстетическое значение на основе своего отношения к другим таким же частям, а не благодаря какому-либо собственному существенному смыслу. Данное положение, в свою очередь, приводит к заключению, что эстетическая сила композиций мастера в равной степени зависит от того, что не сказано или не показано, от того, что находится между элементами композиции, а не от явно показанных составляющих. Сама эстетика экзистенциализма основывается на том, что смысл следует искать в определённой форме молчания: «Глубокие чувства подобны великим произведениям, смысл которых всегда шире высказанного в них осознанно» [3, с. 393].

Изображённые пустынные ландшафты не предлагают зрителю ни утешения, ни заботы — они молчаливо источают атмосферу всеобъемлющей параноидальной тревоги, возникающей от ощущения нашей отчуждённости относительно мира, о которой писал Камю в своём эссе «Миф о Сизифе» (1942): «Ещё ступенью ниже нас ждёт ощущение нашей чужеродности в мире — мы откроем, до чего он “плотен”, заметим, насколько камень нам чужд, как он неподатлив, с какой силой природа, самый пейзаж может нас отрицать» [3, с. 397].

При этом минималистичные по цвету природные пейзажи Лаури находятся в напряжённом противостоянии с его индустриальными урбанистическими видами: плавные ритмы геологического времени резко контрастируют с эфемерными, резкими формами современного города, в многочисленных изображениях которого художник представил непродолжительный период процветания ткацкой промышленности и её последующий упадок. Особенно характерна в этом отношении работа «Ориентир». Написанное в беспокойные для Лоуренса тридцатые годы, это произведение является примером того, как он персонализировал пейзаж, используя женственные формы, тем самым обнажив сущность своих проблемных взаимоотношений с противоположным полом.

Холмистый простор, развернувшийся на фоне грязно-молочного неба, — это место, где художник сталкивается со своими тёмными страхами и тревогами, демонстрируя своё непоколебимое стремление ослабить натиск всесокрушающего бытия посредством живописи, своего единственного надёжного оружия и неутолённой жизненной страсти. Его «ориентир» — тёмного силуэта монумент, в образе которого Лаури изобразил самого себя, — покоится в непреходящем одиночестве на вершине округлой возвышенности, существуя вне контекста времени или истории, во враждебном и неумолимом мире.

Своим утрированным автопортретом, низведённым до уровня чёрной геометрической формы, выделяющейся на фоне пейзажа и одновременно отрешённой от него, Лаури наводит нас на уже обозначенную проблему экзистенциальной оставленности человека в мире. В таком прочтении оказывается очевидной параллель с новеллой Камю «Иона, или Художник за работой» (1957). Своей продуманной отстранённостью Лаури иллюстрирует собой и своим творчеством ключевую цитату произведения: «Было трудно изображать мир и людей и в то же время жить с ними» [4, с. 400].

На основании сказанного действительно складывается оправданное ощущение, что художник в своих композициях изолирует себя с целью медитативного постижения своей внутренней сути, творческого призвания и личностного бытийного плана в контексте общей реализации концепции человека как фундаментального экзистенциального проекта. Высота, на которую ментально и визуально поднимает себя Лаури, даёт ему эту возможность. Так же, как и главному герою рассказа Жильберу Ионе, ему нужно было постичь и сформулировать некую истину, которую он до сих пор не до конца осознал, хотя и явственно ощущал на уровне интуиции и всегда отражал в своих работах, как будто всегда её знал. В конечном счёте стоит надеяться, что Лоуренс смог окончательно определить своё место в неподатливом мире, как это сделал Иона, который, добровольно отказавшись от людского общества, буквально возвысившись над ним, с нового ракурса смог обозреть жизнь в социуме: «В таком отдалении она [жизнь] не препятствовала наполнявшей его радостной силе, его искусству, его мыслям, которые он не мог высказать, которым суждено было навсегда остаться неизреченными, но которые поднимали его в недосягаемую высь, где так вольно и сладко дышится» [4, с. 407].

Как уже было показано, художник преимущественно обращался к запечатлению оживлённых улиц, однако несомненным является то, что он любил исследовать метафорические возможности, заложенные в обособленно стоящих объектах. Пристрастие Лаури к отдельным сооружениям, будь то башни, памятники или церкви, очевидно, однако можно утверждать, что для него самым впечатляющим был образ одинокого дома. Этот дом, часто пустующий и обветшалый, есть итеративная тема в творчестве мастера. Показательна в подобном прочтении картина «Дом на топях». Для Лаури природа не предоставляет убежища, в котором можно укрыться; единственным местом, предлагающим мнимое ощущение безопасности, выступает сиротливое сельское жилище, творение рук человеческих. Своими тёмными, пустыми глазницами окон оно пристально всматривается в зрителя, безмолвно и настойчиво вопрошая о смысле существования людей в их блеклом искусственном мире. Дом заключает в себе экзистенциальное, иррациональное противоречие: с одной стороны, он является пристанищем, оберегающим от беспощадного окружения, вместилищем тепла и уюта, дающим желаемые часы и минуты отдыха и покоя, с другой — всей своей мертвенной, упрощённой наружностью он внушает глубокое чувство обеспокоенности. Подобный эффект во многом достигается именно за счёт продуманного использования цветового контраста — жёлтого

тёплого дома и холодного природного окружения. Образ дома является безусловной аллегорией социальной изолированности, из которой нет возможности выбраться по тем или иным причинам.

В мировом искусстве Лоуренс Лаури прочно утвердился как мастер «взгляда аллюзий, той богатейшей жилы творческого видения, в которой сущность извлекается из предмета и соединяется с идеей» [11, с. 12]. Учитывая сказанное, становится понятным, что природные мотивы Лаури своей безмолвной атмосферой, переданной через цвет, могут выразить гораздо больше, нежели некоторые сюжетные полотна других художников. Это многослойные по смыслу пейзажи-архетипы, которые не являются дотошными отражениями конкретного топографического места: на первый взгляд представляющиеся невинными, они скрывают в себе молчаливые рассуждения о человеческом бытии.

Таким образом, ограниченность цветовой палитры, её нарочитый аскетизм, умело возведённый в художественный абсолют, в картинах Лаури напрямую отражает чувства отчуждения, тревоги и одиночества. Художник, используя внешний мир в качестве исходного, сырого материала, в виде символического дара возвращал тому свои готовые картины. Отталкиваясь от натурной основы, он показал, что самый прозаический пейзаж может стать почвой для размышлений о вечных, онтологических темах. В таком прочтении цвет является важной идейной составляющей искусства Лаури. С его помощью художник пытался подробно отобразить, во-первых, правдивую сторону повседневности, во-вторых — продемонстрировать своё отношение к ней, те эмоции, которые она у него вызывала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голомшток И. М. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 296 с.
2. Дыдров А. А. Планы выражения и содержания экзистенциальной живописи XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 38. С. 33–43.
3. Камю А. Бунтующий человек. Миф о Сизифе. М.: АСТ, 2026. 512 с.
4. Камю А. Избранное: сб. М.: Радуга, 1989. 464 с.
5. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия. СПб.: Наука, 2001. 319 с.
6. Сартр Ж.-П. Тошнота: роман; Стена: новеллы: пер. с фр. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 399 с.
7. Сартр Ж.-П. Что такое литература? М.: АСТ, 2020. 448 с.
8. Berger J. About Looking. London: Bloomsbury Publ., 2009. 205 p.
9. Dodd P. Lowryscapes: Recent Writing about «the North» // Critical Quarterly. 1990. Vol. 32, № 2. P. 17–28.
10. Howard M. Lowry: a Visionary Artist. Salford: Lowry Press, 2000. 256 p.
11. Levy M. The Paintings of L. S. Lowry: Oils and Watercolors. London: Book Club Associates, 1976. 250 p.
12. Spalding J. Lowry. Oxford: Phaidon Press, 1979. 70 p.
13. Unseen Landscapes: Artists and Wilderness. Salford: Lowry Press, 2001. 32 p.



Ил. 1. Лаури Л. С. Происшествие
Холст, масло. 36,3 × 61 см. 1926
Манчестерская художественная галерея,
Манчестер, Англия



Ил. 2. Лаури Л. С. Ориентир
Холст, масло. 43,4 × 53,6 см. 1936
Театрально-галерейный комплекс Лаури,
Солфорд, Англия



Ил. 3. Лаури Л. С. Дом на топях
Холст, масло. 49 × 59,5 см. 1950
Театрально-галерейный комплекс Лаури,
Солфорд, Англия

Сведения об авторе:

Богослов Артём Валерьевич, Саратовский государственный медицинский университет имени В. И. Разумовского, кандидат биологических наук, ассистент кафедры биохимии и клинической лабораторной диагностики; dandelioncave@mail.ru

Bogoslov Artem V., Saratov State Medical University named after V. I. Razumovsky, PhD (Biological Sciences), Assistant of the Department of Biochemistry and Clinical Laboratory Diagnostics; dandelioncave@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.12
УДК 7.011.3

А. А. Брильц

ВЛИЯНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ НА ВОСПРИЯТИЕ ЦВЕТА В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ (НА ПРИМЕРЕ КРАСНОГО ЦВЕТА)

Исследуется значение феномена цвета в историческом контексте на примере использования красного цвета в России Нового и Новейшего времени. Плакаты представляют собой репрезентативную выборку, позволяющую проследить изменения значения красного цвета и отношения к нему в обществе. В исследовании проводится анализ художественных произведений и влияния на них исторического контекста.

Ключевые слова: красный цвет, модерн, авангард, соцреализм, застой, перестройка, восприятие цвета

A. A. Brilts

THE INFLUENCE OF SOCIO-CULTURAL CHANGES ON THE PERCEPTION OF COLOR IN ART AND DESIGN (ON THE EXAMPLE OF RED COLOR)

The article is devoted to the study of the meaning of the color phenomenon in a historical context on the example of the use of red in modern and contemporary Russia. Posters are a representative sample that allows us to trace the changes in the meaning of red and society's attitude towards it. This study analyzes works of art and the influence of historical context on them.

Keywords: red color, historical period, Art Nouveau, avant-garde, socialist realism, stagnation, perestroika, color perception

Сегодня мы каждый день сталкиваемся с красным цветом. Мы видим красный плакат политической партии перед выборами, красный логотип магазина у дома, садимся в красный трамвай и достаём для оплаты красную карту банка. Всё оно красное, но красное по-разному: по оттенкам, по назначению, по акцендентности. Каждый раз красный цвет выбирается и формируется по определённым причинам. Впрочем, сегодня в России красного цвета отнюдь не больше, чем синего, белого или зелёного. Мы видим и используем эти вещи каждый день и как обычный потребитель часто не задумываемся, почему дизайнер выбрал именно этот цвет. При этом через цвет мы неосознанно считываем эмоции и заложенные автором посылы. Один только цвет может стать решающим в том, купим ли мы эту вещь, пойдём ли на этот фильм или концерт, зайдём ли на этот сайт. И, видя всё тот же красный плакат партии, мы уже знаем, что она коммунистическая, — но почему? В умелых руках цвет превращается в инструмент пропаганды, символ движений, призыв к действию. Современные представления о психологии цвета и его влиянии на зрителя, а позднее покупателя, начали формироваться только в XIX в., но это вовсе

не значит, что до этого люди не придавали смысл цвету вообще или что сегодня наше представление о цвете осталось таким же, как и 150 лет назад. В данной работе будет рассмотрено, как видоизменялось использование красного цвета в российском дизайне, в частности в плакате, в Новое и Новейшее время, начиная с конца XIX в. и эпохи модерна и заканчивая сегодняшним днём.

Согласно современным исследованиям, все цвета воспринимаются человеком на трёх уровнях: физиологическом, культурном и социальном. И именно красный цвет особенно сильно воздействует с точки зрения физиологии. Он повышает артериальное давление, вызывает приток адреналина, стимулирует аппетит. Этот цвет пришёл к нам из древних времён, именно поэтому первоначальное бессознательное отношение к красному у нас, как к цвету опасности, крови. Т. А. Вековцева в своём исследовании, посвящённом изучению художественного образа в печатной рекламе [1, с. 14], отмечает, что роль окружающей среды в формировании психоэмоционального состояния человека является определяющей в восприятии цвета. Однако развитие искусства и дизайна наложило на восприятие красного цвета свои ограничения. Сегодня восприятие цвета связано не только с подсознательным его ощущением, но и с личным опытом самого человека. На людей разного возраста, пола и места проживания один и тот же цвет может воздействовать совершенно по-разному.

Период конца XIX — начала XX в. характеризуется рядом исследований как начальная точка отсчёта истории дизайна в привычном или по крайней мере почти привычном для нас понимании. Промышленная революция, заводы, производство — всё это породило новый этап развития искусства. В этот период рекламные афиши становятся частью городской среды как в Европе, так и в Российской империи. Рекламировали всё: от спектаклей до парфюмов [4]. В России представления о цвете и том, как следует его использовать в рекламе, художники заимствовали из классической живописи. Хотя и тут перед ними вставало нелёгкое испытание: чтобы привлечь людей, например, на рождественскую ярмарку (ил. 1б) мало было нарисовать красивую иллюстрацию, нужно было ещё и разместить текст, да так, чтобы он привлекал к себе внимание чуть ли не больше, чем сама иллюстрация. Красный в этом вопросе был как раз способом привлечь внимание к тексту: яркий, броский, часто самый яркий из всех использованных цветов, такой, чтобы, идя по улице, ты видел его на дальнем доме через дорогу. В истории культуры России красный всегда занимал особое место. Это заметно не только в артефактах ушедшей эпохи (одежде, предметах быта и народного творчества), но и в языке. Само слово «красный» имело значение «красивый», отсюда — красна девица и Красная площадь. Цвет активно использовался в народном костюме: красными делались праздничные сарафаны, рубахи, передники. На волне глобализации русские художники и мастера активно использовали красный как символ русской культуры, так на Запад пришёл образ русской женщины в красном сарафане. На плакатах и иллюстрациях эпохи модерна можно заметить активное использование красного в сочетании с традиционными

образами персонажей сказок, золотым и чёрным цветами (ил. 1а). Наиболее важно здесь зафиксировать, что красный был цветом народа. Пока дворяне для своей одежды чаще заимствовали из Европы пастельные тона, крестьяне обращались к красному как к цвету красоты, радости и молодости.

В 1917 г. случается коммунистическая революция, власть оказывается в руках большевиков. Новая власть не только меняет политический аппарат в стране, но и намерена полностью изменить мышление граждан. В стране победившего коммунизма целью ставится полный отказ от буржуазных атрибутов, в том числе и в искусстве. Буржуазными признаются плавные линии, декоративность и даже чистое искусство ради искусства, потому что оно, то есть искусство, должно служить классовой борьбе и воспитывать правильного советского гражданина. Хотя такая строгость относительно целей искусства появилась не сразу. Тринадцатилетний период авангарда и конструктивизма пускай и включал в себя агитационные плакаты и первые ростки соцреализма, но заслуживает внимания в первую очередь за эксперименты и новаторские подходы. Красный цвет в это время активно используется в рекламных плакатах Александра Родченко на ровне с другими цветами — синим и зелёным, но всё же по понятным причинам красный преобладает, иногда оставаясь единственным ярким цветом, как, например, на знаменитом рекламном плакате для журнала «Молодая гвардия» (ил. 2а). Но уже к началу 1930-х гг. государство и власть сделали свой выбор в сторону соцреализма — понятного, народного и гораздо более строгого. Цвет в нём уже не был экспериментом, он нёс определённый, согласованный, идеологический смысл. Красный — яркий, броский, кричащий — какой цвет, если не он должен стать символом коммунистического государства? Он символизировал революцию, коммунизм и кровь, пролитую в борьбе за свободу. Красными изображались флаги, одежда, а иногда и сами люди, что подчёркивало их причастность к идее. В этот период красный окончательно теряет ассоциацию с народным костюмом, под красным знаменем идут и русский, и татарин, и киргиз — важнее их национальности их причастность к классовой борьбе. После начала Великой Отечественной войны красный на языке плаката становится синонимом слова «родина». Отдельный вклад в это внёс плакат Ираклия Тоидзе «Родина-мать зовёт!», на котором родина представлена в запоминающемся образе женщины, матери в красном одеянии (ил. 2б). Автор в дальнейшем будет использовать этот образ в других своих работах, например в плакате «Во имя мира». На плакатах мирного времени красный перемещается на платки женщин в колхозе и рубахи мужчин-заводчан. Тогда других цветов в плакате становится больше. Красный остаётся, но скорее как неизменный атрибут — он больше не кричит на зрителя, а просто смотрит, напоминает об идеологии страны, мелькает то там, то тут как свет или деталь одежды. Меняется и тон плакатов: они мотивируют, показывают, ради чего работает гражданин страны — ради яркого солнца над головой и общего блага. После смерти Иосифа Сталина, начала оттепели и последующего застоя соцреализм переживает своё переосмысление. Его прошлый почерк не уходит совсем, но некоторые авторы начинают обращаться к прошлому, к авангарду,

его упрощению и геометрии. Красный снова всё чаще используется просто как цвет, а не символ, особенно в киноплакате. Яркий пример — постер для фильма 1963 г. «Я шагаю по Москве» за авторством Вилена Каракашева (ил. 2в). Плакаты эпохи застоя были спокойные, они про мир; крик до потери голоса ушёл совсем как из самих плакатов, так и из красного цвета, красный — не кровь, красный— атрибут.

В 1985 г. с приходом к власти Михаила Горбачёва запускается процесс перестройки. Наступает гласность. Искусство плаката подхватывает её. Авторы начинают затрагивать в своих работах сложные, ещё недавно запретные темы, критикуют власть, говорят об изменениях. Источником для визуального вдохновения тогда служил журнал «Польша», он был тем самым связующим с внешним миром, а польская школа дизайна оказывала огромное влияние на развитие русского плаката, да и не только [2]. Польский плакат отличался своей метафоричностью, заигрыванием с образами и такой знакомой жаждой свободы. Именно эта работа с образами прослеживается и в искусстве времён перестройки. Советский плакат вырывается из-под контроля государства, как и искусство в целом, и падает в руки народу. Красный снова означает коммунизм, метафорически. Только теперь это не гордо развевающийся флаг, не одежда рабочего, не покрывало матери. Красный «хоронят», перечёркивают, стирают, как, например, в лаконичной работе Вилниса Заберса «Конец» (ил. 3а), где сплошной красный цвет прерывает тонкая чёрная полоска в правом нижнем углу — траурная лента. Красный больше не защищает, он предаёт, врёт, скрывает. Так, в работе Виталия Валсамаки «Не сотвори себе кумира» символично красный трон стоит на горе из черепов (ил. 3б). Красный нужно менять. И красный меняется.

Девяностые годы XX в. стали непростым испытанием как для страны в целом, так и для каждого человека, но они же подарили нам огромный пласт искусства, подобного которому нет и никогда не будет. Причиной тому стало сочетание исторической памяти, прошлого страны и настроений, в ней царящих. Россия обретает свободу — свободу мысли, свободу искусства, свободу интерпретации. Свобода была всеобъемлющей, больше никто не контролировал, что нужно писать, какой цвет и шрифт использовать. Кроме того, 90-е подарили абсолютно новое для российского государства явление — многопартийную систему. В этот период каждая партия старалась собрать как можно больше голосов, делала ставку на молодую аудиторию. Если люди постарше могли испытывать тоску по ушедшему и имели, в конце концов, уже сформированную политическую позицию, то молодёжь можно и нужно было привлечь на свою сторону. В этот период появляются теперь уже легендарные лозунги: «Молодёжь выбирает Зюганова» и «Голосуй или проиграешь». Последний, как, впрочем, и многое в то время, был заимствован у западных коллег, а именно у предвыборной кампании Билла Клинтона. Каждый старался выделиться, часто провокационными методами, что для общества, которое, казалось бы, ещё вчера потребляло исключительно проверенный и безопасный контент, было сродни чему-то запрещённому и непристойному. Несмотря на то

что сегодня эти плакаты сложно назвать высокохудожественными, особенно на фоне советских, ведь в первую очередь они несли другую цель — привлечь, шокировать, заинтересовать, в них можно проследить одну важную вещь. Из политического плаката почти пропадает красный цвет: он оживляет старые воспоминания, неразрывно связан с коммунизмом, является его символом. Поэтому в этот период явно преобладают белый, синий, голубой — цвета свободы, цвета новой страны. Красный остаётся как акцентный цвет для текста, как, например, на том самом плакате «Молодёжь выбирает Зюганова»; здесь красный не символ, не намёк, а просто яркий цвет, привлекающий внимание. Но даже в такое непростое время находилось место и для искусства, искусства затрагивающего проблемы общества через плакат. Одной из самых значимых работ становится плакат Андрея Логвина «Жизнь удалась» (ил. 3в). На нём изображена красная икра, поверх которой чёрной икрой выложена эта самая надпись. Плакат считывается как ирония над временем, когда казалось, что разбогатеть можно в считаные дни, когда в стране, где ещё вчера все были равны, появилось заметное классовое разделение и где богатство стали показывать в самом неприкрытом виде. Иронично, что буквально через полтора года случится дефолт, но даже в момент первой публикации работы Андрея Логвина надпись воспринималась как злая ирония. «Но ведь ещё древние греки сознавали: такого рода надписи уместны только на могильной плите. Пока жизнь-игра не кончена, подводить итоги рано. И хотя до дефолта оставалось ещё полтора года, всё больше людей воспринимало икорные слова как сарказм, издёвку и предупреждение в духе “день твой последний проходит, буржуй!”» [3], — комментирует автор свою работу.

В то же время с переходом к рыночной экономической системе в Россию приходят мировые бренды, а с ними и западное представление о брендинге и маркетинге. В мире капитализма в течение XX в. изучалось и формировалось представление о цвете как об осознанном влиянии на потребителя и его эмоции. И пока в Советском государстве цвет имел идеологические предпосылки, в странах запада, а в особенности в США, его выбор диктовался стратегией и фирменным стилем компаний. Красный по этой теории ассоциируется со страстью, энергией, что одновременно может вызывать чувство голода, возбуждения и срочности. Российский дизайнер видит это через пришедших на рынок KFC и McDonald’s. Идею «голодного красного» активно взяла на вооружение сеть быстрого питания «Теремок», открывшаяся в 1998 г. Вместе с тем в её фирменном стиле красный также отсылает к русской культуре, что рифмуется с концепцией заведения — русской народной кухней.

В 2010-е гг. дизайн в России уже уверенно стоял на ногах, одна за одной открывались дизайн-студии. Развивается новая ниша — веб- и мобильный дизайн. То время принято считать эпохой минимализма, после кризиса 2008 г. мир вступал в новое десятилетие со взглядом на упрощение: дизайн должен быть лёгким и функциональным. Особенно это проявляется именно в сфере веб, значение цветов сводится к минимуму. Цвет — это акцент, его не должно, да и не может быть много, а красный в цифровой среде часто ассоциируется

с ошибкой или каким-то фатальным действием; пользователь знает: если кнопка красного цвета, читать, что на ней написано, нужно внимательно. В фирменном стиле дизайнеры начинают отдавать предпочтение более тусклому, спокойному красному, как, например, в работах мастерской Дмитрия Барбанеля для ВДНХ, где красный, который немного тяготеет к оранжевому, находится вместе синим, зелёным, серым и белым цветами. Но уже к концу десятых люди явно стали уставать от пустоты и спокойствия минимализма.

С началом нового десятилетия появилась новая волна интереса к национальным мотивам. На фоне продвигаемой властями политики традиционных ценностей и популяризации русской культуры мы всё чаще видим её мотивы как в искусстве, так и в коммерческом дизайне. Помимо узоров, отсылок к национальным костюмам и сказкам новое возрождение переживает красный цвет. Он стал всё чаще использоваться, дабы подчеркнуть «русскость», в том числе в сочетании с перечисленным: узорами и элементами традиционного костюма. В то же время весь мир, а особенно Европа, переживает эпоху экологических трендов: популярности здоровой еды, переработки мусора, экологичного производства и борьбы с перепотреблением. Заметной реакцией на это стал переход McDonald’s в Европе от красного и жёлтого цветов к сочетанию зелёного и коричневого. Таким же он оставался и в России вплоть до момента ухода с рынка в 2022 г. Открывшийся на его месте ресторан «Вкусно — и точка» перенял зелёный цвет у своего предшественника. Хотя коснулось это далеко не всех брендов, связанных с быстрым питанием, KFC на Западе и Rostic’s в России сохранили привычный красный цвет. Сегодня наблюдается интересное различие в том, какие бренды используют красный цвет как ключевой в России и на Западе. Так, в США и странах Европы красный активно используется в логотипах, где важно подчеркнуть движение: энергетики RedBull, гоночная серия Fomula 1, стриминговые сервисы, такие как YouTube и Netflix. В России мы часто видим красный в логотипах магазинов, в частности продуктовых: «Магнит», «Пятёрочка», «Ашан», «Красное & Белое» сделали красный цвет своим лицом. Что насчёт плаката? В коммерческом плакате красный используется аккуратно, его обилие чаще всего связано либо с фирменным стилем бренда, либо с отсылкой к советскому прошлому, как, например, на афишах, посвящённых Дню Победы. Плакат как искусство в России продолжает активно развиваться, благодаря свободе слова и плюрализму мнений каждый автор волен сам придавать тому или иному цвету смыслы.

Подводя итоги, можно прийти к выводу, что представление о цвете и его смысле напрямую зависит от состояния общества, политической системы и ситуации в стране. Несмотря на доказанный факт того, что разные цвета вызывают у нас разные эмоции и реакции на уровне психики и работы мозга, государство, СМИ и бренды также влияют на то, как человек, отдельный зритель, интерпретирует и ощущает каждый цвет. Сегодня дизайнер при создании работы, не важно коммерческая она или нет, должен иметь это в виду.

Нельзя опираться только на теоретические представления о психологии цвета, необходимо принимать во внимание то окружение и тех людей, которые станут потребителями произведённого продукта. На момент 2026 г. для дизайнеров из России красный стал одним из основных рабочих цветов, его хотят видеть появляющиеся один за другим бренды, делающие национальный мотив своей основной чертой, — для них хорошо подходит яркий, чистый, сочный красный. Более насыщенный красный продолжают использовать и заведения быстрого питания, но в этой сфере стоит быть осторожным и тщательно просчитывать целевую аудиторию. В творческом же плакате красный может принимать любую форму. Красный — это кровь, это солнце, это народный костюм, это любовь, это молодость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вековцева Т. А. Художественный образ в печатной рекламе России: автореф. … дис. канд. искусствоведения. М., 2000. 213 с.
2. Воронецкая А. Н. Символика цвета в советских плакатах // Система креативных проектов и медиасервисов mediiia: онлайн-издание. URL: https://mediiia.com/project/64d809a4b15647c1b5b131da3abbf888 (дата обращения: 13.07.2026).
3. Сидельникова Д. Е. «Жизнь удалась»: культовому плакату Андрея Логвина исполнилось 20 лет // Независимый проект Sostav: онлайн-издание. URL: https://www.sostav.ru/publication/zhizn-udalas-spustya-20-let-25928.html (дата обращения: 12.07.2026).
4. Терентьева А. А. Русский плакат прекрасной эпохи // Наше наследие: онлайн-издание. URL: https://www.nn.media/magazine/104/459/ (дата обращения: 12.07.2026).



а б

Ил. 1. Плакаты дореволюционной России:

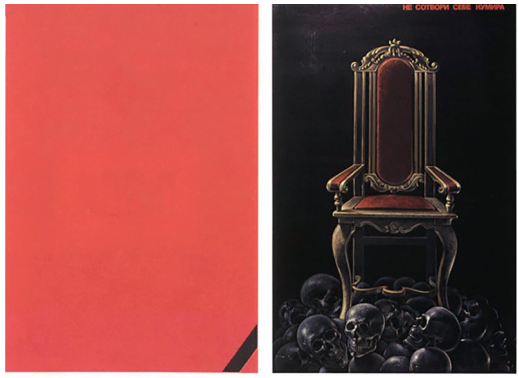
а — Дурново А. В. Афиша к Международной выставке новейших изобретений, 1909;
б — Неизвестный художник. Плакат рождественской ярмарки, 1910-е



а б в

Ил. 2. Плакаты советского периода до перестройки:

а — Родченко А. М. Рекламный плакат журнала «Молодая гвардия», 1924;
б — Тоидзе И. М. Плакат «Родина-мать зовёт!», 1941;
в — Каракашев В. С. Афиша к фильму «Я шагаю по Москве», 1963



а б



в

Ил. 3 Плакаты перестройки и 1990-х гг.:

а — Заберс В. Плакат «Конец», ок. 1988;
б — Валсамаки В. Д. Плакат «Не сотвори себе кумира», к. 1980-х — нач. 1990-х;
в — Логвин А. Н. Плакат «Жизнь удалась», 1997

Сведения об авторе:

Брильц Анна Андреевна, Южно-Уральский государственный университет, кафедра технологии и дизайна, бакалавриат, 3-й курс; annabor2004@gmail.com

Brilts Anna A., South Ural State University, Department of Technology and Design, Bachelor's Degree, 3rd year; annabor2004@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Вековцева Татьяна Александровна, Южно-Уральский государственный университет, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой технологии и дизайна; vek-73@mail.ru

Vekovtseva Tatiana A., South Ural State University, PhD (History of Arts), Associate Professor, Head of the Department of Technology and Design; vek-73@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.13
УДК 745.03

М. А. Вавулова

ТЕМА ЧЕРНОБЫЛЯ В БЕЛОРУССКОМ ГОБЕЛЕНЕ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Статья посвящена исследованию художественного осмысления образа радиации в белорусском гобелене конца XX — начала XXI в. Рассматривается трансформация восприятия радиации как художественного образа, получившего особую значимость в белорусском искусстве после катастрофы на Чернобыльской атомной электростанции. На основе анализа произведений белорусских художников по текстилю показано, какими средствами раскрываются темы экологической катастрофы, памяти, утраты, тревоги и надежды. Особое внимание уделяется композиции гобеленов. Образ радиации рассматривается как средство осмысления последствий техногенных катастроф и отражение изменений культурного восприятия экологической проблематики.

Ключевые слова: белорусский гобелен, художественный текстиль, современное искусство, художественный образ, символизм, радиация

M. A. Vavulova

CHERNOBYL THEME IN BELARUSIAN TAPESTRY OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES

The article is devoted to the study of the artistic interpretation of the image of radiation in the Belarusian tapestry of the late XX – early XXI centuries. The article considers the transformation of the perception of radiation as an artistic image, which gained special significance in Belarusian art after the disaster at the Chernobyl nuclear power plant. Based on the analysis of the works of Belarusian textile artists, it is shown by what means the themes of environmental disaster, memory, loss, anxiety and hope are revealed. Special attention is given to the composition of the tapestries. The image of radiation is considered as a means of understanding the consequences of man-made disasters and reflecting changes in cultural perception of environmental issues.

Keywords: Belarusian tapestry, artistic textile, contemporary art, artistic image, symbolism, radiation

Радиация является не только физическим явлением, связанным с воздействием ионизирующего излучения, но и важным культурным образом, получившим особое значение в искусстве конца XX в. Для Беларуси тема радиации приобрела особую актуальность после катастрофы на Чернобыльской атомной электростанции. Последствия затронули экологическую, социальную и духовную сферы жизни общества [1]. Трагедия Чернобыля оказала значительное влияние на белорусскую культуру и стала одной из ключевых тем художественного осмысления. Белорусские художники обращались к теме радиации, стремясь передать ощущение тревоги, осмыслить разрушение

природной гармонии и хрупкость жизни, а также сохранить память о произошедшей катастрофе.

Особое место в раскрытии данной темы занимает художественный текстиль, в частности гобелен. Благодаря выразительным возможностям фактуры, цвета и композиции гобелен позволяет создавать глубокие эмоциональные и символические образы. Цель исследования — рассмотреть особенности художественного осмысления темы радиации в белорусском гобелене конца XX — начала XXI в. на примере авторских гобеленов белорусских художников.

Гобелен — это вид художественного текстиля, представляющий собой декоративное тканое произведение с сюжетной или орнаментальной композицией. История гобелена восходит к древности, однако наибольшее развитие этот вид искусства получил в Европе в XV–XVII вв. Название связано с французской мануфактурой Гобеленов, основанной в Париже в XVII в., где создавались монументальные произведения для дворцов и храмов. Изначально гобелены выполняли не только декоративную, но и практическую функцию — утепляли интерьеры и служили знаком высокого социального статуса. Со временем гобелен превратился в самостоятельный вид монументально-декоративного искусства, сочетающий традиции ремесла и художественного творчества [4].

В XX в. художники начали активно экспериментировать с материалами, фактурами и формой, что привело к появлению современного авторского гобелена. Развитие художественного текстиля в XX в. позволило художникам обращаться не только к декоративным, но и к социально значимым темам. В белорусском гобелене конца XX — начала XXI в. особое место заняла тема радиации и последствий чернобыльской катастрофы. Радиация представляет собой физическое явление, связанное с распространением энергии в виде частиц или электромагнитных волн. В общественном сознании данное понятие прежде всего ассоциируется с опасностью, угрозой и разрушительным воздействием на человека и окружающую среду [5]. Постепенно радиация стала восприниматься не только как научное явление, но и как художественный образ, выражающий состояние тревоги, утраты и экологической нестабильности.

Белорусское искусство конца XX в. во многом стало отражением проживания чернобыльской трагедии. Художники стремились осмыслить последствия катастрофы через эмоциональные и философские образы. Они обращались к теме памяти, разрушения гармонии природы и уязвимости человека перед техногенными угрозами. В произведениях белорусских художников-ткачей тема радиации раскрывается с помощью разных художественных подходов. Так, одни работы строятся на драматических и монументальных образах, а другие наполнены философскими размышлениями о человеке, природе и времени.

Творчество Александра Кищенко занимает важное место в развитии белорусского монументального искусства, а также художественного текстиля. Автор считается родоначальником белорусского современного гобелена [6]. «В гобеленах художника широко использованы поэтические метафоры

и аллегории, явно выражено желание Кищенко вовлечь зрителя в творческий процесс, показать, как шёл мастер к воплощению идеи, как он интерпретировал те или иные художественные традиции» [3, с. 93]. Композиция гобелена «Чернобыль» (ил. 1) отличается сложной структурой и высокой эмоциональной напряжённостью. Контрастные цветовые сочетания, динамичный ритм форм и насыщенная декоративность создают ощущение внутренней нестабильности и тревоги. Центральный образ змеи символизирует разрушительную силу катастрофы, а фигура человека указывает на антропогенную природу трагедии. Появление в композиции гобелена религиозных мотивов усиливает философское звучание произведения. Образ распятого Христа становится символом страдания и жертвенности, а женская фигура с ребёнком символизирует надежду на продолжение жизни и духовное возрождение. Кищенко рассматривает чернобыльскую катастрофу как глобальную гуманитарную трагедию, затрагивающую экологические и нравственные основы человеческого существования. Этот гобелен был соткан на Борисовском комбинате декоративно-прикладного искусства имени А. М. Кищенко и подарен Организации Объединённых Наций. Сейчас работа находится в штаб-квартире ООН в Нью-Йорке. «Вспомнив слова Эсхила “искусство — глаза нации”, Кищенко произнёс на торжественной церемонии передачи гобелена: “Я привёз вам глаза моей Беларуси. В глазах этих отразилась боль и надежда, мудрость и тревога”» [5].

Катастрофу на атомной электростанции осмысляли через гобелены многие художники Беларуси. Примером может служить Ольга Дёмкина. В её монументальных гобеленах тема раскрывается через личную трагедию. Художница создала цикл работ, посвящённых трагедии в Чернобыле: «Источник времени» (1989), «Вознесение» (1990), «Звезда-полынь» (1991) и «Тайна света» (1995). Особое, глубоко личное звучание имеет полотно «Чёрная легенда о нерождённых детях Полесья» (1989), которое художница посвятила своей сестре, ставшей жертвой радиационной трагедии. На гобелене изображены женщины в трауре: из-за радиационного воздействия они потеряли плод, который вынашивали с такой любовью. Глаза матерей белорусской земли, опалённой Чернобылем, полны печали [2]. Ощущение ужаса от последствий катастрофы появляется за счёт цветового решения и компоновки. Использование контрастных тонов создаёт атмосферу тревоги и внутреннего беспокойства. Природные мотивы и символы в гобеленах Дёмкиной выводят тему радиации на философский уровень. Катастрофа осмысляется автором как грубое вмешательство в естественный порядок жизни. Если у Кищенко катастрофа воспринимается как масштабная общечеловеческая трагедия, то у Дёмкиной внимание сосредоточено на личной боли человека и последствиях катастрофы для человеческой судьбы.

Невидимый характер радиации создал сложную задачу: передать то, что невозможно увидеть напрямую. В связи с этим в произведениях искусства начали активно использоваться символические формы, контрастные цветовые

сочетания, деформированные композиции и сложные фактурные решения [5]. Например, Надежда Манцевич в работе «20 лет после Чернобыля» (ил. 2) использует вариант геометрической абстракции. Композиционный ритм, острые формы и цветовые контрасты создают ощущение опасности и напряжения. Красные полосы, возникающие на фоне приглушённых бледных оттенков, ассоциируются с выжженной землёй и заражённым пространством. При этом появление светлых цветовых элементов говорит о присутствии надежды и возможности преодоления последствий катастрофы. В композиции Надежды образ радиации становится более условным и ассоциативным. Эмоциональное воздействие в гобелене строится преимущественно на взаимодействии цвета, формы и ритма.

Надежда на светлое будущее соткана в беспредметной композиции гобелена «Возрождение» Валентины Марковец-Бартловой. Художница также отказывается от прямого изображения трагедии, обращаясь к символическому языку. Центральным элементом произведения становится луч света, освещающий часть пространства. Тёмная земля, заполненная традиционным белорусским орнаментом, символизирует пострадавшую территорию. В освещённой части композиции меняется цветовое решение орнамента. Автор заменяет тёмные оттенки красным и зелёным цветами, что создаёт ощущение надежды на возрождение. Важную роль играет сопоставление традиционного орнамента и абстрактной композиции. Этот приём связывает экологическую катастрофу с культурной памятью народа. Трагедия Чернобыля становится глубоким осмыслением национальной идентичности.

Обращение к образу радиации в авторском гобелене связано со стремлением осмыслить последствия техногенной катастрофы, а также её влияние на эмоциональное восприятие людьми окружающего мира. Данная тема остаётся актуальной для современного искусства. Вопросы экологической безопасности, памяти и ответственности человека продолжают сохранять значимость в обществе.

Гобелен Марии Вавуловой «Элемент» (ил. 3) посвящён осмыслению развития белорусской науки в области радиобиологии. Произведение не отсылает напрямую к событиям 1986 г. или конкретным исследованиям, проводившимся в Институте радиобиологии. Оно представляет собой авторскую интерпретацию научной темы и попытку создания актуального художественного высказывания, отражающего современные представления о радиации и последствиях её воздействия. В процессе разработки концепции автором было проведено исследование ассоциативного восприятия радиации различными возрастными группами. Представители старшего поколения чаще связывали понятие радиации с негативными образами: последствия эвакуации населения, экологическая опасность, тревога, необратимые изменения, мутации. В то же время у молодого поколения встречались более визуально абстрактные и нейтральные ассоциации: волны, дозиметр, неоновый свет, лучи, пыль, искажения. На основании собранных ассоциаций, а также личного

художественного восприятия автора был сформирован образ произведения. В композиции гобелена используются символические элементы, которые напрямую связаны с радиацией. Например, металлические звёздообразные элементы напоминают радиацию урана, запечатлённую камерой Вильсона. Пластичная форма гобелена является отсылкой к фотографическим материалам ликвидации продуктов горения на Чернобыльской АЭС. Выбрана яркая цветовая палитра с использованием фуксии, неоново-зелёного, голубого, а также контрастные сочетания серого, белого и чёрного. Также помимо традиционных материалов для ткачества гобелена были выбраны фактурные, металлизированные и пластиковые нити для усиления элементов композиции. В отличие от произведений художников, лично заставших аварию в Чернобыле, работа Вавуловой не содержит прямых образов трагедии, человеческого страдания или разрушения.

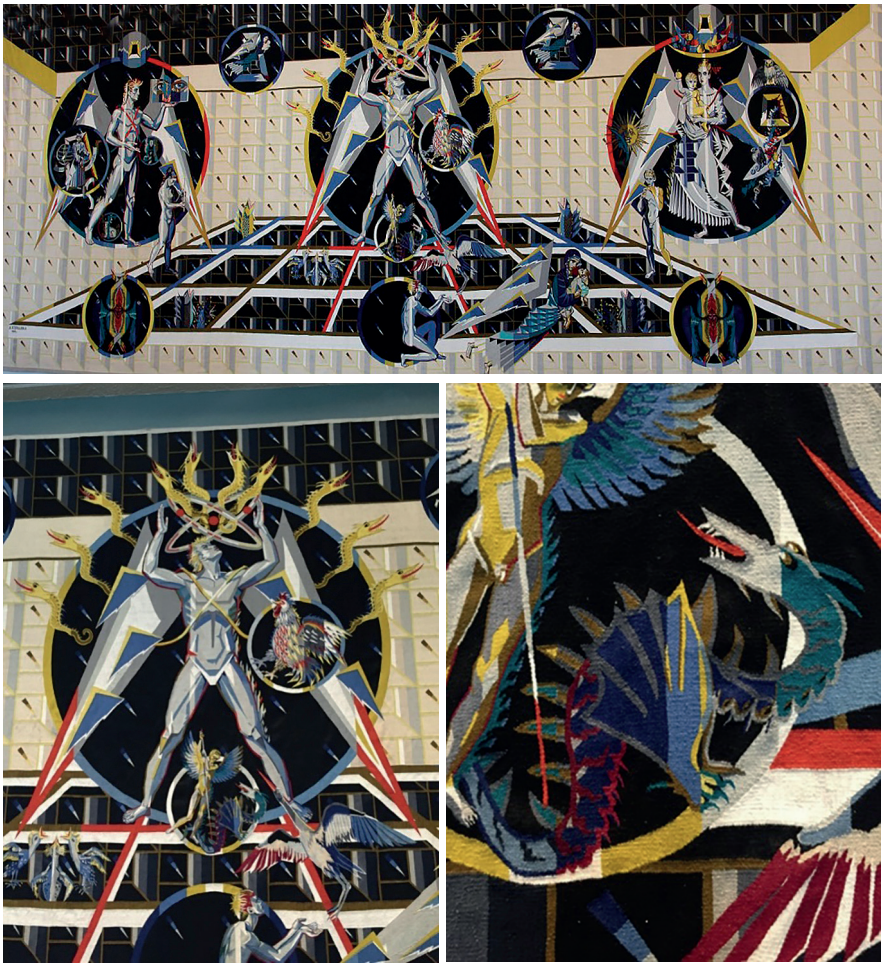
Анализируя творчество белорусских художников текстиля, можно увидеть, как изменились отношение к трагедии на Чернобыльской АЭС и художественные средства передачи образа радиации. Поскольку радиация является невидимым явлением, художники были вынуждены искать особый пластический язык, способный передать ощущение тревоги, опасности и разрушения. Именно поэтому важнейшую роль в раскрытии темы играют композиция, цвет, ритм и символика. Для работ конца XX в. характерны острые ритмы, динамика форм, преобладание тёмных и тревожных оттенков. Красные и чёрные цвета выступают как символы опасности и разрушения. Художники активно используют многослойность композиции и сложные ассоциативные образы, создающие ощущение нестабильности и внутреннего надлома. В произведениях Александра Кищенко и Ольги Дёмкиной важную роль играет изобразительность и символика: человеческие фигуры, религиозные мотивы, образы земли, матери, разрушенного пространства. Это помогает передать трагическое восприятие последствий катастрофы. В более поздних произведениях начала XXI в. художественный язык становится более условным и абстрактным. Образ радиации всё чаще раскрывается не через сюжетное повествование, а через взаимодействие формы, цвета и фактуры. Художники обращаются к геометрическим композициям, асимметрии, острым силуэтам, разрывам структуры и экспериментам с материалом. Особое значение приобретают ассоциативные визуальные элементы: свечение, линии, волны, металлические детали, прозрачные и пластичные формы. Цветовая палитра также изменяется. Наряду с тёмными оттенками появляются светлые и яркие акценты, создающие ощущение мерцания, излучения и изменённого пространства. В ранних произведениях цвет и композиция подчёркивали прежде всего чувство катастрофы и утраты. В современных же работах художественные средства начинают передавать более сложное и многозначное восприятие радиации как невидимой энергии, научного явления и культурного символа.

В развитии белорусского художественного гобелена можно увидеть постепенный переход от эмоционально-драматического изображения

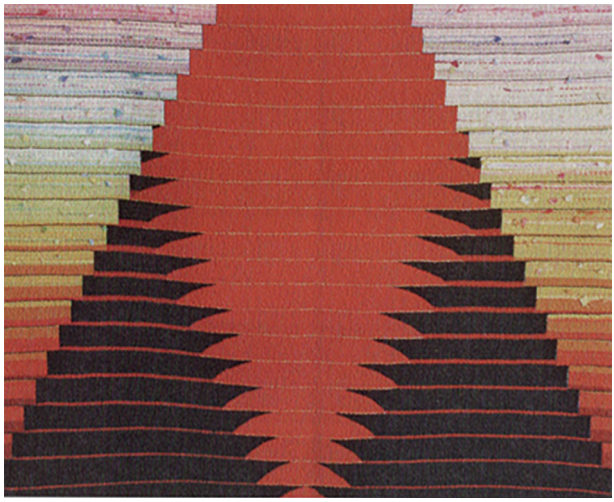
последствий аварии в Чернобыле к более абстрактному и философскому осмыслению образа радиации. При этом основным способом раскрытия темы становится не прямое изображение катастрофы, а использование выразительных возможностей художественного текстиля: фактуры, структуры переплетения, ритма, цвета и символики композиции.

ЛИТЕРАТУРА

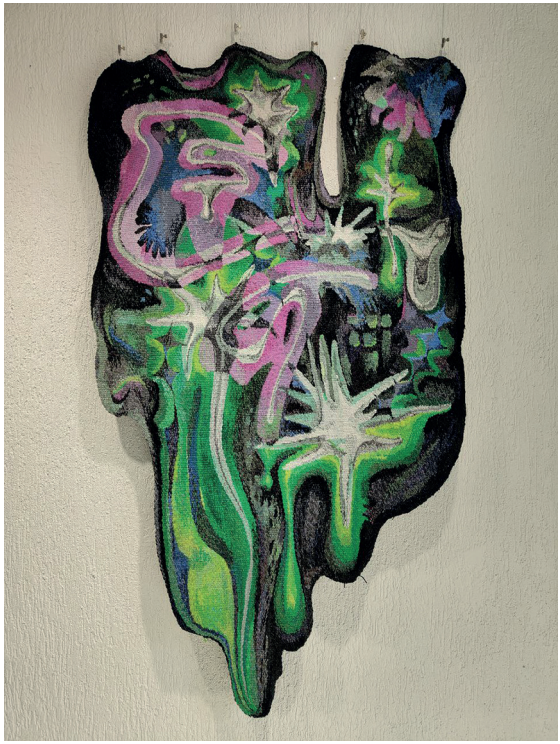
1. Алексиевич С. А. Чернобыльская молитва (Хроника будущего). М.: Остожье, 1997. 304 с.
2. Дёмкина Ольга Васильевна // Наши люди: официальный сайт проекта. URL: https://nashi-lyudi.by/person/demkina-olga-vasilevna/ (дата обращения: 25.05.2026).
3. Крепак Б. А. Александр Кищенко. Человек. Земля. Вселенная: альбом. М.: Советский художник, 1988. 127 с.
4. Петруль Л. И. Белорусский гобелен: альбом-каталог. Минск: Беларусь, 2015. 163 с.
5. Финкельштейн Л. Д. Гобелен «Чернобыль» — дар Беларуси ООН // ООН: официальный сайт. URL: https://static.un.org/ru/events/chernobyl/gobelen.shtml (дата обращения: 25.05.2026).
6. Шунейко Е. Ф. Александр Кищенко: летописец XX столетия. Минск: Четыре четверти, 2015. 316 с.



Ил. 1. Кищенко А. Чернобыль. 1986–1988



Ил. 2. Манцевич Н. 20 лет после Чернобыля. 2006



Ил. 3. Вавулова М. Элемент. 2023

Сведения об авторе:

Вавулова Мария Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра художественного текстиля, магистратура, 1-й курс; mari.vavulova@mail.ru

Vavulova Maria A., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Artistic Textile Department, Master's program, 1st year; mari.vavulova@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Ковалева Татьяна Вячеславовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе; prorektor_nr@ghpa.ru

Kovaleva Tatiana V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Professor, Vice-Rector for Scientific Research; prorektor_nr@ghpa.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.14
УДК 745.521:7.017.4

Х. И. Высоцкая

ОБРАЗНЫЕ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ЦВЕТА В БЕЛОРУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ НАЧАЛА 2020-Х ГГ.

В современном художественном текстиле цвет взаимодействует с материалом, фактурой, формой и пространством экспонирования. На примере произведений белорусских художников 2020–2025 гг. рассматриваются художественные возможности ахроматических решений, природных оттенков, локальных цветовых акцентов и полихромных палитр в объёмно-пространственных композициях.

Ключевые слова: художественный текстиль, искусство текстиля, арт-объект, инсталляция, Беларусь, цвет в текстиле

Kh. I. Vysotskaya

EXPRESSIVE AND SPATIAL FUNCTIONS OF COLOR IN BELARUSIAN TEXTILE ART OF THE EARLY 2020S

In contemporary textile art, color interacts with material, texture, form and the exhibition space. Drawing on art works by Belarusian artists created between 2020 and 2025, the article examines the artistic potential of achromatic schemes, natural hues, localized color accents, and polychromatic palettes in three-dimensional spatial compositions.

Keywords: artistic textiles, textile art, art object, installation, Belarus, color in textiles

Цвет в художественном текстиле является одним из ключевых средств формирования образного и формально-пластического решения произведения. Его восприятие определяется не только выбранной палитрой, но и свойствами волокна, фактурой и рельефом поверхности, прозрачностью материала, характером освещения и способом размещения объекта в пространстве.

В объектных, инсталляционных и пространственных формах начала 2020-х гг. функции цвета заметно расширяются. Он может выявлять структуру материала, усиливать объём, связывать отдельные элементы композиции, направлять восприятие зрителя и включать произведение в образное решение выставочной или природной среды. Цель настоящего исследования — на примере произведений белорусских авторов 2020–2025 гг. проследить основные способы взаимодействия цвета, текстильной формы и пространства.

Основные колористические тенденции белорусского художественного текстиля начала XXI в., выявленные по материалам республиканских и международных выставок формата биеннале и триеннале, ранее были рассмотрены автором в отдельной публикации [1, с. 93–103]. Анализ показал

устойчивость нескольких направлений: обращения к традиционной бело-чёрно-красной палитре и натуральным оттенкам текстильных материалов, распространения ахроматических и нейтральных решений, использования металлизированных компонентов, а также развития насыщенных монохромных и полихромных композиций. В настоящей статье внимание сосредоточено на более узком временном отрезке и на изменении образных и пространственных функций цвета в условиях перехода художественного текстиля к объектным, инсталляционным и средовым формам.

Рассмотрение целесообразно начать с ахроматических решений, в которых особенно отчётливо проявляется зависимость колорита от материала, фактуры, прозрачности и освещения. Отказ от активного цвета не снижает выразительности: белый, серый, чёрный и металлические оттенки формируют самостоятельную систему образных и пространственных отношений.

Произведение Ольги Редникиной «Пепельные сумерки» (2022) создано на границе текстильной и нетекстильной художественной практики. Автор переосмысляет структуру традиционного белорусского рушника, используя металлическую сетку и прозрачные стеклянные элементы, выполненные в технике фьюзинга. Ахроматическое решение строится на холодном серебристо-сером тоне, прозрачности и светотеневых эффектах: тень расширяет плоскость работы и придаёт ей пространственный характер. Жёсткость металла усиливает ощущение строгости и позволяет воспринимать образ рушника как след традиции, сохранившийся под воздействием времени. С конца 2010-х гг. художник активно использует металлическую сетку вместо традиционных текстильных материалов, сочетая её со стеклом, пластиком, резиной и авторскими техниками; преимущественно ахроматические произведения этого периода формируют узнаваемый и выразительный художественный язык.

Вторая значимая линия в творчестве Ольги Редникиной связана с произведениями из шерсти, выполненными в технике мокрого валяния. В работе «Персонализация» (2020) ахроматическая композиция строится на сочетании белых, серых и чёрных участков, а пластика волокна используется как графическая линия и пятно. Благодаря этому текстильная поверхность воспринимается как серия авторских графических листов, объединённых в единый модульный цикл.

Тема прозрачности и светотеневой трансформации текстильной структуры получает развитие в творчестве молодого поколения белорусских авторов. В инсталляции Полины Трусковской «После» (2025) имитация филейного вязания выполнена из металлической проволоки и переведена из плоскости в объёмную форму. Визуальный ряд строится на обобщённом образе стола из обожжённого дерева и парящей над ним ажурной скатерти; светотеневая графика становится самостоятельной частью композиции и носителем образа утраты. Перекличка с произведениями О. Редникиной проявляется в работе с сетчатой структурой, ахроматикой и графикой тени, однако П. Трусковская формирует самостоятельный художественный язык, связанный с темой

Великой Отечественной войны и разрушенной повседневности (ил. 1). Отказ от хроматических цветов в пользу холодного металлического блеска и глубокого чёрного оттенка усиливает строгость образа и концентрирует внимание на материале, форме и деталях. Работа стала лауреатом в номинации «Новация» Республиканской выставки-конкурса «III Триеннале молодых художников» в Национальном центре современных искусств Республики Беларусь (Минск, 2025).

В инсталляции Полины Трусковской «Поток» (2025) белый цвет раскрывается через прозрачность, блеск и нюансные различия фактуры органзы. Авторская обработка ткани формирует деликатный складчатый рельеф, ассоциирующийся с движением водной поверхности, а направленный поток воздуха в экспозиции приводит полотна в движение и переводит композицию в изменяющуюся пространственную среду. Светодизайн усиливает глубину и мерцание полупрозрачных слоёв, благодаря чему зритель воспринимает инсталляцию как погружение в водный поток. Белое по белому здесь становится самостоятельным средством передачи уязвимости, чистоты и непрерывного внутреннего движения.

Завершает ахроматический блок масштабная инсталляция Татьяны Маклецовой и Светланы Баранковской «Молоко грёз. Инверсия» (2022). Композиция построена на контрасте двух поверхностей: плотных чёрных стёганых полотен с красной строчкой и ажурной белой структуры из бумаги, формирующей пространственную сетку. Инверсия чёрного и белого, плотного и прозрачного, плоскости и объёма создаёт сложный образ памяти и внутреннего мира, дополненный включениями небольших детских игрушек. Ахроматическая система становится основой пространственной драматургии произведения, меняющейся в зависимости от положения зрителя. Инсталляция была представлена на Пятой Республиканской триеннале декоративного искусства «ДекАрт» во Дворце искусства (Минск, 2022). Благодаря масштабу и пространственной организации она стала одной из доминант экспозиции, вокруг которой выстраивалось образное решение оформления выставочного зала.

Переходим от ахроматических решений к природной палитре в современном объёмно-пространственном текстиле Беларуси. Натуральный колорит льна, джута, шерсти сохраняют сдержанность и вводят в произведения тёплые охристые, серо-бежевые и земляные оттенки, непосредственно связанные с фактурой и происхождением материала. Данная цветовая гамма характерна для белорусской текстильной традиции и ассоциируется с землёй, деревенским укладом, ручным трудом и связью с родным краем. В современном искусстве текстиля такой колорит нередко используется для раскрытия темы обращения к истокам, образов памяти и жизненного цикла.

В серии текстильных объёмно-пространственных арт-объектов Алёны Шер (Синкевич) «Женщины» (2024) природный цвет джута формирует основу сдержанного колористического решения, дополненного локальными включениями красной шерсти. Формообразование строится на узловых

техниках плетения, макраме и авторских приёмах, а включённое в композицию деревянное колесо приобретает символическое значение как колесо времени, прялки или повозки. Соединение грубой фактуры волокна, жёсткости металла и красных акцентов создаёт обобщённый образ женской доли, труда и жизненного цикла.

В инсталляции Геннадия Фаллея «Ноябрь» (2021) природные оттенки льна, джута и дерева формируют образ замирающего перед зимой пейзажа. Вертикали деревянных элементов и свободно свисающие нити создают напряжённую, почти болезненную пластику, выводя произведение за пределы буквального пейзажного мотива. Обращение к натуральным материалам связывает работу с белорусской народной текстильной традицией, однако эта связь получает современное и эмоционально насыщенное прочтение. Открытость образа позволяет зрителю воспринимать инсталляцию как метафору внутреннего надлома, утраты или предельного ожидания. Художник известен крупноформатными гобеленами в природных оттенках джута и льна, иногда дополненных белым, чёрным и красным на стыке супрематизма и абстрактного экспрессионизма; инсталляция «Ноябрь» развивает этот творческий метод в пространственном прочтении.

Рассмотрим переход от природной сдержанности к локальному включению хроматического цвета. Сохраняя нейтральную основу, цветовой акцент начинает управлять вниманием зрителя, выделять композиционный и смысловой центр произведения.

В серии текстильных скульптур Христины Высоцкой «Внутри и снаружи» (2021–2022) цвет приобретает концептуальное значение и определяет образ каждой части композиции. Жёлтый раскрывает тему памяти и внутренних переживаний, голубой связан с мыслью, ментальной энергией и стремлением к познанию, зелёный — с силой природы и её противостоянием урбанизированной среде, а сочетание белого, оранжевого и маджента передаёт состояние эмоционального подъёма и открытости миру. Локальные цветовые доминанты организуют восприятие серии и объединяют минималистичные объёмные формы в целостное пространственное высказывание. Авторская техника ручного ткачества усиливает выразительность рельефа и подчёркивает современный характер произведения.

От локального цветового акцента мы перешли к полихромным композициям, в которых цвет определяет целостный образ текстильного произведения. В таких работах многоцветие становится главным средством художественной выразительности и предполагает активное визуальное взаимодействие произведения с пространством экспонирования. В конце XIX в. с распространением доступных анилиновых красителей в белорусском народном текстиле заметно расширяется цветовая палитра домотканых покрывал, настенных ковров и предметов домашнего убранства. Многоцветие ярко проявилось в покрывалах в технике двухосновного двухуточного ткачества, в народе называемого «подвоенным» ткачеством, полотнах «выкладанках» и

«сейпаках», для которых были характерны насыщенные цветовые сочетания, чёткая графическая композиция, выраженный рельеф текстильной поверхности [2, с. 171–216].

В современном белорусском художественном текстиле эта традиция получает новое развитие в инсталляциях и арт-объектах. Связь с народным наследием не всегда проявляется через прямое цитирование орнамента или техники, однако сохраняется в принципах многослойности, рельефности, насыщенного многоцветия и активного взаимодействия текстильной формы с пространством. Эту преемственность можно рассматривать как глубинную культурную память, преобразованную авторами в современный художественный язык.

В пространственной композиции Елены Ободовой «Зарождение» (2022) многоцветное трикотажное полотно раскрывается в форме воронки, соединённой с системой концентрических колец. Согласно авторской концепции из некоего абсолютного информационного поля исходит импульс, который в физическом мире воплощается в событиях и формах. Цветовые полосы переходят от насыщенных красных и фиолетовых к жёлтым, голубым и нейтральным оттенкам, подчёркивая движение и процесс материализации энергии (ил. 2). Окружающие композицию кольца светло-серого трикотажа создают эффект перспективного удаления и усиливают образ космического пространства. Елена Ободова известна многоцветными пространственными инсталляциями, выполненными в авторских техниках ручного трикотажа, в которых колористическое решение связано с философским осмыслением жизни и бытия.

В инсталляции Вероники Гринцевич «Седьмое небо» (2023) нейтральная белая основа семи последовательно расположенных полотен дополнена градиентными включениями цветов радужного спектра. Цвет концентрируется в нижней части композиции и становится её главным смысловым и визуальным акцентом, тогда как белый синтепон, имитирующий облака, усиливает переход от плоскости к объёму. Яркое колористическое решение связано с образом семи небес и показывает, как молодое поколение белорусских художников использует цвет для соединения символики, формы и пространственного восприятия.

В инсталляции Миланы Малафей «Онтогенез» (2023) цветовой переход от белого к глубокому синему организует вертикальную последовательность полупрозрачных полотен. Постепенное усиление насыщенности цвета становится метафорой формирования традиции, её укоренения, сохранения и последующего угасания. Минималистичное решение позволяет цвету выступить главным носителем образного содержания.

Инсталляция Юлии Гапанович «Цветочный градиент» (2023) построена на обобщённом силуэте дерева и многослойной аппликации из органзы, фатина и шифона. Наложение ярких полупрозрачных тканей создаёт эффект витража и одновременно формирует богатую рельефную поверхность. Полихромия передаёт многообразие растительного мира и становится образом расширения культурного и визуального опыта современного человека.

В настенной композиции Анастасии Сильченко «Движение» (2023) авторское крашение ткани и объёмная аппликация формируют выразительную карту городского пространства. Насыщенный жёлтый цвет, сложный рельеф и текучая пластика поверхности рождают ассоциации с мёдом, ульем и движением пчёл, соединяя их с образом транспортного потока. Произведение, созданное на границе текстильного рельефа и мягкой скульптуры, стало яркой цветовой доминантой пространства лестницы в Национальном центре современных искусств Республики Беларусь (Минск, 2023).

Рассмотренные произведения В. Гринцевич, М. Малафей, Ю. Гапанович и А. Сильченко вошли в коллективный проект «Лестница» кафедры декоративно-прикладного искусства и костюма Белорусской государственной академии искусств, созданный под кураторством Христины Высоцкой для Пятого Международного фестиваля декоративного искусства «ТекСтильный Букет» в Национальном центре современных искусств Республики Беларусь (Минск, 2023). В рамках единого пространственного решения цвет использовался как средство объединения индивидуальных высказываний и формирования диалога между традицией, современной пластикой и архитектурой выставочного пространства.

В крупномасштабной инсталляции Христины Высоцкой «Души леса. Связи» (2025) полихромия строится на преобладании сложных голубых, бирюзовых и синих оттенков, дополненных контрастными линиями розового, красного и оранжевого. Вертикальные тканые формы образуют условный лес, а протяжённые цветные линии-связи объединяют отдельные элементы в единую пространственную систему. Цвет одновременно выявляет рельеф тканых поверхностей, формирует глубину и передаёт идею невидимых связей между деревьями. Преобладание голубого оттенка связано с образом нематериального мира и духовности. Работа ставит открытый экологический вопрос: что произойдёт, если деревья исчезнут и связи между ними будут утрачены? На Пятой триеннале текстильного искусства и современного гобелена в музее-заповеднике «Царицыно» работа получила первую премию в номинации «Лучший арт-объект в интерьере» (Москва, 2025).

Завершает рассмотрение полихромных решений ленд-арт инсталляция Христины Высоцкой «26.08.1789 – 2021 – 2025» (2025), созданная в парке музея-заповедника «Царицыно» в рамках проекта «Эдем» Пятой триеннале текстильного искусства и современного гобелена (Москва, 2025). В основу произведения положены научные данные исследовательской лаборатории о биологической активности дуба Герники, а размещение инсталляции вокруг дуба 1789 г. посадки выстраивает символический диалог между двумя деревьями. Данные переведены художником на язык текстиля: композиция из цветных канатов воспроизводит их в определённой последовательности по авторской системе кодирования. Инсталляция состоит из трёх частей: голубая передаёт информацию о восприятии деревом температуры окружающей среды, изумрудная — о внутреннем росте и расширении ствола, розовая —

о микродвижениях ствола [3, с. 508–515]. Полихромия составляет основу художественного метода, в котором цвет становится способом визуализации невидимых процессов и одновременно связывает природный, научный и культурно-символический уровни произведения. Размещение инсталляции рядом с историческим дубом в Царицыно усиливает её пространственный и концептуальный характер, превращая парковую среду в часть художественного высказывания (ил. 3).

В работах белорусских художников текстиля 2020–2025 гг. ахроматические решения, природная палитра, локальные цветовые акценты и насыщенная полихромия сосуществуют как различные способы художественной работы с цветом. Каждый из них по-разному раскрывает материал, форму, образ и пространственную организацию произведения. Эти подходы к работе с колоритом развиваются параллельно и могут сочетаться внутри одной композиции, определяя характер её взаимодействия со зрителем и средой экспонирования.

Проведённый анализ показывает, что в белорусском художественном текстиле 2020–2025 гг. цвет является одним из основных средств организации формы и пространства, а также создания художественного образа. В ахроматических произведениях О. Редникиной, П. Трусковской, Т. Маклецовой и С. Баранковской выразительность строится на взаимодействии белого, чёрного, серого и металлических оттенков с фактурой, прозрачностью, светом и тенью. В работах А. Шер и Г. Фаллея природная палитра сохраняет связь с материальной основой текстиля и одновременно раскрывает темы жизненного цикла, памяти и связи с предками.

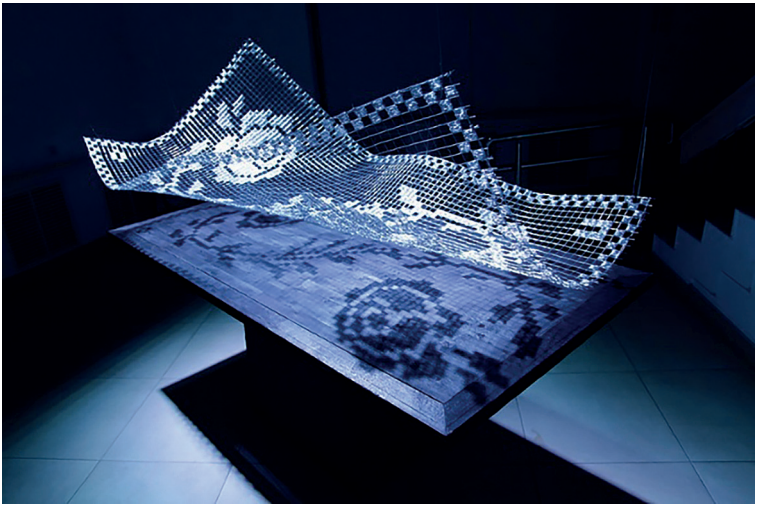
В произведениях Е. Ободовой, В. Гринцевич, М. Малафей, Ю. Гапанович и А. Сильченко цвет приобретает функцию смыслового и композиционного центра, направляет движение взгляда, формирует глубину и объединяет отдельные элементы в целостную пространственную систему. В инсталляциях Х. Высоцкой полихромия становится основой авторского метода: через цвет визуализируются нематериальные связи, природные процессы и даже научные данные, а произведение вступает в непосредственное взаимодействие с выставочной или природной средой.

Таким образом, в белорусском художественном текстиле начала 2020-х гг. ахроматический колорит, природные оттенки, локальные цветовые акценты и полихромия развиваются параллельно как различные модели цветового решения. Их выбор зависит от замысла автора, материалов, техники, масштаба и предполагаемых условий экспонирования. В объектных, инсталляционных и средовых композициях цвет становится структурообразующим элементом: он раскрывает смысл произведения, выявляет его формально-пластические особенности и определяет характер взаимодействия текстильной формы с пространством и зрителем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая Х. И. Цвет в современном художественном текстиле Беларуси (по материалам республиканских и международных выставок формата биеннале и триеннале) // Цвет в пространственных искусствах и дизайне: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (26 сентября 2022 г.): сб. науч. ст. / науч. ред. и сост. Н. Н. Цветкова. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. С. 93–103.
2. Лабачэўская В. А. Беларускія посцілкі і дываны: антрапалогія і мастацтва традыцыйнай рэчы. Мінск: Беларуская навука, 2021. 286 с.
3. IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в «Царицыне»: каталог. М.: ГМЗ «Царицыно», 2022. 368 с.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Трусковская П. Инсталляция «После»
Дерево, керамзит, металлическая проволока; ручная вышивка, авторская техника. 150 × 210 × 90 см. 2025. Третья Республиканская триеннале молодых художников, Национальный центр современных искусств Республики Беларусь, Минск, 2025. Фото из архива П. Трусковской



Ил. 2. Ободова Е. Арт-объект «Зарождение»
Шерсть, акрил; трикотаж, авторская техника. Высота ок. 200 см. 2022
Пятая Республиканская триеннале декоративного искусства «ДекАрт»,
Республиканская художественная галерея Белорусского союза художников
«Дворец искусства», Минск, 2022. Фото Х. Высоцкой



Ил. 3. Высоцкая Х. Ленд-арт инсталляция «26.08.1789 – 2021 – 2025» Полипропилен (нить, шнур), хлопок, сталь, чёрный металл; ручной тафтинг с использованием тафтингового пистолета (авторская техника), ручное ткачество, авторская техника плетения, металлические работы, монтаж 500 × 190 × 140 см, 450 × 190 × 140 см, 400 × 190 × 140 см Фото Х. Высоцкой

Сведения об авторе:

Высоцкая Христина Игоревна, Белорусская государственная академия искусств, доцент, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и костюма; khristinavysotskaya@gmail.com

Vysotskaya Khrystsina I., Belarusian State Academy of Arts, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Arts and Costume; khristinavysotskaya@gmail.com

УДК 746.1

Н. Э. Галумова,
М. В. Галицкая

КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОПТСКИХ ТКАНЕЙ ИЗ СОБРАНИЯ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

В статье рассматривается колористическая система коптских тканей из собрания Российского этнографического музея и её роль в формировании художественного образа произведений позднеантичного египетского текстиля. Анализируются особенности взаимодействия естественной льняной основы с окрашенными шерстяными нитями, принципы распределения цветовых акцентов и их значение в организации орнаментального пространства. На основе материалов коллекции выявляются основные типы колористических решений, отражающие изменения художественного языка коптского текстиля VI–VIII вв. Отдельное внимание уделяется взаимосвязи цветовой структуры с технологией ткачества, особенностями орнаментации и традициями египетского декоративного искусства.

Ключевые слова: коптские ткани, коптский текстиль, Российский этнографический музей, цвет в текстиле, колористическая система, орнамент, декоративное искусство Египта, поздняя Античность

N. E. Galumova,
M. V. Galitskaya

COLORISTIC FEATURES OF COPTIC FABRICS FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY

The article examines the coloristic system of Coptic fabrics from the collection of the Russian Museum of Ethnography and its role in shaping the artistic image of works of late antique Egyptian textiles. The features of the interaction of a natural linen base with dyed woolen threads, the principles of the distribution of color accents and their importance in the organization of ornamental space are analyzed. Based on the materials of the collection, the main types of coloristic solutions are identified, reflecting the changes in the artistic language of Coptic textiles of the VI–VIII centuries. Special attention is paid to the relationship of the color structure with the technology of weaving, the features of ornamentation and the traditions of Egyptian decorative art.

Keywords: Coptic textiles, Coptic textile art, Russian Museum of Ethnography, color in textiles, color system, ornament, Egyptian decorative art, Late Antiquity

Коптские ткани являются важной частью художественного наследия поздней античности. Благодаря климатическим условиям Египта до наших дней дошло большое количество текстильных памятников, которые позволяют проследить развитие ткацкого искусства и понять, как менялись художественные представления в период перехода от античного мира к раннему Средневековью.

Одним из исследователей и собирателей, внёсших вклад в развитие отечественных коллекций египетских древностей, был Николай Иванович Воробьёв. Материалы, собранные им, пополнили музейные собрания и стали частью коллекций египетского и коптского искусства, складывавшихся в российских музеях в конце XIX — начале XX в. [1].

Рост интереса к коптскому наследию в конце XIX — начале XX в. сопровождался появлением новых публикаций и выставок. В этот период памятники христианского Египта стали активно включаться в научное изучение, что расширило представления исследователей о коптской археологии, искусстве и текстильном производстве [5, 7].

Коптский текстиль на протяжении длительного времени остаётся объектом изучения специалистов. В научной литературе рассматривались различные стороны этих памятников: особенности технологии изготовления, орнаментальное оформление, происхождение тканей, вопросы датировки и их связь с художественной культурой Античности и раннего Средневековья.

Среди первых отечественных работ, посвящённых систематическому изучению коптских тканей, была книга М. Э. Матье и К. К. Ляпуновой «Ткани коптского Египта» [4]. В этом исследовании авторы рассмотрели различные группы памятников и предложили их классификацию, основанную на особенностях производства, декоративного оформления и художественных приёмов.

Современные исследования коптского текстиля в значительной степени связаны с изучением музейных собраний и применением комплексного подхода, объединяющего искусствоведческий анализ и данные технологических исследований. В каталоге коллекции Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина под редакцией О. В. Лечицкой [3, с. 35–42] рассмотрены особенности технологии окрашивания волокон и степень сохранности красителей. В исследовании подчёркивается, что цвет, материал и техника исполнения находятся в тесной взаимосвязи и совместно определяют художественные особенности коптского текстиля.

Важное место в изучении коптского текстиля занимают работы зарубежных исследователей, обращённые к вопросам технологии окрашивания и истории развития египетского ткацкого производства. Исследования М. Э. Рютшовской [15], Д. Кардон [9], Т. Томас [16] и других специалистов [11] рассматривают коптские ткани как часть художественной культуры Средиземноморья поздней Античности. Исследования зарубежных специалистов показывают, что цвет в коптском текстиле был связан не только с декоративностью ткани. Он участвовал в построении композиции и создавал ритмическую организацию произведения [10, 8].

Существенным источником для сравнительного изучения коптского текстиля являются каталоги зарубежных музейных коллекций, в том числе собраний Лувра [13, 14], Метрополитен-музея [12], Музея Виктории и Альберта [17] и музея Абегг.

Коптские ткани из собрания Российского этнографического музея [6] ранее не были изучены искусствоведами. Благодаря исследованию данных памятников с точки зрения цветового решения можно будет расширить представления об особенностях художественного текстиля Египта в VI–VIII вв.

На колористическое решение коптских тканей влияло ограниченное число природных красителей. Благодаря различным техникам окрашивая, копты получали возможность добиваться дополнительных оттенков. Для этого они варьировали концентрацию состава и наносили разные красители в несколько этапов.

Для получения красных оттенков копты использовали красильную марену. В ранних тканях красный использовался для выделения отдельных деталей орнамента, в более поздних этот цвет мог становиться фоном или занимать значительную часть композиции [9, p. 74].

Для получения синих оттенков использовали индиго. В большей части тканей под воздействием времени он стал чёрным [3, с. 21]. Ткачи применяли синий цвет в сочетании с тёплыми тонами, что ещё сильнее подчёркивало его глубокие оттенки.

Жёлтые и зелёные цвета встречаются в коптских тканях значительно реже. Именно они делают цветовое решение более сложным и придают многоцветным композициям большую выразительность. Для получения жёлтых оттенков использовали растительные красители, прежде всего сафлор и резеду.

Зелёный цвет изготавливался значительно труднее. В большинстве случаев его получали не из одного красителя, а сочетанием жёлтой и синей окраски. По этой причине зелёные оттенки чаще присутствуют в наиболее искусно выполненных тканях, для которых характерна тщательно продуманная цветовая гамма.

Художественная выразительность коптских тканей зависела не только от набора используемых красок. Не менее важную роль играло соотношение окрашенных орнаментальных элементов и неокрашенного льна. Светлая основа становилась активной частью композиции. Соседствуя с цветными шерстяными вставками, она делала контраст более заметным и одновременно поддерживала композиционное единство всей ткани.

Особое место в собрании занимает фрагмент ткани № 3331–8 (ил. 1), сохранивший фигуративное изображение, характерное для позднеантичного египетского текстиля. Композиция состоит из двух медальонов, внутри одного размещена фигура человека, а в другом — фигура лошади. Части фигур внутри медальонов утрачена. Колорит ткани отличается от других памятников. Он разнообразнее и включат в себя большое количество цветов. По особенностям колористического решения ткань № 3331–8 близка к памятникам VI — начала VII в., находящимся в собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина [2], а также в зарубежных музейных коллекциях.

Совсем иначе организован цвет в ткани № 3333–1. Основу её декоративного оформления составляет растительный узор, включающий листья, плавно

переходящие один в другой. В такой композиции цвет служит прежде всего средством объединения орнаментальных элементов. Он связывает отдельные части узора между собой, благодаря чему вся поверхность ткани воспринимается как единое декоративное целое.

Колорит ткани № 3333–1 строится на сочетании глубокого синего фона с красно-коричневыми и охристыми элементами растительного орнамента. Зелёные оттенки дополняют основную гамму и делают цветовые переходы разнообразными. Гармония композиции возникает благодаря соотношению тёплых и холодных тонов, которые постепенно взаимодействуют друг с другом, но не нарушают целостность узора.

Использование растительного орнамента в ткани № 3333–1 связано с художественной традицией VI в. В этот период античные декоративные мотивы продолжали сохранять своё значение в коптском текстиле. Подобные композиции строились на развитии плавных растительных форм, которые занимали значительную часть поверхности ткани. Аналогичные принципы оформления встречаются в памятниках из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Лувра и музея Абегг.

Ткань № 3331–5 имеет геометрический орнамент. Он построен на декоративной сетке из ромбов, в центре которых находятся овальные фигуры с крестовидными серединами. При ткачестве были использованы два цвета. Фон, предположительно, был соткан из нитей, покрашенных индиго, а сам орнамент красно-коричневого цвета.

Ещё одна ткань с геометрическим орнаментом — образец № 3331–7. По сохранившимся раппортам можно понять, что композиция была также построена на принципе сетки, но уже имеющей более сложную форму. Цветовая гамма такая же, как и в ткани № 3331–5.

Похожие по принципу построения композиции ткани датируются VII–VIII вв., что помогает сузить датировку, указанную в описании собрания Российского этнографического музея.

Фрагмент ткани № 3331–13 имеет форму медальона. Подобные ткани можно найти в коллекциях ГМИИ им. А. С. Пушкина. В центральной части находится меандр, вышитый поверх тканого полотна. Обрамляет его растительный орнамент, состоящий из листьев лозы и ягод. Колорит сдержанный. Тканые и вышитые декоративные элементы выполнены неокрашенной льняной нитью, а сам фон чёрный. Подобные ткани из собраний других музеев датируются VI–VII вв.

Ткань № 3331–11 имеет более сложное колористическое решение. В центре фрагмента светло-бежевого неокрашенного холста располагается орнамент, вышитый разноцветными нитями. В этой ткани цвет становится одним из основных средств организации орнаментального пространства. Его роль не ограничивается обозначением отдельных элементов изображения. Сочетание различных оттенков помогает разделить композицию на декоративные части, выявить связи между ними и сформировать внутренний ритм узора.

Колористическое решение этого фрагмента отражает особенности позднеантичной художественной традиции, в которой сложные сочетания цветов использовались для расширения выразительных возможностей декоративного оформления. Вместе с тем преобладание геометрических элементов свидетельствует об изменении принципов построения орнамента. Это характерно для коптского текстиля VI–VII вв. Композиционно близкие образцы представлены среди тканей, происходящих из Ахмима и Антинои [4, с. 95–100].

Ткань № 3331–6 демонстрирует один из этапов изменения орнаментальной системы коптского текстиля. В этот период античная традиция постепенно уступала место более условным и геометризированным формам. Вертикальное построение композиции сохраняется, однако основными элементами становятся повторяющиеся ромбовидные мотивы, создающие равномерный ритм по всей поверхности фрагмента.

В колористическом решении ткани № 3331–6 ведущую роль играет насыщенный тёмно-синий цвет, определяющий общее звучание композиции. На его фоне особенно выделяются красно-коричневые элементы, размещённые внутри ромбовидных полей. Охристые детали смягчают переход между контрастными оттенками и связывают их с естественным цветом льняной основы. Подобная организация палитры характерна для коптских тканей конца VI — первой половины VII в., в которых ещё сохраняются черты позднеантичного декоративного искусства, но уже проявляется стремление к усложнению геометрического орнамента [4, с. 85].

В ткани № 3331–9 прослеживается схожий с другими образцами принцип организации декоративного поля. Несмотря на частичную утрату фрагмента, в нем можно различить широкую орнаментальную полосу, включающую центральную часть и боковые элементы.

Цветовое решение ткани № 3331–9 строится преимущественно на красно-коричневых оттенках, которые определяют её общее колористическое звучание. Тёмно-синие элементы выполняют роль акцентов. Они обозначают границы орнаментальных участков и помогают сохранить целостность композиции. Доминирование красной цветовой гаммы характерно для многих коптских тканей VI–VII вв., представленных в музейных собраниях. Она не только используется для выделения отдельных элементов узора, но и влияет на восприятие композиции в целом [3, с. 145].

Льняная ткань № 3331–10 содержит в себе орнамент, выполненный сразу в двух техниках. В ней вытканa полоса терракотового цвета. Наполняет полосу вышивка нитью из необработанного льна, создающая орнамент «меандр».

Отличительной особенностью ткани № 3331–3 (ил. 2) является то, что на ней находится сразу несколько декоративных элементов, состоящих из большого количества цветов.

Ткань № 3331–2 представляет собой полосу из чёрных и бежевых шерстяных нитей. Орнамент состоит из чередующихся треугольников и ромбов,

в центре которых расположены розетки, напоминающие цветы. Благодаря контрасту между тёмным фоном и светлым рисунком орнамент выглядит ярче и выразительнее.

Похожие памятники можно увидеть в коллекциях ГМИИ им. А. С. Пушкина и Музея Виктории и Альберта. Их относят к VII–VIII вв.

Фрагмент ткани № 3331–1 (ил. 3) отличается от остальных не столько колористическим решением, сколько методом изготовления. Фон соткан из льна с плотными полосами. Они образуются за счёт того, что в некоторых рядах уток проложен нитями в несколько сложений. Орнамент представляет собой вьющуюся лозу, выполненную светлыми нитями. Фоном для лозы служит полоса, сотканная в петельчатой технике из синей шерсти. Плавная линия виноградной лозы объединяет расположенные по обе стороны листья и формирует непрерывное движение узора.

Рассмотрение памятников из собрания Российского этнографического музея позволяет выделить несколько основных способов организации цветовой палитры в коптских тканях.

К первой группе можно отнести ткани № 3331–8, № 3333–1, № 3333–2 и № 3331–11. Их цветовая система отличается наибольшей сложностью. Орнамент образуется из нитей разных оттенков на льняной основе.

Ко второй группе относятся ткани № 3331–5, № 3331–6, № 3331–7, № 3331–9 и № 3331–13. Их отличает лаконичность используемых цветов. В основном орнаменты состоят из тёмных синих и красных нитей. Ткани данной группы имеют упрощённую орнаментальную систему.

К третьей группе относятся ткани № 3331–4, № 3331–10, № 3331–12 и № 3331–3. Они также имеют ограниченное количество цветов. Отличительной чертой данной группы является основа из необработанного льна. На её фоне орнаменты, выполненные тёмными шерстяными нитями, создают чёткий и графичный эффект, а разница фактур добавляет объём декоративным элементам.

Уменьшение количества цветов, используемых во второй и третьей группах, не влияет на художественную выразительность орнамента. Она строится на продуманном ритме и соотношении цветовых участков, которые создают гармоничную композицию в каждом произведении.

Благодаря сравнительному анализу с аналогичными тканями из собраний российских и зарубежных музеев удаётся сузить датировку, известную из документации Российского этнографического музея, а также рассмотреть их в контексте развития коптского текстиля.

Ткани VI — начала VII в. сохраняют тесную связь с позднеантичной художественной традицией. Для памятников данного периода характерно использование большого количества цветов нитей утка и сложные орнаментальные композиции. В некоторых тканях встречаются изображения животных и людей. В VII–VIII вв. цветовая палитра становится лаконичнее и основной акцент сконцентрирован на чёткости геометрических построений. Работа идёт не над живописностью изображения, а над гармоничной композицией орнамента.

Анализ тканей из собрания Российского этнографического музея позволил выявить значимость цвета как языка художественной выразительности. Несмотря на ограниченное количество доступных красителей, ткачам удавалось создавать сложные колористические композиции за счёт подбора их сочетаний и продуманного распределения цветовых акцентов. Ценность коптских тканей в истории декоративно-прикладного искусства определяется не только высоким уровнем технического исполнения, но и сложной организацией колористических решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьёв Н. И. Египетские древности в российских музейных собраниях // Труды Государственного Эрмитажа. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1930. С. 45–62.
2. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Коллекция коптского искусства // ГМИИ им. А. С. Пушкина: официальный сайт. URL: https://pushkinmuseum.art (дата обращения: 19.07.2026).
3. Лечицкая О. В. Коптские ткани из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2015. 240 с.
4. Матье М. Э., Ляпунова К. К. Ткани коптского Египта. М.; Л.: АН СССР, 1959. 176 с.
5. Первая выставка коптского искусства: каталог выставки. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1960. 112 с.
6. Российский этнографический музей. Коллекция коптских тканей // Российский этнографический музей: официальный сайт. URL: https://collection.ethnomuseum.ru (дата обращения: 19.07.2026).
7. Шуринова Р. Д. Коптские ткани Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина: каталог коллекции. М.: Изобразительное искусство, 1974. 160 с.
8. Böhmer H. Kochen mit Pflanzenfarben: Färben mit Naturfarbstoffen. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 1986. 160 S.
9. Cardon D. Natural Dyes: Sources, Tradition, Technology and Science. London: Archetype Publications, 2007. 812 p.
10. De Moor A., Fluck C., Linscheid P. Textiles from Egypt: Coptic, Islamic and Early Medieval Periods. Tielt: Lannoo Publishers, 2008. 288 p.
11. Fluck C., Helmecke G., O'Connell E. Egypt: Coptic Textiles from the British Museum. London: British Museum Press, 2006. 176 p.
12. Metropolitan Museum of Art. Coptic Textiles from Egypt. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992. 128 p.
13. Musée du Louvre. Coptic Textiles Collection // Louvre Museum: official website. URL: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010000540 (дата обращения: 19.07.2026).
14. Musée du Louvre. Textiles coptes d'Égypte: catalogue des collections. Paris: Musée du Louvre, 1998. 190 p.Rutschowscaya M.-H. Tissus coptes. Paris:

Éditions Adam Biro, 1990. 208 p.
15. Thomas T. Late Antique Egyptian Textiles: Tradition and Transformation. London: Victoria and Albert Museum Publications, 2007. 184 p.
16. Victoria and Albert Museum. Coptic Textiles in the Victoria and Albert Museum. London: Victoria and Albert Museum, 1999. 144 p.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Фрагмент ткани. Народ неизвестен. III–XII вв.
Лён, ткань шерстяная. Обе ткани: длина наиб. — 28 см,
ширина наиб. — 21 см; дублировочная ткань: 41 × 24 см. РЭМ 3331-8



Ил. 2. Фрагмент ткани. Народ неизвестен. III–XII вв.
Холст льняной, нити шерстяные. Ширина наиб. — 29,5 см,
длина наиб. — 46 см. РЭМ 3331-3



Ил. 3. Фрагмент ткани. Народ неизвестен. III–XII вв.
Нити хлопчатобумажные, нити шерстяные, нити шёлковые (?)
Длина наиб. — 72 см, ширина наиб. — 14,8 см. РЭМ 3331-1

Сведения об авторах:

Галумова Наталья Эдуардовна, Российский этнографический музей, заведующая отделом образовательных технологий и методик; educenter@ethnomuseum.ru

Галицкая Марина Викторовна, Российский этнографический музей, главный специалист по культурно-образовательным проектам; m.galickaya@ethnomuseum.ru

Galumova Natalia E., Russian Museum of Ethnography, Head of the Department of Educational Technologies and Methods; educenter@ethnomuseum.ru

Galitskaya Marina V., Russian Museum of Ethnography, Chief Specialist for Cultural and Educational Projects; m.galickaya@ethnomuseum.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.16
УДК 7.036

Ю. Л. Гик

РОЛЬ ЦВЕТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АМЕРИКАНСКОГО ХУДОЖНИКА РИДА АЛЬТЕМУСА

Рид Альтемус — американский художник-график, активный прежде всего в сети мейл-арта. Как и большинство мейл-артистов, малоизвестен, хотя участвовал в сотнях выставок по всему миру, в том числе и в России. Основными формами его творчества являются марочные листы и открытки. В искусстве он использует различные приёмы: от визуальной поэзии и типографских экспериментов до коллажей. Цвет в произведениях Альтемуса служит разным целям: для символической передачи смысла, выражения эмоциональных состояний и отсылки к определённым направлениям современного искусства. В статье представлен анализ трёх произведений художника. Творчество Альтемуса не исследовано в России, поэтому само представление даже ограниченного корпуса его произведений обеспечивает актуальность и новизну публикации.

Ключевые слова: мейл-арт, альтернативная филателия, леттризм, Дада, концептуализм

Yu. L. Gik

THE ROLE OF COLOR IN THE WORKS OF AMERICAN ARTIST REED ALTEMUS

Reed Altemus is an American graphic artist who primarily works in the field of mail art. He is a little-known artist, although he has participated in hundreds of exhibitions around the world, including Russia. His main forms of work are stamp sheets and postcards, and he uses various techniques, such as visual poetry, typographic experiments, and collages, to create his art. Color plays an important role in Altemus's works, serving different purposes, such as symbolically conveying meaning, expressing emotional states, or alluding to trends in contemporary art. This article presents an analysis and interpretation of three of his works. Altemus has not yet been studied in Russia, but the presentation of even a small selection of his work ensures the relevance and novelty of this publication.

Keywords: mail art, artistamps, lettrism, Dada, conceptual art

Рид Альтемус (р. 1961) — американский художник-график, активист мейл-арта. Имеет степень бакалавра по английской литературе (1985). В начале культурной карьеры был музыкантом. В визуальных искусствах занимался самообразованием. Наиболее известен Альтемус своей активностью в сети мейл-арта.

Мейл-арт — это международное направление современного искусства, использующее почтовую коммуникацию и соответствующие артефакты (марки, штампы, открытки, конверты). Мейл-арт наследует идеи, концепции и

техники авангарда начала XX в. — прежде всего дада и русского, итальянского футуризма. Мейл-арт был основан в середине 1950-х гг., насчитывает четыре поколения художников, живущих на всех континентах. По мейл-арту проведены сотни выставок по всему миру, издаются журналы, делаются выступления на конференциях и защищаются диссертации [6]. В России мейл-артом занимаются десятки художников, с 1985 г. проведено множество выставок по всей стране, в том числе на таких серьёзных площадках, как Большой Манеж и Центральный дом художника в Москве [7]. Главный проект мейл-арта — «Мэйлартиссимо» — проводился в Центральном музее связи (Санкт-Петербург) с 2004 по 2013 г. Многие крупные российские музеи (Гараж, Центральный музей связи) имеют обширные коллекции мейл-арта, которые сейчас подлежат творческому освоению — прежде всего через персональные выставки представленных там художников.

Мейл-арт имеет свою неформальную иерархию художников, определённые правила и шаблоны коммуникации [8]. Обычно говорят о сообществе мейл-артистов как о сети (возникшей задолго до появления Интернета и социальных сетей), поскольку коммуникация имеет одноранговую структуру.

Прототипом современного мейл-арт-сообщества является Нью-Йоркская школа корреспонденции Рэя Джонсона. Рэй Джонсон учился в колледже Black mountain, где преподавали переехавшие из Европы мастера Баухауса, а также радикальные американские художники и музыканты, например Джон Кейдж. В середине 1950-х гг. Джонсон стал рассылать по почте своим американским друзьям незаконченные произведения в виде коллажей с просьбой добавить что-либо и переслать по списку адресов или, соответственно, друзьям адресата для продолжения игры. У сюрреалистов известна игра «Изысканный труп», её участники дописывали друг за другом фразы или дорисовывали картинки. Джонсон добавил в эту игру почту. Школа Джонсона прошла несколько этапов развития: элитарный (1950–1960-е), демократический (1970–1990-е) и этап интернет-площадок (XXI в.). На демократическом этапе были сформулированы основные правила коммуникации и особенности проектов — главным из них было отсутствие коммерческого интереса. Произведения в мейл-арте не продаются и не покупаются, и именно это правило способствует долголетию направления современного искусства. Другим серьёзным правилом является отсутствие жюри и отбора работ для выставочных проектов.

Мейл-арт всегда уделял особое внимание цвету и связанным с ним композиционным решениям. Некоторые выставки мейл-арта были посвящены цвету, как, например, Mail Art Orange (англ. «Оранжевый мейл-арт») в испанском городе Эль-Пуч в 2001 г.

Рид Альтемус вошёл в сеть мейл-арта в 1989 г. Достаточно быстро он познакомился с американскими лидерами этого направления: Дэниелом Планкетом, Карло Питторе и Берном Портером, а также Джоном Хелдом — младшим, Биллом (Пикассо) Гаглионе и др. Для творчества Альтемуса характерны альтернативная филателия, декорированные конверты, резиновые штампы и открытки художника — жанры, сложившиеся внутри мейл-арта.

Многие произведения графики художника можно отнести к визуальной поэзии — экспериментам на границе литературы и визуальных искусств (подробнее см. [4, 5]). В своём творчестве Альтемус использует возможности ксерокопировальных машин и компьютерной графики.

В качестве примеров мы приводим образцы альтернативной филателии, то есть самодельных марок художников. Эти произведения как распространяются у мейл-артистов листами, так и наклеиваются на конверты или открытки рядом с обычными марками — знаками почтовой оплаты. Художники играют с формой марки, пародируя стандартные выпуски или выстраивая из них концептуальные серии. Для филателистов эти произведения являются парафилателией и представляют отдельный интерес. Мейл-артисты рассматривают марочные листы прежде всего как графические произведения, обладающие коммуникационным потенциалом.

Альтернативная филателия изначально являлась поджанром мейл-арта, но давно вышла за его пределы. Сейчас мы можем найти художников, делающих марки и не являющихся мейл-артистами. Основным примером здесь служит Джеймс Фельтр (р. 1943), канадский художник, лидер поджанра. В 1974 г. в Канаде он организовал первую выставку альтернативной филателии «Марки художников и образы на них». Он всегда рассматривал альтернативную филателию вне контекста мейл-арта, хотя в его проектах участвовали в основном мейл-артисты. Альтернативную филателию можно рассматривать и как реди-мейды, и как тиражную графику. Подробнее об этом культурном явлении см. [1, 2, 3].

В произведениях Альтемуса большую роль играют возможности цвета. Рассмотрим приёмы художника на примерах его произведений. Сначала обратимся к базовой чёрно-белой графике. На марках Blackwater Wanted (англ. «Разыскивается “Чёрная вода”») мы видим череп с костями (ил. 1). Имеется в виду частная американская армия Blackwater, активная во время войны в Ираке. Символом черепа и чёрно-белой гаммой произведения художник говорит о смерти. Общая композиция марки выполнена в стилистике известных плакатов «Разыскивается!», неоднократно обыгранной и художниками авангарда. Например, Марсель Дюшан в период дада сделал реди-мейд «Разыскивается!» (1923) на базе случайного плаката, найденного в одном из нью-йоркских ресторанов [9].

Отметим сходство композиции также с «Весёлым Роджером» — пиратским флагом, символом анархии и отчаяния пиратов, решимости идти до конца. Альтемус проводит параллель деятельности этой частной армии и пиратов.

На другом марочном листе «Посвящение берлинскому дада» (ил. 2) Альтемус изобразил представителей этой художественной группы: Йоханнеса Баадера, Ханну Хёх, Рихарда Хюльзенбека, Рауля Хаусмана и Джона Хартфилда.

Дада является одним из основных направлений авангарда начала XX в. Зародившись в Швейцарии, в цюрихском кабаре «Вольтер», как реакция на ужасы Первой мировой войны, дада послужило истоком многих

направлений современного искусства: от перформансов до концептуализма. Помимо Швейцарии основные центры дада находились в Германии и Франции. Часть лидеров дада (Френсис Пикабиа, Марсель Дюшан) кочевали между Западной Европой и США, принеся идеи дада на американский континент. Для дада характерны ирония и абсурд в произведениях. В начале 1920-х гг. из французского отделения дада вырос сюрреализм.

В 1960-е гг. возникло неодада — культурное явление, продолжающее художественные приёмы классического дада, но без свойственного последнему революционного пафоса. Основным представителем неодада является поп-арт. Мейл-арт при зарождении также являлся частью неодада, и большинство мейл-артистов продолжают идеи этого радикального направления классического авангарда.

Проанализируем второе произведение Альтемуса. Портреты дадаистов размещены на чёрном фоне, белыми буквами указаны название произведения, имя автора, тираж работы, подпись художника и дата. Размещение служебной информации непосредственно на марочных листах является обычной практикой в мейл-арте. Марки с портретами художников дада повторяются в колонках, на одной из марок столбца напечатано имя художника, причём в разных строках, что говорит об игровой практике дадаистов. Портреты дадаистов выполнены в разных цветах, и герои портретов выражают разные эмоции. Таким образом, Альтемус связал цвета с эмоциями: мы видим спокойного голубовато-зелёного Баадера, хитрую коричневую Хёх, весёлого сиреневого Хюльзенбека, напряжённого зелёного Хаусмана и сосредоточенного красного Хартфилда. Через цветные портреты художник показывает характеры героев дада: особенно убедительны мудрец «дадасоф» Хаусман и убеждённый коммунист Хартфилд (красный цвет в его случае означает не только характер, но и убеждения).

На третьем произведении «Постфлюкс-леттризм» (ил. 3) мы сталкиваемся с посвящением сразу нескольким направлениям искусства XX в. Мы видим пронумерованный от 1 до 30 марочный лист с разноцветными полосами, являющимися, скорее всего, данью американскому абстрактному экспрессионизму. Нумерация марок — это намёк на концептуализм и безусловная отсылка к традиционной филателии, в которой цифрами обозначается номинал марки как знака почтовой оплаты. На марках чередуются названия «Постфлюкс» и «Леттризм». Постфлюкс — это, очевидно, то, что после Флюксуса, международной арт-группы 1960-х гг., занимавшейся радикальными экспериментами в графике и дизайне, а также смелыми музыкальными перформансами. В группу входили художники Западной Европы и Северной Америки, наиболее известным из них является немецкий художник Йозеф Бойс. Лидер группы Джордж Мачунас занимался дизайном и экспериментами, близкими к визуальной поэзии. Альтемус, зная это, разместил на цветных полосах свободно парящие буквы как продолжение идей Флюксуса.

Флюксус и мейл-арт в 1960-е гг. были переплетены. Основатель мейл-арта Рэй Джонсон обычно включается исследователями в группу «Флюксус».Лидеры Флюксуса организовали первые выставки мейл-арта в США и распространяли

списки вовлечённых в движение художников, тем самым формируя международную сеть. Флюксус уважают в мейл-арте, группе и представителям посвящаются произведения и выставки.

Другим известным направлением, являющимся предтечей визуальной поэзии, является французский леттризм 1950-х гг., изобретший новые буквы и составлявший из них графические композиции. Интересно, что с леттристами конфликтовал россиянин Илья Зданевич, объединившийся с частью ещё живых в середине XX в. дадаистов. Эта команда обвиняла молодых леттристов в плагиате идей и приёмов авангарда начала XX в., что можно рассматривать как конфликт отцов и детей.

Группа «Флюксус» и леттризм считаются предвестниками концептуализма, также они поддерживали анархистские идеи. Внизу мы видим надпись Альтемуса «COPY LEFT» — это знак, противоположный копирайту, то есть произведение может безнаказанно использоваться и копироваться любым человеком, что является анархистской идеей.

Мы показали богатый мир мейл-арта через призму произведений Рида Альтемуса. Альтемус придаёт особое значение цветовым решениям, выполняющим разные функции: от символической до посвящений определённым художественным направлениям. Произведения художника сложны, требуют внимания и дешифровки, художественной эрудиции в направлениях XX в. и знания актуального контекста. Посредством цвета художнику также удаётся передать эмоциональные состояния портретируемых персонажей. По глубине, концентрации смыслов произведения Альтемуса можно считать концептуализмом — направлением современного искусства, в котором идея превалирует над визуальным содержанием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гик А. В., Гик Ю. Л. Альтернативная коммуникация (из истории альтернативных марок). Часть 1 // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 9 (48). С. 20–42.
2. Гик А. В., Гик Ю. Л. Альтернативная коммуникация (из истории альтернативных марок). Часть 2 // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 11 (50). С. 43–86.
3. Гик А. В., Гик Ю. Л. Альтернативная коммуникация (из истории альтернативных марок). Часть 3 // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2017. № 1 (52). С. 24–42.
4. Гик Ю. Л. Визуальные приёмы современной поэзии: памяти Дмитрия Бабенко // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2023. № 2. С. 132–136.
5. Гик Ю. Л. Влияние поэтики русского футуризма на современную западную визуальную поэзию // Коммуникативные коды в межкультурном пространстве как средство формирования общегуманитарных компетенций человека нового поколения. Материалы IV Международной междисциплинарной научной конференции. М.: КДУ, 2024. С. 275–287.

6. Гик Ю. Золушка современного искусства. (Введение в мэйл-арт) // Новое литературное обозрение. 1999. № 39 (5). С. 293–314.
7. Гик Ю. Л. История российского мэйл-арта // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 3. С. 24–30.
8. Гик Ю. Л. Особенности языка направления современного искусства «мейл-арт» // IX International (Online) Scientific Conference «Language and Culture»: scientific papers. Kutaisi, 2024. P. 45–51.
9. Mink J. Marcel Duchamp. A Arte como Contra-Arte. Köln: Taschen, 2000. 108 p.

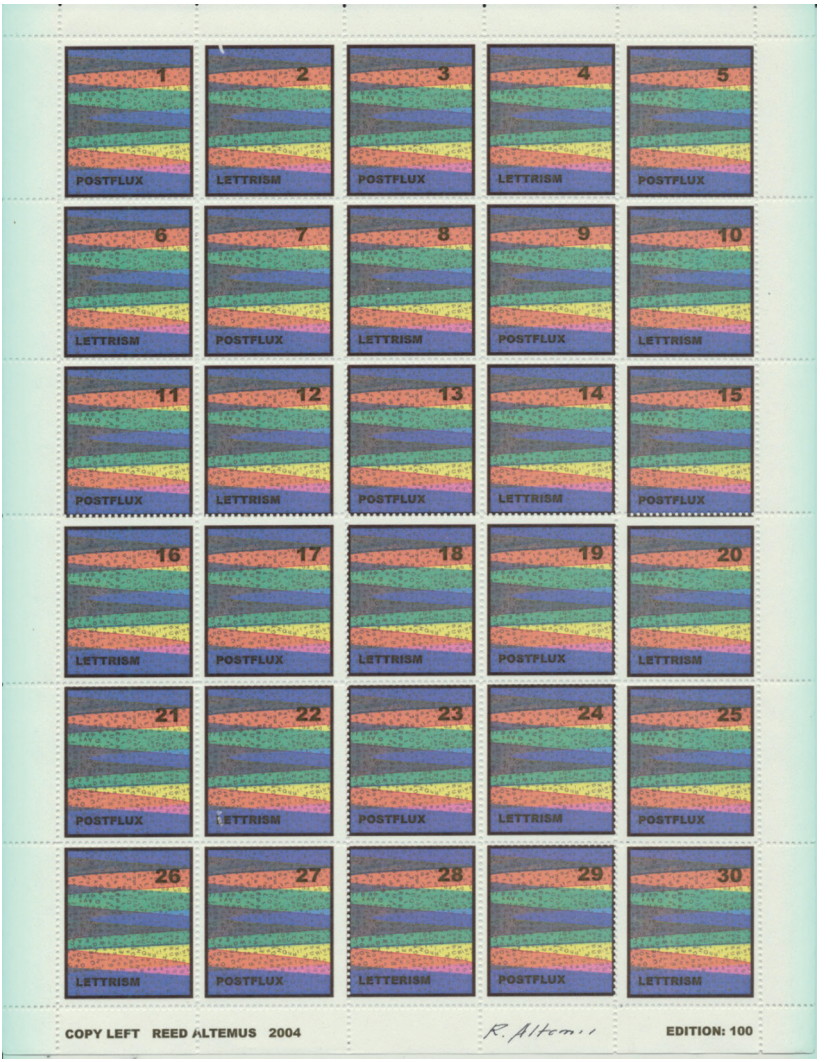
ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Альтемус Р. Разыскивается «Чёрная вода». 2007
Из архива автора



Ил. 2. Альтемус Р. Посвящение берлинскому дада. 2010
Из архива автора



Ил. 3. Альтемус Р. Постфлюкс-леттризм. 2004
Из архива автора

Сведения об авторе:

Гик Юрий Львович, независимый исследователь, член Ассоциации искусствоведов; gikjuri@yandex.ru

Gik Yuriy L., Independent Researcher, Member of the Art Critics and Art Historians Association; gikjuri@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.17
УДК 72.017.4

В. А. Дедов

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ РОЗОВОГО ЦВЕТА В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ: РЕАПРОПРИАЦИЯ И ХИЩНАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ

Розовый цвет в современной архитектуре, являясь малоизученным явлением, рассматривается с позиции феноменологии архитектуры. На основе общего анализа мировой культуры выявлены релевантные социальные значения, а именно реапроприация, гиперсексуализация и гиперкапитализм, репрезентантом которых выступает розовый цвет. На основе исторического обзора сформулированы вехи использования розового цвета в архитектуре. Сделан вывод о преобладающей телесной составляющей в восприятии розового цвета, антропоморфизации архитектуры и раздвоении эмоциональных переживаний от розового цвета: гуманистическая телесность соседствует с хищной телесностью как результатом многоаспектной эксплуатации человека в современном мире.

Ключевые слова: архитектура, феноменология, розовый цвет, телесность, реапроприация, гиперсексуализация, гиперкапитализм

V. A. Dedov

THE PHENOMENOLOGY OF PINK IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE: REAPPROPRIATION AND PREDATORY CORPORACY

Pink color, a little-studied phenomenon in contemporary architecture, is examined from the perspective of architectural phenomenology. A general analysis of global culture reveals relevant social meanings, namely reappropriation, hypersexualization, and hypercapitalism, all of which are represented by pink. A historical overview provides key milestones in the use of pink in architecture. The conclusion is drawn about the predominant corporeal component in the perception of pink, the anthropomorphization of architecture, and the dual emotional experiences associated with pink – humanistic corporeality coexists with predatory corporeality, resulting from the multifaceted exploitation of humanity in the modern world.

Keywords: architecture, phenomenology, pink color, corporeality, reappropriation, hypersexualization, hypercapitalism

Посвящается светлой памяти Олега Владимировича Ширинкина,
заведующего кафедрой интерьера и оборудования СПГХПА
им. А. Л. Штиглица, профессора, художника и архитектора

Феноменология архитектуры в её современном понимании — это подход к изучению архитектуры, рассматривающий появляющиеся от архитектуры эмоции, комплекс самобытных ощущений и переживаемый человеком опыт. Несмотря на трудно вербализуемые категории, которыми оперирует феноменология архитектуры (что формулировал в своей докторской

диссертации А. Г. Раппапорт [5]), и отсутствие строгого каталога терминов, сегодня это направление аккумулирует в себе всё то, что может упускаться и на что не обращают внимание исследователи в процессе изучения архитектуры. Феноменология архитектуры вбирает в себя философию, психологию восприятия и восприятие собственной психологии человека, через призму которой формируется ощущение. По мнению критиков, феноменология архитектуры, описывающая опыт переживания архитектуры, психотерапевтически больше говорит о самом феноменологе, чем об архитектуре. Современным феноменологам архитектуры приходится мириться с данной оправданной претензией в свой адрес и прикладывать максимальное количество усилий для углубления исследований и перехода от описания личного, индивидуального переживания к описанию наиболее общих и универсальных аспектов, которые, независимо от психологии восприятия индивида, будут проявляться в переживаниях различных реципиентов.

Цвет в архитектуре почти всегда воспринимался строгими теоретиками архитектуры как украшение, необязательная часть и способ коммуникации с реципиентом. Представления о классической древнеримской архитектуре, сформировавшиеся в эпоху Возрождения, характеризовали архитектуру как торжество формы, ровно так же, как впоследствии стали воспринимать древнегреческую архитектуру. Цвет, несохранившийся на памятниках архитектуры, выходил за рамки исследований. Форма, чистая, светлая, лишённая избыточности, стала восприниматься как эталон и пик развития классической архитектуры. Та чистая монохромная форма, которой на самом деле никогда не было в древнегреческой и древнеримской архитектурах, стала результатом восприятия и представлений о классике исследователей эпохи Возрождения. Постепенно, с развитием гуманитарных наук в мировой культуре, цвет стал неотъемлемым предметом изучения семантики, семиотики и феноменологии.

Современные феноменологи опираются в своих исследованиях на классиков феноменологии, таких как Эдмунд Гуссерль (Edmund Husserl), Иоганн Вольфганг фон Гёте (Johann Wolfgang von Goethe), Морис Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty). Н. А. Кормин в одном из своих исследований стремится прояснить концепцию чистого цветовосприятия через различие между трансцендентным цветом и «материком данностей» сознания, а также выявляет фундаментальную характеристику гуссерлевского метода — априористский эмпиризм [3]; в другом своём исследовании рассматривает цветовой спектр как фундаментальный эстетический обертон трансцендентализма, который воплощает условия познания мира и онтологическое положение человека через призму кантовского подхода [2]. Т. В. Яковлева изучает восприятие цвета как естественного знака и приобретение им безусловной гносеологической ценности и статуса объективного символа, обладающего «чувственно-нравственным действием» [6]. А. А. Исаев рассматривает цвет как многомерный феномен бытия, который необходимо изучать в трёх онтологических измерениях: объективном, субъективном и объективированном [1]. На базе данных научных изысканий и проводилось текущее исследование.

Изучение розового цвета как одного из наименее характерных для архитектуры (не только в том, что касается декора, но и в отношении формирования архитектурного образа) сегодня является актуальным и представляет особый научный интерес. Изучение розового в архитектуре может спрогнозировать развитие архитектуры, ввиду того что сегодня этот цвет является маркером социальных изменений, а под эти социальные изменения архитектуре придётся адаптироваться в любом случае. Научная новизна заключается в отсутствии комплексного осмысления роли розового цвета в современной архитектуре в целом и в феноменологии архитектуры в частности.

Цель исследования — изучить феноменологическое значение розового цвета в современной архитектуре.

Задачи исследования: выявить социальное значение розового цвета в мировой культуре, изучить историческое развитие использования розового цвета в архитектуре, проследить влияние актуальных социокультурных значений розового цвета на его феноменологию в современной архитектуре.

Изучение розового цвета в современной архитектуре производилось посредством методов феноменологии архитектуры как описания опыта переживания розового цвета в архитектуре через призму социокультурных смыслов, детерминирующих восприятие цвета в пространстве реципиентом.

Социальное значение розового цвета в мировой культуре

История розового цвета в европейской культуре исчерпывающе изучена в книге Мишеля Пастуро (Michel Pastoureau) «Розовый. История цвета» [4], поэтому в текущем исследовании большее значение будет придаваться именно современному значению розового цвета. Несмотря на это, краткий исторический обзор всё же стоит произвести. Розовый цвет всегда считался ненасыщенным красным и символом подрастающих мальчиков, в то время как красный был символом сильных, взрослых, половозрелых мужчин. Розовый вбирал в себя ассоциативный ряд, связанный с детством, нежностью, искренностью и невинностью. В XX в. розовый сменил своё значение с мальчишеского на противоположное — девчачье. Апофеозом этого стали розовое платье Мэрилин Монро (Marilyn Monroe) из фильма «Джентльмены предпочитают блондинок» и классический образ куклы Барби (Barbie). Текущее положение дел не всем нравится, но установка «голубой для мальчиков, розовый для девочек» глубоко укоренилась в европейской и западной культурной традиции. Здесь важно подчеркнуть географический аспект границ исследования: развитие розового цвета происходило в европейской культуре, оно не затрагивает культуры Азии, Африки и иные. Текущее исследование посвящено мировым тенденциям наделения смыслами розового цвета (в том числе в архитектуре), поэтому важно отметить следующее: мировые тенденции детерминируются такими культурными гегемонами, как США и европейские страны, а также Южная Корея (о которой также пойдёт речь далее).

Сегодня розовый цвет подвергается так называемой реапроприации, или реклейммингу — процессу, при котором маргинализированная группа забирает обратно символы и смыслы, которые ранее использовались против неё для дискриминации. Розовый цвет (бывший символом феминности, слабости, несерьёзности) реапроприируется женщинами как символ силы (в том числе мягкой культурной силы), независимости, протеста и эмансипации. Все стереотипы о розовом цвете развеиваются через яркую манифестацию розового в образе и смену парадигмы восприятия этого цвета через наделение его новыми смыслами — женщины перестают стесняться розового и провозглашают его как самоценность, вбирающую в себя все профессиональные и социальные достижения женщин. Такая реапроприация делает розовый цвет многослойнее в смысловом использовании, а концепция протеста определяет розовый в мировой культуре как провозглашение своих прав, их защиту и развитие.

Также отдельного упоминания достоин millennial pink (миллениальский розовый) как квинтэссенция оттенков, использовавшихся в палитрах и фильтрах социальных сетей в 2010-х гг., ставшая ностальгическим маркером для миллениалов, придающих нежно-розовым оттенкам особое значение. Миллениальский розовый, несмотря на глобальный тренд, какого-то явного остросоциального подтекста не имел, в отличие от аспектов, которые мы рассмотрим далее.

Если говорить не про то, как розовый используется для социальных и иных значимых заявлений, а про то, какие вторичные смыслы приобретает цвет, можно отметить гиперсексуализацию и гиперкапитализм. Гиперсексуализация, являясь логическим продолжением розового как феминности, приобретает качества гиперфеминности. Общая гиперсексуализация и размывание границ в мировой культуре, прослеживающиеся в акселерации подростков (более быстром их половом созревании по сравнению с предыдущими поколениями) и общем тренде на эксплуатацию сексуальности в поп-культуре, направлены на объективацию женского тела и замедление психологического взросления, формирования семьи. Гиперсексуализация как современный мировой тренд является эксплуатацией биологических потребностей человека, фрустрирующей его отсутствием потомства (на создание которого сексуальность направлена) и спекулирующей категориями сексуальности для получения экономической выгоды.

Переходя от одного вида эксплуатации к другому, а именно к гиперкапитализму, нельзя не отметить усиление социального неравенства, которое находит отражение как в мировой культуре, так и в палитре поп-культуры, в розовом цвете. Розовый цвет в этом контексте становится ширмой, за которой — под видом чего-то инфантильного, лёгкого, искусственного, плоского и незатейливого, предлагающего надеть розовые очки и не замечать патового состояния мировой экономики — скрываются ужасы капитализма. В этой связи вспоминается как кей-поп-группа BLACKPINK (розовый цвет присутствует в названии) с её жёсткими контрактами и эксплуатацией артистов, негуманным отношением к их физическому и психологическому здоровью, так и сериал «Игра в кальмара» режиссёра Хвана Дон Хёка, использовавшего

розовый цвет локаций в качестве аллюзии на детство, игры и безответственность участников, вогнавших себя в долговую кабалу (в костюмах организаторов игр тоже использовался розовый цвет — это не совсем архитектура, но деталь также формирует антураж). Нельзя не упомянуть и первый эпизод третьего сезона сериала «Чёрное зеркало» — «Нырок», где мир был подчинён системе рейтингов, под которую персонажам необходимо было подстраиваться: интерфейс рейтингового приложения был выполнен в розовом цвете, как вся визуальная палитра эпизода.

Историческое развитие использования розового цвета в архитектуре

Классическое понимание истории архитектуры — это прежде всего история развития Европы, что свидетельствует о европоцентризме. Однако в контексте данного исследования механизм развития европейской культуры и формирование в том числе на её основе мировой культуры рассматриваются лишь как сопутствующий аспект. Как самостоятельный архитектурный жест розовый цвет не встречался в европейской культуре вплоть до XVIII в. Розовый цвет был свойством материалов (песчаник, известняк, мрамор) и в архитектуре выступал как результат использования этих материалов. По-настоящему концептуальным использование розового цвета в архитектуре стало в эпоху рококо, сменившую барочные тёмные насыщенные палитры на нежные, пастельные тона. Розовый цвет в эпоху рококо является отражением телесности в прямом и переносном значении. В прямом значении это имитация обнажённой кожи, чувственность и эротизм, в переносном — это обнажённое тело архитектуры, становившееся продолжением тела человека, гедонизма, земных наслаждений (в данном случае имеются в виду представления о телесном цвете белокожих людей, что также свидетельствует о европоцентризме в развитии мировой культуры). Великая французская революция прервала развитие рококо, что замедлило использование розового цвета в архитектуре.

В XX в. тема телесности розового цвета разбавляется дополнительными смысловыми оттенками, такими как отделение тела архитектуры от окружающих природных ландшафтов, как в легендарном жилом комплексе La Muralla Roja Рикардо Бофилла (Ricardo Bofill) в Кальпе, Испания; соотнесение тела архитектуры с доколумбовой историей и традициями Мексики, как в Casa Gilardi и Cuadra San Cristóbal Луиса Баррагана (Luis Barragán) в Мехико, Мексика; привнесение радости и витальности в серые будни, как в Grüne Zitadelle Хундертвассера Фриденсрайха (Hundertwasser Friedensreich) в Магдебурге, Германия.

В XXI в. розовый уже становится символом омоложения общины в церкви Huaxiang Christian Centre от бюро INUCE в Фучжоу, Китай; способом создания спокойной и дружелюбной атмосферы в школе ‘André Malraux’ Schools от Dominique Coulon & Associés в Монпелье, Франция; отражением молодости и инициативности в общежитии Pink Flamingo от Stephane Maupin в Париже, Франция. В названных архитектурных кейсах розовый цвет так или иначе связан с темой телесности, что с точки зрения феноменологии архитектуры является

важным тропом использования цвета и восприятия его реципиентом. Розовый становится индикатором телесного взаимодействия человека и архитектуры, а также фактором антропоморфизации архитектуры.

Яркие переживания, которые проще вербализовать, сегодня происходят чаще от небольших пространственных форм — инсталляций, павильонов и интерьеров. В павильоне Silent Room Натали Харб (Nathalie Harb) отразила идею тишины через сольное пребывание в пространстве цвета розового эмбриона (Бейрут, Ливан). Проект Situation Room Марка Форнеса (Marc Fornes) через специальный оттенок neon pink создал дезориентирующую, иммерсивную атмосферу для размытия восприятия действительности (Нью-Йорк, США). Розовый оригами-ананас «Look! Look! Look!» от Studio Morison в историческом сложном оттенке театрально подчёркивает разницу эпох (Херефордшир, Великобритания). Ярким примером интерьера, основанного на розовом, можно считать пекарню Pan y Pasteles от IDEO Arquitectura, где розовый на контрасте с историческим зданием даёт глоток свежего воздуха новому поколению, обживающему старинную архитектуру (Мадрид, Испания). В публичной читальне Acne Paper Pink Library бренд Acne Studios использует свой фирменный оттенок, однако с точки зрения архитектуры этот розовый смягчает и гуманизирует грубый бетонный интерьер (Токио, Япония). Гостевые дома для художников и писателей The Olive Houses от Mar Plus Ask позволяют найти вдохновение в единении с природой: тело архитектуры, находясь вокруг оливковых рощ, ложится поверх природных валунов (Майорка, Испания).

В разобранных кейсах розовый цвет используется как концептуально обоснованное действие, формирующее комплектный архитектурный образ. Тема телесности розового цвета прослеживается в разных контекстах и в разных стилистических особенностях, что лишь вторит историческому значению этого цвета. То, как социокультурные изменения трансформируют восприятие розового цвета и, как следствие, феноменологию розового цвета в архитектуре, мы изучим далее.

Влияние актуальных социокультурных значений розового цвета на его феноменологию в современной архитектуре

Розовый цвет в архитектуре с точки зрения феноменологии всегда связан с идеей рождения. Это рождение нового ощущения, начало познания пространства, которое находится вокруг человека. Розовый цвет — это цвет начала, цвет заинтересованности. Он даёт человеку тот импульс и ту интенцию, которая нужна ему для целенаправленного восприятия архитектуры здесь и сейчас. Розовый цвет преимущественно делится не столько на светлый и тёмный (розовый в классическом понимании — это в любом случае светлая пастельная палитра), сколько на тёплый и холодный, при этом тёплый воспринимается как человечный и натуральный (естественная среда), а прохладный розовый с синим подтоном — как искусственный (рукотворная среда). Розовый может быть как акцентным, так и основным цветом, и в любых своих проявлениях он выступает как eye-catcher (англ. «ловушка для взгляда»), заставляя человека прислушаться к собственным ощущениям, к собственному

телу, так как через розовый цвет архитектура предстаёт наблюдателю в виде её собственной телесности. Процесс антропоморфизации, а именно восприятия архитектуры через сопоставление с телом и ощущение её продолжением тела человека, позволяет наладить связь между внутренним миром индивида и внешним восприятием архитектуры. Розовый цвет выступает одновременно инструментом и медиумом в этом процессе антропоморфизации архитектуры, через которую здание «обретает тело» и входит в диалог с телом человека.

Несмотря на базисные гуманистические и антропоцентрические характеристики розового цвета с точки зрения феноменологии архитектуры, сегодня они трансформируются под давлением социокультурных паттернов и установок, выявленных в статье ранее. Такие дефиниции, как гиперсексуализация и гиперкапитализм, свидетельствуют о насильственной составляющей, сознательно или бессознательно вкладываемой в розовый цвет. Эта насильственная составляющая не может не влиять на восприятие розового цвета в архитектуре. В связи с этим возникают дихотомия и амбивалентность: с одной стороны, розовый цвет является максимально гуманным и человечным цветом телесности на поверхностном уровне, с другой стороны — современный розовый цвет характеризует опасность в виде эксплуатации тела в том или ином смысле, что уже характеризует его как хищную телесность на глубинном уровне.

Розовый цвет в архитектуре работает как визуальный и телесный аттрактор: он останавливает взгляд на себе, но не завершает его, а перенаправляет внутрь, к ощущению, и человек начинает замечать не столько здание, сколько своё отношение к нему. В этом смысле розовый цвет можно считать феноменологическим триггером, смещающим акцент с предмета восприятия на то, как человек это переживает.

Архитектура перестаёт быть объектом — она становится субъектом восприятия, «телом», которое «смотрит», «приглашает», «отвечает» на запрос. Розовый — это медиум этой встречи: он не «на» архитектуре, а «между» архитектурой и человеком. Процесс антропоморфизации — это не проекция, а взаимное признание телесности: тело человека и тело архитектуры встречаются в розовом. Эти тезисы коррелируют с концепциями признанных учёных: Мориса Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty) о «плоти мира» (chair du monde) — нет чёткой границы между телом и миром; Гастона Башляра (Gaston Bachelard) о «материальном воображении» — материал и цвет становятся образом внутреннего опыта; Кристиана Норберг-Шульца (Christian Norberg-Schulz) о «гении места» — цвет активирует дух пространства.

Розовый цвет сегодня имеет очень широкий спектр значений, в нём заключено противоречие, отражающееся в сущностном переживании этого цвета в архитектуре. Тенденция к активному использованию розового в развлекательной и иных индустриях повлияет на распространение розового цвета в архитектуре. Сегодня уже появляются крупные проекты, в которых розовый представлен как особый архитектурный жест (например, в жилой башенной части проекта Дома кино в Москве от Kleinewelt Architekten), однако освоение всего потенциала розового в архитектуре ещё впереди.

В руках архитекторов есть все инструменты для формирования необходимого гуманистического значения розового: преодоление социальных проблем и трансформация значения цвета в массовой культуре могут быть произведены как раз посредством современной архитектуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Исаев А. А. Реальности бытия цвета // Science Time. 2015. № 12 (24). С. 294–298.
2. Кормин Н. А. Трансцендентальный спектр цвета: эстетическая размерность // Культура и искусство. 2019. № 6. С. 22–44. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29973 (дата обращения: 20.07.2026).
3. Кормин Н. А. Цвет как проблема феноменологической эстетики // Философия и культура. 2020. № 9. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33776 (дата обращения: 20.07.2026).
4. Пастуро М. Розовый. История цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2025. 112 с. (Библиотека журнала «Теория моды»).
5. Раппапорт А. Г. К пониманию архитектурной формы: дис. … д-ра искусствоведения. М., 2002. 141 с.
6. Яковлева Т. В. Феноменология цвета в концепции Гёте // Человеческий фактор: социальный психолог. 2025. № 3 (55). С. 440–449.

Сведения об авторе:

Дедов Виктор Алексеевич, Воронежский государственный технический университет, соискатель учёной степени кандидата архитектуры; dedov.viktor@inbox.ru

Dedov Viktor A., Voronezh State Technical University, PhD applicant (Architecture); dedov.viktor@inbox.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.18
УДК 7.012:659.126

Е. И. Елыманова

АНАЛИЗ ЦВЕТОВЫХ РЕШЕНИЙ В СИСТЕМЕ АЙДЕНТИКИ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ДЕТСКИХ ТЕАТРОВ

Использование цветовых систем в айдентике современных российских детских театров является одним из важнейших элементов визуальной идентификации организации. В данной статье проведён сравнительный анализ цветовых систем визуальных коммуникаций детских театральных организаций, выявлены основные подходы к организации цветовых решений и применений их на различных носителях. Определены тенденции развития цветовых систем в условиях современной цифровой среды и их роль в формировании положительного визуального имиджа театра.

Ключевые слова: айдентика, фирменный стиль, графический дизайн, цветовая система, театральная организация, детский театр

E. I. Elymanova

ANALYSIS OF COLOR SOLUTIONS IN THE IDENTITY SYSTEM OF CONTEMPORARY RUSSIAN CHILDREN'S THEATRES

The use of color systems in the visual identity of contemporary Russian children's theatres is one of the key elements of an organization's visual identification. This article presents a comparative analysis of the color systems used in the visual communications of children's theatrical organizations, identifies the principal approaches to the development of color solutions and their application across various communication media, and examines current trends in the evolution of color systems within the contemporary digital environment. The study also highlights the role of color systems in shaping a positive visual image of the theatre.

Keywords: visual identity, corporate identity, graphic design, color system, theatrical organization, children's theatre

Визуальная культура XXI в. формируется в условиях стремительного развития цифровых технологий [2, с. 2089]. В свою очередь, визуальная коммуникация современных учреждений культуры развивается в цифровой медиасреде, плотность визуальной информации которой оценивается как высокая. А. Н. Ершова утверждает, что современные исследования показывают: алгоритмы цифровых платформ способствуют распространению контента с высокой цветовой контрастностью, тогда как одновременно с этим возрастает потребность в более сбалансированных и системных решениях колористики [2]. Это необходимо для снижения уровня визуального шума, что, в свою очередь, приведёт к снижению когнитивной нагрузки на потребителя. В таких условиях цвет перестаёт выполнять одну лишь декоративную функцию и, наоборот, становится одним из основных инструментов организации визуальной коммуникации и формирования целостной идентичности бренда.

В современном графическом дизайне айдентика рассматривается в качестве целостной системы визуальной идентификации бренда. Она включает в себя логотип, типографику, фирменные цветовые решения, а также графические элементы и правила их использования. А. Н. Лаврентьев в своём учебном пособии высказывает мнение о том, что развитие дизайна связано с переходом от проектирования отдельных объектов к созданию целостных визуальных систем. Цвет в такой системе является одним из базовых элементов.

В. Ф. Рунге и В. В. Сеньковский в своём труде определяют дизайн как «процесс формирования предметно-пространственной и информационной среды, в которой каждый визуальный элемент выполняет определённую коммуникативную функцию» [4, с. 12]. Исходя из этого, цвет следует рассматривать не как декоративное средство, а как один из компонентов визуальной коммуникации.

Современная теория графического дизайна рассматривает цвет как элемент комплексной визуальной системы организации. В условиях цифровой коммуникации его функция выходит за пределы эстетического оформления и включает структурирование визуальной информации, создание навигации между различными носителями и поддержание целостности фирменного стиля. Исследователи отмечают, что ограниченные и последовательно используемые цветовые палитры способствуют снижению визуального шума и повышению эффективности коммуникации [2, с. 2092].

«Цвет перестаёт быть исключительно декоративным элементом и становится важным фактором формирования пользовательского опыта» [2, с. 2092], — заключает исследователь темы А. Н. Ершова.

В контексте театральных организаций рассматриваемая проблема приобретает особую актуальность. Дизайн начала третьего тысячелетия более чем когда-либо опирается на художественное творчество, на опыт современного искусства, на развитие эмоционально-образной составляющей [3, с. 292]. На сегодняшний день взаимодействие с потребителем осуществляется не только посредством классического театрального пространства, но и через сайты, социальные сети, цифровизированную рекламу и полиграфическую продукцию. При этом цветовая система становится важнейшим фактором визуальной идентификации конкретной организации.

Существует значительное количество научных исследований фирменного стиля различных культурных организаций, однако количество исследований, посвящённых детским театральным организациям, крайне мало, а вопросы использования цвета и создания целостных цветовых систем в айдентике такой специфической среды остаются недостаточно освещёнными.

В контексте учреждений культуры задача формирования устойчивой и узнаваемой цветовой системы приобретает особую значимость. Театральные организации взаимодействуют со зрителем с помощью множества разнообразных носителей: фирменного знака, афиши, сайта, социальной сети, цифровой рекламы или брошюры к спектаклям. В связи с этим эффективность айдентики определяется скорее не отдельными графическими элементами,

а согласованностью целостной системы посредством единых цветовых решений.

В качестве объектов исследования были выбраны современные российские театры, которые ориентированы в основном на детскую и семейную аудиторию: Казанский театр кукол «Экият», Большой театр кукол (Санкт-Петербург), Московский театр кукол.

Материалом исследования послужили официальные сайты указанных современных детских театральных организаций, их фирменные знаки, афиши, социальные сети, а также реклама.

Критерии, по которым производился анализ, описанный в данной работе:

- структура цветовой палитры;
- количество основных фирменных цветов;
- характер применения цветовой системы;
- согласованность цветовой системы на различных носителях;
- адаптация цветовой системы в цифровой среде.

Н. Н. Волков в своей книге «Цвет в живописи» утверждает следующее: «Цветовые отношения формируют целостность композиции и обеспечивают связь отдельных элементов визуальной структуры» [1, с. 127]. В контексте данного исследования эта функция цвета проявляет себя в поддержании единства визуального языка организации, независимо от носителя.

Современная практика графического дизайна определяет, что цветовая система — это не совокупность отдельных цветовых решений, а один из основных компонентов айдентики, обеспечивающий в конечном итоге целостность визуальной композиции бренда или организации. Целостная цветовая система, в отличие от единичного фирменного цвета, представляет собой совокупность дополняющих друг друга цветов и принципов их использования, что регламентируется в основном фирменном стиле. Именно такой подход позволяет обеспечить идентификацию и узнаваемость организации, независимо от используемого носителя.

Использование ограниченной цветовой палитры, создание целостной цветовой системы и чёткое следование правилам её использования способствуют формированию устойчивых визуальных ассоциаций, а также позволяют объединить все элементы созданной айдентики в единую систему. В рамках фирменного стиля цвет взаимодействует с другими компонентами: логотипом, типографикой, графическими элементами. Таким образом, создаётся единая визуальная система конкретной организации.

Но особенное значение такой чёткий и последовательный подход приобретает в цифровой среде, где пользователь сталкивается с брендом при переходе между интерфейсами и платформами. Официальный сайт, социальные сети, реклама в Интернете, цифровые афиши и печатная продукция должны восприниматься пользователем как части единой системы. Именно поэтому современные исследования визуальных коммуникаций более пристально рассматривают цвет не как самостоятельное средство выразительности, а как инструмент выстраивания единой визуальной системы.

В контексте театральных организаций, особенно детских, систематизация также очень важна, так как их система динамична: постоянно меняются спектакли, репертуар часто обновляется, в связи с чем возникает необходимость смены рекламных материалов. Использование чёткой и продуманной цветовой системы позволяет сохранить идентификацию конкретной организации даже при изменении содержания печатных материалов или оформлении отдельных спектаклей, а также в цифровой среде.

Обеспечение узнаваемости организации с первого взгляда, независимо от носителя, — это работа цветовой системы. Объединение всех элементов фирменного стиля в единую структуру: логотипа, фирменной графики, рекламных материалов, полиграфии и интерфейсов цифровых носителей.

Значимую роль эта особенность цветовой системы играет в контексте детских театральных организаций. Это происходит потому, что целевой аудиторией являются как дети, так и их родители, а значит, коммуникация должна осуществляться повсеместно, должна быть актуальной и понятной для всех возрастов, а также должна быть универсальной, адаптивной и сохранять целостность на самых разнообразных носителях.

Проведённый в данном исследовании анализ показывает, что современные российские театры используют различные подходы в вопросе построения собственной цветовой системы.

Рассмотрим несколько примеров айдентики российских детских театральных организаций. Большой театр кукол в своей визуальной коммуникации демонстрирует сдержанность. Используется нейтральная цветовая палитра, состоящая из белого, красного и чёрного цветов. В социальных сетях, помимо основных, появляются другие цвета — жёлтый или зелёный. Они используются для того, чтобы акцентировать внимание пользователя на чём-то важном для театра. Например, запись в социальной сети «ВКонтакте» (ил. 1) привлекает внимание зрителя ярким жёлтым пятном и делает акцент на значимом для театра событии — Дне художника по свету. Несмотря на это, основные цвета сохраняются на всех носителях, создавая устойчивую связь с потребителем. Благодаря такому подходу формируется гибкая цветовая система, позволяющая сохранить единство бренда и прямую идентификацию его со стороны зрителя.

Московский театр кукол с первого взгляда бросается в глаза, так как в его айдентике используется насыщенная цветовая палитра, дополняемая использованием иллюстративной графики. В основе цветовой системы театра лежат шесть цветов, которые активно применяются для визуальной организации информации и поддержания единого стиля на всех возможных носителях. При этом данные цвета не всегда используются единовременно — для каждого спектакля подбираются различные сочетания, которые как отделяют произведения друг от друга, так и связывают их в рамках общей стилистики (ил. 2). Такой подход к использованию цветовой системы позволяет зрителю любого возраста заинтересоваться продуктом, а также быстро

идентифицировать театральную организацию, к которой принадлежат те или иные элементы фирменной айдентики.

Отличительным примером является Казанский театр кукол «Экият», который создаёт визуальную коммуникацию с помощью сочетания декоративных цветов, в основе которых — региональная идентичность. Такая цветовая система не только отдаёт дань уважения традициям, но и является хорошим приёмом для точной визуальной идентификации театральной организации (ил. 3). Графические элементы фирменного стиля основаны на орнаментальной традиции татарского народа, что в сумме с цветовой системой даёт отличную айдентику, которая цепляет взгляд не только жителей Казани, но и гостей города, и интернет-пользователей.

Исходя из проведённого анализа, можно выделить несколько подходов к построению цветовых систем в айдентике театральных организаций. Первый подход основан на использовании постоянной палитры фирменных цветов, которая не изменяется на протяжении всех форматов коммуникации. Подобная стратегия обеспечивает повышенную узнаваемость бренда и формирует устойчивую идентификацию театра.

Второй подход можно назвать адаптивным. Театр закрепляет в своей айдентике фирменные цвета, сочетая их друг с другом в зависимости от тематики спектакля или формата публикации в социальных сетях. Такой принцип позволяет расширить вариативность визуальной коммуникации, при этом сохраняя устойчивую идентификацию организации.

Третий подход основывается на внедрении культурно и регионально обусловленной цветовой системы: палитра уже задана, и задача состоит в её систематизации. В данном случае цвет не только выполняет идентификационную функцию, но и несёт в себе культурный код, позволяя подчеркнуть ациональную специфику театра.

Подобная классификация может говорить о том, что современные театральные организации постепенно переходят от использования отдельных фирменных цветов к осознанному созданию целостных цветовых систем, которые могут существовать как самостоятельный элемент айдентики.

Также сравнительный анализ представленных детских театральных организаций позволяет выделить несколько закономерностей. Во-первых, ни один из примеров исследуемых театров не ограничивается единственным фирменным цветом. В каждом из случаев это система из нескольких цветов (минимум трёх), которые взаимосвязаны и образуют визуальную палитру, позволяющую идентифицировать каждую из организаций. Во-вторых, современные детские театры не ограничиваются статичной цветовой схемой, а переходят к более мобильным, адаптивным решениям, позволяющим сохранить идентичность бренда, разнообразив её. В-третьих, цветовая система не только используется на самых привычных носителях (логотипе, мерче, полиграфическом продукте), но и переносится в цифровую коммуникативную среду: оформление сайтов, социальных сетей, рекламных материалов и т. д.

Анализ показывает, что на данный момент потенциал цветовых систем в айдентике детских театральных организаций реализуется неполностью. Существует много примеров, когда при создании стиля для детского театра отсутствуют единые регламенты использования цветовой системы. Такие недочёты могут приводить к снижению визуальной целостности бренда, что, в свою очередь, может приводить к снижению популярности организации.

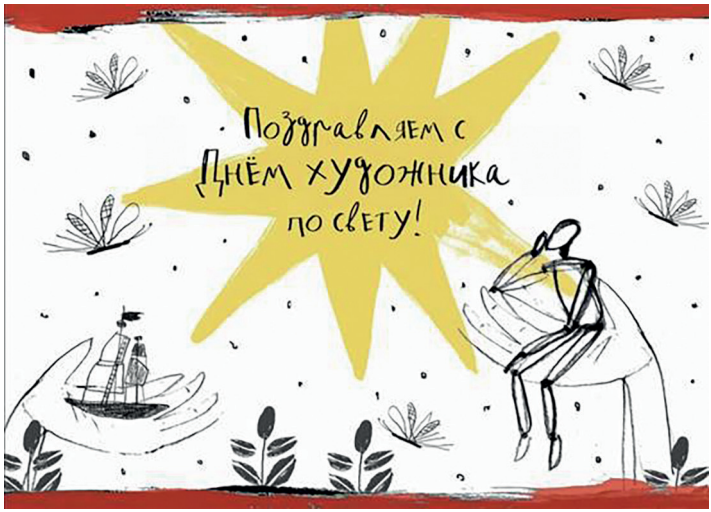
Описанные примеры показывают, что существуют современные детские театральные организации, которые меняют привычный подход к использованию отдельных фирменных цветов и начинают выстраивать комплексные цветовые системы. Развитие такой тенденции показывает, что меняется сам современный подход к организации визуальных систем — появляется запрос на уменьшение цифрового шума. Организации ищут баланс между выразительностью бренда и информационной упорядоченностью. Данный подход в условиях высокой конкуренции в рамках цифровой среды позволяет обеспечить узнаваемость бренда без избыточной визуальной перегруженности [2, с. 2092].

Данное исследование показывает, что цвет и цветовые системы являются одним из ключевых элементов системы айдентики современных российских детских театральных организаций. Подбор определённых цветовых решений обеспечивает визуальную идентификацию организации её потребителем, объединяет различные каналы коммуникации данной организации и потребителя, способствует формированию устойчивого визуального образа бренда.

Таким образом, сравнительный анализ показал, что в современных реалиях развивается тенденция к использованию адаптивных цветовых систем, позволяющих сочетать идентификацию бренда с возможностью вариативности визуальных решений каждого отдельного театрального проекта. В то же время отсутствие единых принципов и правил использования цветовой коммуникации в отдельно взятых театральных организациях может свидетельствовать о необходимости перемен, развития системного подхода в контексте создания айдентики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. 246 с.
2. Ершова Н. А., Чернышева В. Ю. Цвет в эпоху цифрового шума: трансформация восприятия палитры в XXI веке // Вестник науки. 2025. № 12 (93). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-v-epohu-tsifrovogo-shuma-transformatsiya-vospriyatiya-palitry-v-xxi-veke (дата обращения: 18.07.2026).
3. Лаврентьев А. Н. История дизайна. М.: Гардарики, 2007. 305 с.
4. Рунге В. Ф., Сеньковский В. В. Основы теории и методологии дизайна: учебное пособие. М.: МЗ-Пресс, 2003. 253 с.



Ил. 1. Большой театр кукол. Запись из сообщества «ВКонтакте», посвящённая профессиональному празднику художников по свету



Ил. 2. Московский театр кукол. Примеры афиш к спектаклям



Ил. 3. Казанский театр кукол «Экият»
Афиша предстоящих спектаклей

Сведения об авторе:

Елыманова Екатерина Игоревна, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, Инженерно-строительный институт, Высшая школа дизайна и архитектуры, магистратура, 2-й курс; katena.elymanova@mail.ru

Elymanova Ekaterina I., Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University, Civil Engineering Institute, Higher School of Design and Architecture, Master's Degree, 2nd year; katena.elymanova@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Вуль Ольга Александровна, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, кандидат педагогических наук, доцент Высшей школы дизайна и архитектуры; zaret-olga@yandex.ru

Vul Olga A., Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University, PhD (Pedagogical Science), Associate Professor of Higher School of Design and Architecture; zaret-olga@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.19
УДК 7.017.4

А. С. Ергина

ЦВЕТОВАЯ ГАРМОНИЯ В ОБРАЗАХ ГОРОДОВ РОССИИ В РАБОТАХ СТУДЕНТОВ СПГХПА ИМ. А. Л. ШТИГЛИЦА

В статье представлена типология цветовых образов городов России в работах, созданных обучающимися первого курса СПГХПА им. А. Л. Штиглица в рамках практических занятий по дисциплине «Цветоведение и колористика». В ходе анализа особое внимание уделяется возможностям культуры и художественного творчества в образовании, в рамках которого работа с цветом рассматривается как инструмент трансляции культурных кодов и формирования профессионального мышления.

Ключевые слова: цвет, цветовой образ города, родственно-контрастные цвета, цветовые гармонии

A. S. Ergina

COLOR HARMONY IN THE VISUAL REPRESENTATION OF RUSSIAN CITIES IN THE WORKS OF STUDENTS OF THE ST. PETERSBURG STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN NAMED AFTER A. L. STIEGLITZ

This article presents a typology of color images of Russian cities created by first-year students of the Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz during practical classes in the discipline “Color Science and Coloristics”. The analysis focuses on the potential of culture and artistic creativity in education, where work with color is viewed as a tool for transmitting cultural codes and developing professional thinking.

Keywords: color, color image of a city, related and contrasting colors, color harmonies

Актуальность темы обусловлена ростом роли цвета как носителя культурной идентичности города в условиях глобализации. В статье представлен опыт создания цветовых образов российских городов обучающимися первого курса СПГХПА им. А. Л. Штиглица на основе учебных работ, выполненных в рамках практических занятий по дисциплине «Цветоведение и колористика». Задание выполняется во втором семестре при изучении раздела, посвящённого теории цветовой гармонии, и способствует практическому усвоению материала по использованию родственно-контрастных гармоничных соотношений. В рамках практической работы обучающиеся выполняют композиции на тему «Города России». Цель — «выразить цветом, формой и ритмом своё личное ощущение и понимание образа городов России (например, Москва, Санкт-Петербург, Волгоград, Владивосток, Калининград, Ростов, Ялта, Грозный, Казань, Иркутск и т. д.). Работа над цветовым образом города погружает студента в многослойный культурный контекст» [2, с. 35].

При выполнении задания студентам с помощью родственно-контрастных сочетаний необходимо передать понятие «цветовая культура города», которое включает совокупность цветовых предпочтений, исторически сложившихся под влиянием природных, климатических, культурно-исторических и социальных факторов [5]. Важным является также понятие «читаемости» городских ансамблей через цвет, позволяющее выстраивать диалог между прошлым и настоящим [3].

Методологическую основу материала составляет анализ заданий, представленных в фонде оценочных средств рабочей программы дисциплины «Цветоведение и колористика» и учебного пособия «Цветоведение для художников-аниматоров: основы теории цвета и колористика» А. С. Ергиной (2023). Материалом для статьи послужили учебные работы студентов, выполненные в рамках практических занятий, — листы формата А3, на которых студенты размещают несколько композиций 15 × 15 см со схемами используемых для передачи городов России созвучий родственно-контрастных цветов [2, с. 36–39]. Как показано на иллюстрациях 18 и 21 учебного пособия, итоговые листы представляют собой цветовые образы форматом 15 × 15 см: каждая композиция решена в определённой гамме родственно-контрастных цветов и сопровождается соответствующей схемой [2, с. 36–39]. В методическом издании представлена часть работ обучающихся, направленная на освоение различных аспектов гармонии цвета.

На основе анализа студенческих работ, выполненных за последние пять учебных лет, была выявлена типология цветовых образов городов, включающая природно-климатический, архитектурно-исторический и символико-ассоциативный типы. Особое внимание при подготовке композиций студенты уделяют поиску цветового образа города через синтез натурных наблюдений, историко-культурного анализа и личного переживания, что способствует сознательному выбору цветовых гармоний.

Как отмечает А. М. Юстус, колористика городской среды формируется под воздействием цвета архитектурных доминант, природного окружения, традиционных материалов и «цветовых предпочтений субъекта» — жителей [5, с. 16]. Именно эти факторы становятся предметом изучения и творческой интерпретации в учебных работах студентов СПГХПА им. А. Л. Штиглица, осваивающих программу дисциплины «Цветоведение и колористика».

В студенческих работах преобладает природно-климатический тип цветоритмической композиции (ил. 1). В работах, посвящённых Владивостоку, Мурманску, Сыктывкару и Иркутску, часто доминируют холодные оттенки — синие, серо-голубые, бирюзовые, что отражает влияние моря, неба, сибирской природы. В образах южных городов (Ялта, Ростов-на-Дону, Краснодар, Грозный) преобладают тёплые, насыщенные тона — охра, терракота, зелёные и ярко-синие оттенки. Студенты передают не столько историко-культурный контекст и архитектуру, сколько ощущение места через цвет природной среды.

Лучше всего демонстрируют природно-климатический тип организованные по контрасту светлоты и насыщенности листы, например цветоритмические композиции А. П. Лосинской (ил. 1), в которых представлены два города различных

географических регионов России: Сыктывкар — холодный, субарктический, расположенный на северо-востоке европейской части России; Челябинск — на геологической границе Урала и Сибири. Несмотря на близкое пластическое решение промышленных городов, их цветовое решение отличается. Сыктывкар представлен двумя родственно-контрастными синим и холодным зелёным оттенками со значительным добавлением белого, что передаёт ощущение зимнего холода и белых северных ночей летом. Контраст по светлоте и насыщенности в данной цветоритмической композиции отсутствует. Челябинск представлен уже триадой тёмно-синего, тёмно-фиолетового и ярко-оранжевого акцента, что даёт чувство тёмных зимних ночей промышленного города и ярких вспышек фонарей.

Архитектурно-исторический тип цветоритмических композиций проявляется в образах городов с богатой историей, таких как Ярославль, Вологда, Калининград, Нижний Новгород, Судак.

В работах студентов кирпич, золото куполов, охра стен исторической застройки городов сочетаются с зелёными и сине-зелёными оттенками. Некоторые обучающиеся акцентируют субъективное переживание исторических вех города. Например, в образах Волгограда, Севастополя, Тулы и Смоленска появляются драматические контрасты (сочетание тёмно-красного, чёрного и светлого), отсылающие к военной истории города.

Е. С. Халина для передачи образа Смоленска выбрала активный по своему колористическому решению квартет цветов, построенный на контрасте холодных светлого-синего и тёмного сине-зелёного, которым в противовес взяты насыщенный оранжевый и сильно разбелённый красно-оранжевый (ил. 2). Данное цветовое созвучие создаёт образ, который держит оборону, сохраняет память и одновременно живёт, развивается, смотрит в будущее. Ритмическое взаимодействие цветов — композиционный центр насыщенного оранжевого уравновешен светлым красно-оранжевым, холодные синие оттенки используются как фон — создаёт образ города, который соединяет в себе героическую мощь, стойкость и жизнеутверждающую силу. В цветоритмической композиции, посвящённой Калининграду, звучат «европейские» ноты (ил. 2). Триада красно-коричневого, жёлтой охры и сине-зелёного оттенка передаёт эту сдержанную элегантность.

Эмоционально-психологический тип наиболее наглядно прослеживается в работах, осмысляющих образы Москвы и Санкт-Петербурга. Они демонстрируют два различных подхода: Москва решается в контрастных по светлоте и насыщенности оттенках — красном и сине-зелёном, чаще всего с использованием шестицветной композиции, в то время как Петербург тяготеет к сдержанной, мало насыщенной гамме, сближенной по светлоте, — сочетанию серо-голубых, желтовато-серых, бежевых оттенков, что соответствует эмоциональной колористике города на Неве (ил. 3). Различаются образы городов и по композиционному, ритмическому строю. Верхнее изображение города Москвы, где на контрасте расположены острые динамические плоскости красных, светло-жёлтых, зелёных, тёмно-фиолетовых цветов, образующие острые углы на голубом фоне, контрастирует по форме с более округлыми и дугообразными формами, имитирующими мосты и водную гладь Санкт-

Петербурга. Расположенные на одном формате композиции эффектно дополняют, усиливают образное восприятие друг друга.

В работах студентов с символико-ассоциативным типом образов городов России цвет работает с культурными кодами. В упомянутом ранее учебном пособии «Цветоведение для художников-аниматоров: основы теории цвета и колористика» (2023) представлены примеры, в которых цвет выступает транслятором культурных традиций и нравов, и в этом случае созвучие цветов и ритмическая организация пятен становятся символическими.

Во многих работах образ Казани — сочетание зелёного (исламская традиция) и бело-голубого (православные храмы). Здесь цвет не фиксирует архитектурные доминанты, а выстраивает диалог двух религиозных культур, подчёркивая уникальный синкретизм города, где мечети и церкви соседствуют веками.

Столица Чеченской республики, город Грозный, изображается с использованием золотого, бирюзового, белого, связанных с образом возрождённого города. Золото куполов и минаретов символизирует духовное обновление, бирюза — чистоту и мир. Цветовая гамма работает как оптимистическая, она снимает тяжесть прошлого, утверждая настоящее.

Южные города, такие как Ялта, ассоциируются с насыщенной южной зеленью, синевой моря, белизной набережных. В этом образе цвет передаёт курортную лёгкость, изобилие солнца, зелень кипарисов и пальм контрастирует с лазурью Чёрного моря, а белый цвет набережных придаёт воздушность и праздничность.

Важно подчеркнуть, что символико-ассоциативный тип требует от студента не только живописных навыков, но и глубокого знания историко-культурных особенностей региона. Цвет при выполнении практического задания перестаёт быть просто изобразительным средством — он становится повествовательным инструментом, способным заменить тысячи слов. Каждый оттенок несёт в себе память места, его традиции. Работы с символико-ассоциативным типом образов городов России всегда отличаются выразительностью и смысловой насыщенностью, поскольку они не копируют видимое, а интерпретируют образ города.

В заключение анализа работ студентов первого курса СПГХПА им. А. Л. Штиглица, посвящённых цветовым образам российских городов, отметим, что все композиции обучающиеся создают в рамках сознательного выбора цветовых гармоний. Студенты не просто копируют натуру, а интерпретируют её, опираясь на знание типов созвучий родственно-контрастных цветов. В учебном процессе при выполнении задания города России становится не абстрактным понятием, а материалом для творческого освоения. Как подчёркивают исследователи педагогической культурологии, «художественная культура рассматривается не только как содержание образования, но и как фактор социализации, развития творческих способностей и профессионального становления» [1, с. 234]. Цвет выступает кодом города, культура — средой образования. В контексте образования культура является не внешним фоном, а внутренним содержанием учебного процесса.

Проведённое исследование подтверждает, что включение задания по созданию цветовых образов городов России в практическую часть дисциплины

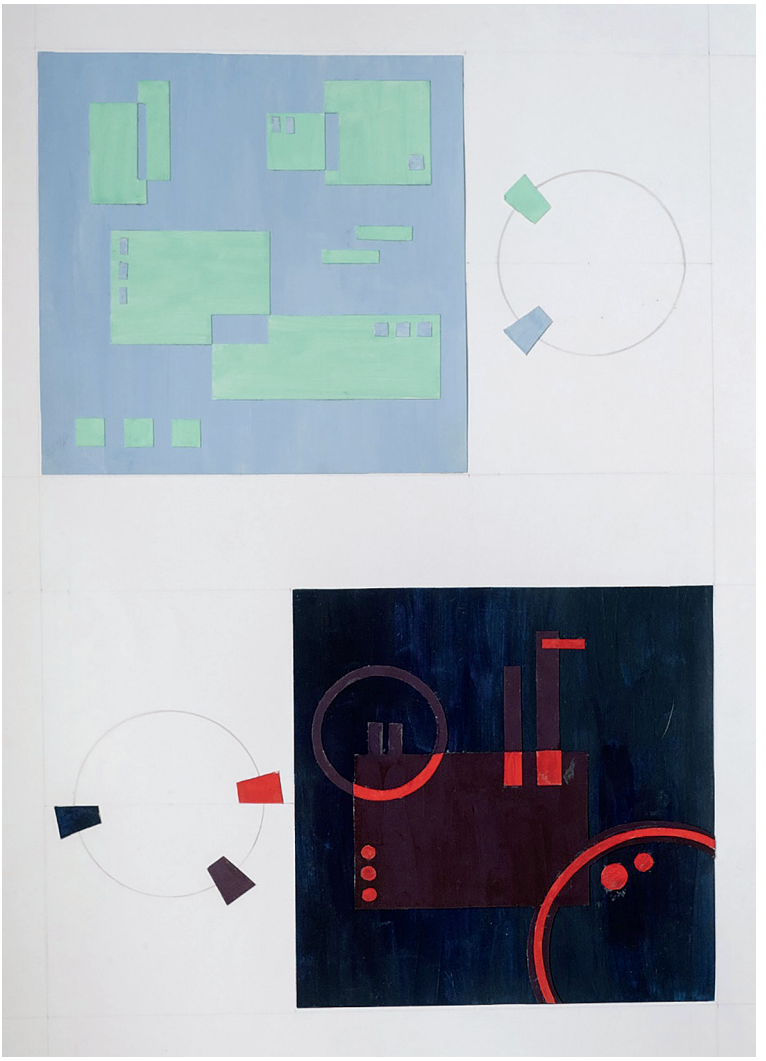
«Цветоведение и колористика» является эффективным педагогическим решением, выходящим за рамки сугубо технического освоения родственно-контрастных гармоний. Анализ студенческих работ показывает, что данное задание позволяет интегрировать теоретические знания о цвете с широким культурным контекстом, превращая учебную композицию в инструмент исследования городской идентичности. Выявленная типология цветовых образов демонстрирует, что студенты способны осмысленно оперировать цветом как носителем смыслов, переходя от простого копирования натуры к интерпретации историко-культурных кодов, природно-климатических условий и эмоциональной атмосферы места. Это свидетельствует о формировании профессионального видения, проектного мышления и культурной компетентности — качеств, необходимых будущему дизайнеру или художнику [4].

Особую ценность представляет воспитательных аспект работы: погружаясь в цветовую культуру разных городов, обучающиеся первого курса не только осваивают закономерности гармонических созвучий цветов, но и воспитывают ответственное отношение к сохранению культурного наследия, осознавая себя его носителями и трансляторами. Таким образом, предложенная методика способствует не столько отработке формальных приёмов, сколько становлению личности художника, умеющего видеть за цветом образное решение и связь времён.

Опыт СПГХПА им. А. Л. Штиглица может быть адаптирован для других учебных учреждений, что позволит развивать эффективную модель обучения, сочетающую академическую подготовку с культурно-ориентированным творчеством. Таким образом, обращение к цветовой идентичности города через учебное задание формирует у студентов не только профессиональные навыки, но и гражданскую позицию — умение ценить и сохранять уникальность каждого места, что в условиях глобализации приобретает особую значимость.

ЛИТЕРАТУРА

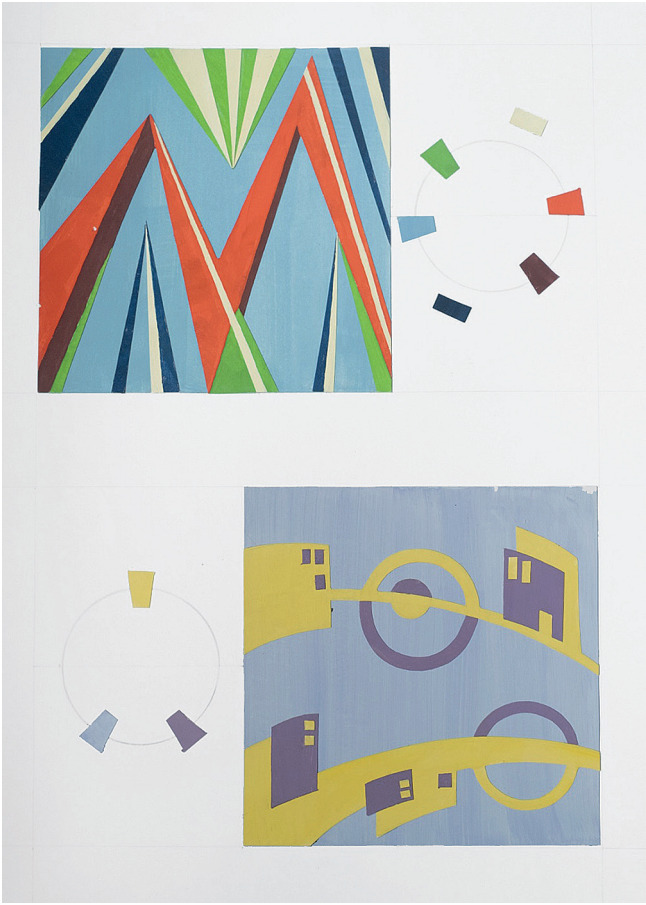
1. Ариарский М. А. Педагогическая культурология: в 2 т. СПб.: Концерт, 2012. Т. 1. 448 с.
2. Ергина А. С. Цветоведение для художников-аниматоров: основы теории цвета и колористика: учебное пособие. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. 62 с.
3. Суровенков А. Цвет в исторической среде Санкт-Петербурга на примере курсовых студенческих работ СПбГАСУ: выступление на сессии «Диалог с городской средой» Международного муниципального форума БРИКС // Новости СПбГАСУ: официальный сайт. URL: https://www.spbgasu.ru/news-and-events/news/studenty-spbgasu-prinyali-uchastie-v-sessii-dialog-s-gorodskoy-sredo y-na-mezhdunarodnom-munitsipalno/?ysclid=mrw0p0z23227916819 (дата обращения: 21.06.2026).
4. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. М.: Согласие, 2015. 672 с.
5. Юстус А. М. Формирование колористики городской среды под влиянием цветовой культуры и цветовых предпочтений субъекта // Архитектура, строительство, транспорт. 2024. № 1. С. 14–23.



Ил. 1. Лосинская А. П. (группа РТ-11-Б)
Родственно-контрастные гармоничные отношения,
композиция на тему «Города России (Сыктывкар, Челябинск)»
Гуашь, бумага (формат А3). 2024/25 уч. г.



Ил. 2. Халина Е. С. (группа РТ-11-Б)
Родственно-контрастные гармоничные отношения,
композиция на тему «Города России (Смоленск, Калининград)»
Гуашь, бумага (формат А3). 2023/24 уч. г.



Ил. 3. Лосинская А. П. (группа РТ-11-Б)
Родственно-контрастные гармоничные отношения,
композиция на тему «Города России (Москва, Санкт-Петербург)»
Гуашь, бумага (формат А3). 2024/25 уч. г.

Сведения об авторе:

Ергина Алёна Сергеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, начальник отдела подготовки кадров высшей квалификации, доцент кафедры живописи; alyona.yergina@yandex.ru

Ergina Alena S., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Head of the Department for Training Highly Qualified Personnel, Associate Professor of the Painting Department; alyona.yergina@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.20
УДК 745.03 + 745.52

М. И. Ермолаева

ЦВЕТ В ГОБЕЛЕНЕ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ СТУДЕНТОВ КАФЕДРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ АКАДЕМИИ А. Л. ШТИГЛИЦА)

На кафедре художественного текстиля преподавание ручного шпалерного ткачества имеет долгую историю. В рамках дисциплин «Ручное ткачество» и «Текстильные техники» выполняются учебные работы как в традиционном шпалерном ткачестве, так и с применением экспериментальных техник. Передача цвета и его нюансов является одной из важных составляющих процесса создания работ.

Ключевые слова: кафедра художественного текстиля, Академия Штиглица, гобелен, шпалерное ткачество, ленинградская школа гобелена

M. I. Ermolaeva

COLOR IN TAPESTRY ART (BASED ON THE WORK OF STUDENTS OF THE DEPARTMENT OF ARTISTIC TEXTILES OF THE STIEGLITZ ACADEMY)

The Department of Artistic Textiles has a long history of teaching hand tapestry weaving. The “Hand Weaving” and “Textile Techniques” courses cover both traditional tapestry-weaving and experimental techniques. The conveying of color and its subtleties through the material plays a key role in the work process.

Keywords: Department of Artistic Textiles, Stieglitz Academy, tapestry, tapestry weaving, Leningrad School of Tapestry

В 1970-е гг. на кафедре художественного текстиля искусству гобелена стало отводиться больше времени. По воспоминаниям выпускника кафедры художественного текстиля 1969 г. Марата Тажибаева, ныне известного петербургского художника по текстилю, «в 60-е гг. на ткачество отводилось совсем немного часов» [1, с. 89]. В те годы акцент делался в основном на печать по ткани. Стали происходить изменения в программе по ткачеству после того, как группа студентов поехала на ознакомительную практику за рубеж. «Поехала группа модельеров (это был первый набор на отделении) и группа текстильщиков. Студенты провели в Будапеште целый месяц, познакомились с современными тенденциями в гобелене, освоили технические приёмы ткачества» [1, с. 89]. Это же отмечает в своей статье «Роль и значение ЛВХПУ имени В. И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена» Н. В. Куракова: «В 1967 г. в Венгрию отправилась группа студентов-мухинцев во главе с Ксенией Борисовной Петрушиной — преподавателем кафедры художественного оформления ткани с момента её основания и впоследствии — заведующей кафедрой. В ходе поездки они имели

возможность ознакомиться с современным художественным текстилем Венгрии. Это, безусловно, способствовало расширению их кругозора и повлияло на дальнейшее творческое развитие. Отметим, что в состав группы студентов входил Б. Г. Мигаль, в будущем — ведущий художник ленинградского гобелена и профессор СПбГХПА» [3, с. 157]. В конце 1960-х гг. свои дипломные гобелены создавали мухинские студенты В. Громова и В. А. Самошкин в пражской мастерской Антонина Кибала. «Громова соткала гобелен “История русского флота” (1966), а Самошкин — гобелен “Петрушка” (1967), предназначенный для интерьера Ленинградского театра марионеток имени Е. С. Деммени» [3, с. 157]. Следует также отметить, что после окончания Мухинского училища В. А. Самошкин остался преподавать на кафедре и в начале 1990-х гг. был заведующим кафедрой. Он выпустил несколько поколений художников по текстилю. «В 1968 г. стажировку в Латвии прошла Сарра Моисеевна Бунцис» [3, с. 157]. Преподавая, она привносила полученные знания в учебный процесс.

Одарённые выпускники оставались работать на кафедре художественного текстиля. Они вели активную творческую, преподавательскую и научную деятельность. Так, Любовь Николаевна Хоманько защитила кандидатскую диссертацию на тему «Проблемы художественно-выразительных возможностей технологий современного ручного ковроткачества». Несколько десятилетий она была ведущим преподавателем по ткачеству. Из выпускников, практикующих художников в разные годы преподавали члены Союза художников — Светлана Александровна Бусыгина, Зинаида Кирилловна Ревчук.

«Становление и развитие ленинградского авторского гобелена теснейшим образом связано с деятельностью Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной» [3, с. 155]. Многие замечательные авторы, прошедшие обучение в Училище Мухиной на кафедре художественного оформления ткани, вошли в число ведущих художников ленинградского гобелена: И. В. Алова, С. А. Бусыгина, Г. Б. Бушуева, Э. Г. Галумов, Л. Г. Галумова, М. Б. Ганько, А. С. Давыдова, Н. З. Еремеева, А. Кардашов, Б. Г. Мигаль, Н. А. Моисеева, Н. Н. Мудренова, Н. В. Першина, И. М. Рахимова, Л. А. Романова, В. А. Самошкин, М. Тажибаев, И. Ю. Яблочкина и др. Они являются примером для нынешнего поколения молодых художников.

Хочется вспомнить выдающегося художника и преподавателя Б. Г. Мигаля, внёсшего серьёзный вклад в развитие ручного шпалерного ткачества. «Авторский стиль Мигаля заключается в том, что, используя фактуру текстильных материалов, с помощью рельефного ткачества он передавал перспективу, пространство, ближний и дальний план, оставаясь в рамках декоративного плоскостного изображения» [2, с. 160]. Молодые художники опираются на его пример в своих творческих поисках.

Некоторые выпускники 1970-х гг. и сегодня продолжают творчески работать и удивлять своими новыми приёмами в ручном ткачестве. Например, С. А. Бусыгина, Г. Б. Бушуева, Н. В. Першина, М. Тажибаев, И. Ю. Яблочкина являются постоянными участниками текстильных выставок, как всероссийских, так и международных. В 2025 г. у Марата Тажибаева в Алматы состоялась

большая персональная выставка гобеленов и графики, приуроченная к 85-летию художника. На выставке по текстильным работам 1990–2025 гг. можно было проследить и проанализировать длинный творческий путь художника, развитие его узнаваемой стилистики ткачества. Несколько персональных выставок гобеленов прошло у Г. Б. Бушуевой. Также активным участником международных и всероссийских выставок является Ирина Яблочкина. Она всегда удивляет и является примером неожиданных решений в ткачестве для молодого поколения. Её работы очень декоративны, со множеством совмещений различных техник и декоративных приёмов.

Получив образование в советский период, художники поражают новыми решениями в ткачестве и задают техническую планку для молодёжи. «Стилистику советского гобелена отличало большое разнообразие. И сейчас, спустя почти 30 лет после ухода СССР с историю, она по-прежнему продолжает эволюционировать, впитывая в себя веяния нового времени и сохраняя в первую очередь свои основополагающие принципы декоративности» [4, с. 10].

На кафедре художественного текстиля искусству гобелена обучают на протяжении нескольких курсов. Система выстроена таким образом, чтобы студенты за время обучения ознакомились с основными современными приёмами гладкого и объёмного ткачества. Именно здесь студентам приходится решать первые задачи по цветовому наполнению небольшой тканой работы с образцами различных приёмов ткачества. Важно подобрать такое сочетание цветов пряжи, чтобы работа смотрелась цельно и гармонично, при этом каждый из приёмов был хорошо продемонстрирован и сочетался по цвету с соседними.

Следующее задание нацелено на то, чтобы студенты получили практические навыки традиционного шпалерного ткачества, поэтому они выполняют копию выбранного фрагмента западноевропейской старинной шпалеры или коптской ткани. Копирование фрагментов западноевропейских шпалер было введено на кафедре художественного текстиля как обязательное задание для студентов специалитета на пути освоения техники ткачества профессором Л. Н. Хоманько. Это задание рассчитано на два семестра. В первом семестре проводится серьёзная поэтапная подготовительная работа. Необходимо подобрать колористическую гамму фрагмента шпалеры с помощью выкрасок гуашью и темперой; далее, ориентируясь на них, окрасить хлопковую или шерстяную пряжу для дальнейшего выполнения копии. У студентов Академии А. Л. Штиглица есть уникальная возможность ознакомиться со шпалерами в залах Эрмитажа, а также посмотреть их в хранилище музея и выбрать фрагмент для копирования. Благодаря такому сотрудничеству студенты могут очень хорошо рассмотреть исторические полотна и составить наиболее близкую к оригиналу цветовую гамму интересующего фрагмента. В дальнейшем студенты в мастерских кафедры окрашивают пряжу, учитывая все сложные нюансы. Нередко предоставляется возможность увидеть оборотную сторону шпалеры, в этом случае можно понять первоначальный цвет пряжи исторического образца. Тогда можно окрасить пряжу, опираясь на данные оборотной стороны тканой шпалеры, что позволяет создать небольшой фрагмент с более точной

передачей первоначального цвета. Выполнению непосредственно самой копии шпалеры отводится следующий семестр. Выполнение копий коптских тканых фрагментов как задание для студентов бакалавриата было введено заведующим кафедрой художественного текстиля В. А. Самошкиным. Под его руководством была разработана методика ведения копийной работы.

Получив фундаментальные навыки ткачества, студенты переходят к следующему этапу — созданию собственного проекта гобелена на заданную тему, учитывая предыдущий опыт ткачества. После выполнения пробных образцов с применением различных техник и цветовых поисков студенты окрашивают пряжу и выполняют проект в материале. В этом случае тоже ведётся большая работа с цветом. Важно понять, какую по составу пряжу окрашивать для того или иного фрагмента. Студент по опыту предыдущих заданий понимает, что один и тот же цвет передаётся нитями разного состава совершенно по-разному.

Хлопковые нити передают цвет чётче, тканая поверхность работы воспринимается более гладкой, изобразительные элементы выглядят более графично.

Шерстяные нити создают бархатистую поверхность тканого полотна и мягкие нюансные переходы цвета, а также их глубину. Если ознакомиться с каталогом гобеленов, составителем которого стал заведующий кафедрой художественного текстиля доцент В. А. Самошкин, можно заметить, что большинство гобеленов выполнено с живописными нюансными переходами цвета с помощью шерстяной пряжи. Как отмечает автор-составитель, для выполнения традиционных гобеленов используется, «как правило, шерстяная пряжа, окрашиваемая вручную, что позволяет достичь богатейшего разнообразия тонов и оттенков» [5, с. 1].

Овладев традиционными техниками, на старших курсах каждый из студентов может поэкспериментировать с техниками, приёмами, материалами и создать собственную творческую работу в рамках учебной программы по дисциплине «Ручное ткачество (экспериментальное)». Студенты при выполнении своей работы прибегают к совмещению различных текстильных техник, в том числе приёмов ткачества, в одной работе. Также можно провести эксперимент — выполнить работу из нетрадиционных для ткачества материалов. Некоторые из студентов, вдохновлённые этим видом текстильного искусства, выбирают выполнение гобелена в качестве дипломного проекта. Таким образом, ткачество, введённое в учебный процесс кафедрой художественного текстиля Академии А. Л. Штиглица от самых простых заданий до выполнения больших интерьерных гобеленов, готовит специалистов высокого уровня в области шпалерного искусства.

В традиционном ткачестве на кафедре художественного текстиля хорошо прослеживается наследие ленинградской школы. Преподаватели с конца 1960-х гг. наращивали творческий потенциал, собирали методический фонд, разрабатывали методику обучения. Здесь по сей день сохраняется преемственность: лучшие выпускники остаются, передавая накопленный опыт следующему поколению.

При этом влияние ленинградской школы не становится ограничивающим в темах, приёмах или колористическом решении работ студентов. Это можно отметить по работам 1967–1993 гг., опубликованным в каталоге «Гобелены» [5], по ежегодным выставкам кафедры художественного текстиля и защитам дипломов на протяжении многих лет.

На кафедре художественного текстиля на протяжении уже нескольких десятков лет выполняются задания по проектированию камерного гобелена и воплощению проекта в материале. Тематика очень разнообразна. Часто именно она диктует исполнительские художественные и технические приёмы.

Панно Елизаветы Даниловой «Музыканты» (ил. 1а), выполненное в технике ручного ткачества, решено без живописных цветных нюансов. Яркие локальные цвета звучат так же ясно, громко, как духовые инструменты. Вибрации добавляют ритмы контрастных полос.

Небольшое панно Ульяны Королёвой «Броненосец» (ил. 1б) тоже решено локальными яркими цветами. Лишь фон имеет нюансные переходы синего цвета от светлых к тёмным, на нём силуэт животного начинает играть красным цветом. Включение различных мелких орнаментов разного цвета оживляет синий фон.

Панно Валерии Комиссаровой «Клоун» наполнено нюансными переходами тепло-холодных зелёных, красно-розовых, алых, оранжевых цветов шерстяной пряжи. Этот живописный приём придаёт глубину. Присутствие декоративных элементов в виде орнаментов на костюме клоуна уравновешивает и выявляет плоскостное решение всей композиции.

Не оставляет равнодушным работа Анны Гончаровой «Бармен». Работа выполнена тремя видами пряжи. Лицо и волосы, голубая рубашка сотканы шерстяной пряжей. Это оживило фигуру, придало ей мягкость. Часть столешницы выполнена тоже шерстью с тональными переходами в контраст с жёсткими полками с сосудами. Одни бутылки сотканы матовыми хлопковыми нитями, другие — блестящими капроновыми, которые «звенят как стекло».

В работе Анастасии Токмачевой переходы одного цвета в другой решены техническими приёмами — чередованием пряжи разного цвета за счёт выполнения приёма «стрелки». Работа наполнена декоративными орнаментальными элементами с мелкой графикой. Некоторые элементы выполнены объёмными переплетениями «саржа».

Нередко студенты, знакомясь с методическим фондом кафедры художественного текстиля, вдохновляются живописными приёмами ткачества и выбирают именно их для своей работы.

Так, небольшая работа Елизаветы Кулешовой «Осенним вечером» (ил. 2а) наполнена живописными приёмами ткачества. Она выполнена с высокой плотностью, в утке приходилось работать тонкой пряжей в одну нитку, меняя поочерёдно тёплые и холодные оттенки. Местами Елизавета применяла нити сизали, что придало работе трепетное состояние осеннего вечера.

Ещё одна работа заслуживает внимания — панно «Пьеро». Она совсем небольшого формата, при этом наполнена очень мелкими деталями, искусно

выполненными автором Юлией Фоминых (ил. 2б). Работа выполнена шерстяными нитями и мерсеризованным хлопком. Пряжа очень отличается фактурой, и за счёт этого создаётся некоторая рельефность поверхности. Панно богато серыми нюансными оттенками, которые можно наблюдать как в фоновых решениях, так и в орнаментальных заполнениях. В работе некоторые изобразительные элементы вышиты, что придало ей утончённость.

Работа Анны Панфиловой «Из апреля в май» (ил. 2в) смотрится фрагментарной, но в ней есть движение — как в названии, так и в исполнительских приёмах. Эта работа создана по мотивам серии эскизов «12 месяцев». Выбор цветовых «тканых мазков» как символа быстротечности времени и их технических способов передачи в данном случае очень грамотно осуществлен автором.

Панно «Тёплый луг» Яны Квитковской наполнено как живописными приёмами гладкого ткачества, так и способами ворсового ткачества с небольшими авторскими изменениями. Надо отметить, что процесс крашения оттенков для этого гобелена был непростым. Окрашенная вручную пряжа на тканой поверхности работала не всегда по задуманному сценарию, и студентке приходилось перекрашивать пряжу несколько раз. Это говорит о сложностях передачи необходимого цвета с эскиза, выполненного красками, в работе, выполняемой пряжей.

Надо отметить, что в последние годы тканые работы стали немного уступать по размерам произведениям предыдущих лет. Возможно, причина в том, что ранее был спрос на большие интерьерные гобелены для общественных пространств. Однако небольшие работы не уступают интерьерным. Они больше напоминают тканую картину. Они выполнены с большей плотностью основы и это делает их изысканными.

«Гобелены санкт-петербургской школы — одни из лучших в России. Их выгодно отличает от других школ разнообразие тематики и сложные композиционные решения, использование различных ткацких переплетений, авторское исполнение» [5, с. 1]. Однако ничуть не менее важной характерной особенностью является накопленный поколениями художников богатый опыт по работе с цветом и мастерство подбора сложных цветовых гамм. Студенты Академии Штиглица активно перенимают этот опыт через комплексные учебные программы с многообразием задач — от освоения традиционных техник и самостоятельного окрашивания нитей до нахождения собственных творческих ходов в процессе экспериментов с ручным ткачеством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ермолаева М. И. Ленинградская школа гобеленов. Марат Тажибаев // Месмахеровские чтения — 2026. Материалы междунар. науч.-практ. конф., 19–20 марта 2026 г.: сб. науч. ст. / науч. ред. А. И. Бартенев, А. А. Дмитриева; ред.-сост. А. С. Ергина, А. В. Корнильева, М. Е. Орлова-Шейнер, А. М. Фатеева, Н. Н. Цветкова. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2026. С. 87–95.

2. Куракова Н. В. О Елагинской выставке гобеленов Бориса Мигаля // Общество. Среда. Развитие. 2013. № 3 (27). С. 145–149.
3. Куракова Н. В. Роль и значение ЛВХПУ имени В. И. Мухиной в истории становления и развития Ленинградского авторского гобелена // Общество. Среда. Развитие. 2013. № 1 (26). С. 155–160.
4. Романова Л. Ф. Авторская ткачество XX–XXI веков. Гобелены, мини-гобелены, таписерия: каталог / Государственный музей-заповедник «Царицыно»; авт.-сост., авт. вступ. ст. Л. Ф. Романова. Белгород: Константа, 2028. 260 с. (Авторское декоративное и прикладное искусство XX–XXI веков).
5. Самошкин В. А. Гобелены. СПб.: Гиппократ, 1994. 96 с.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



а б в г д

Ил. 1. Гобелены студентов кафедры художественного текстиля:

а — Данилова Е. Музыкант», 2024. Рук. доц. М. И. Ермолаева, рук. худ. пр. проф. А. М. Фатеева, ст. пр. Д. В. Романов;
б — Королева У. Броненосец, 2024. Рук. доц. М. И. Ермолаева, рук. худ. пр. проф. А. М. Фатеева, ст. пр. Д. В. Романов;
в — Комиссарова В. Клоун, 2026. Рук. доц. М. И. Ермолаева;
г — Гончарова А. Бармен, 2026. Рук. доц. М. И. Ермолаева;
д — Токмачева А. Дама, 2026. Рук. доц. М. И. Ермолаева



а б

в г

Ил. 2. Гобелены студентов кафедры художественного текстиля:

а — Кулешова Е. Осенним вечером, 2026. Рук. доц. М. И. Ермолаева;
б — Фоминых Ю. Пьеро, 2025. Рук. доц. М. И. Ермолаева,
рук. худ. пр. проф. А. М. Фатеева, ст. пр. Д. В. Романов;
в — Панфилова А. Из апреля в май, 2025. Рук. доц. М. И. Ермолаева,
рук. худ. пр. проф. А. М. Фатеева, ст. пр. Д. В. Романов;
г — Квитковская Я. Тёплый луг, 2026. Рук. доц. М. И. Ермолаева

Сведения об авторе:

Ермолаева Мария Ильинична, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры художественного текстиля; m-interio@yandex.ru

Ermolaeva Mariia I., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (Philosophical Science), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Artistic Textiles; m-interio@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.21
УДК 72.025.7:72.047

М. А. Жохова

КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ АРХИТЕКТУРНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ

Цвет — важный фактор формирования образа архитектурного объекта, напрямую влияющий на идею проекта. В статье рассматриваются и анализируются примеры концептуальных архитектурных проектов, в которых демонстрируется, как благодаря цвету можно раскрыть основную проектную идею, усилить эмоциональное восприятие пространства и организовать архитектурную композицию.

Ключевые слова: цвет, бумажная архитектура, конкурсные проекты, колорит, дизайн, восприятие

M. A. Zhokhova

COLOR SOLUTIONS IN DOMESTIC ARCHITECTURAL DESIGN

Color is an important factor that contributes to the formation of an architectural object's image and directly influences the project's underlying concept. The article examines and analyzes examples of conceptual architectural projects that demonstrate how color can be used to reveal the core design idea, enhance the emotional perception of space and organize the architectural composition.

Keywords: color, paper architecture, competition projects, color scheme, design, perception

Колористика в архитектуре — важный раздел, посвящённый применению и изучению цвета. Изучение колористических решений и принципов его применения составляет важное направление в архитектуре. С помощью цвета можно выделить основные аспекты в проекте, сделать акцент на самом важном. Благодаря цвету можно показать ритм, обнаружить объёмно-пространственные формы архитектуры, создать контраст и т. д. Многие научные деятели изучали цвет с разных позиций, включая его влияние на самочувствие, восприятие и художественный образ пространства. Цвет в архитектуре выходит за рамки простого украшения, представляя собой сложную и важную часть проектирования.

В настоящее время много внимания уделяется колористическим решениям со стороны различных видов научного знания: психологии, архитектуры, дизайна, искусствоведения, но анализ концептуальных архитектурных проектов и использование цвета в процессе формирования идеи остаются недостаточно изученными. В исследованиях в целом анализируется концепция «бумажной архитектуры», формообразование, новаторские идеи, но колористические

решения проектов не раскрываются в полной мере. Поэтому в данной работе стоит сделать упор на интересные решения в области колористики в концептуальной архитектурной практике.

Цель исследования — рассмотреть колористические решения в концептуальных и, в частности, конкурсных работах, в которых архитекторы и дизайнеры уделяют большое внимание цвету.

Задачи исследования:

– проанализировать концептуальные проекты, в которых цвет имеет превалирующее значение;
– рассмотреть влияние цвета на восприятие идеи, методы и способы её трансляции;
– выявить основные тенденции и принципы использования цвета в современной концептуальной проектной практике.

Методика исследования построена на визуальном и колористическом анализе и сопоставлении конкурсных работ, представленных на специальных архитектурных платформах. Используются методы сравнительного анализа для выявления закономерностей в использовании разнообразного колорита. Объектом исследования является цвет в современной отечественной архитектурной практике.

Вклад в изучение физических основ цвета внесли многие учёные-теоретики. В мировой науке И. Ньютон (основоположник науки о цвете) утверждал в труде «Новая теория света и цветов», опубликованном в 1672 г., что цвет — это ощущение, определяемое составом попадающего в глаз лучистого потока, белый солнечный свет является комбинацией всех видимых цветов спектра, а не бесцветным, как считалось ранее [7]. Также Р. Ивенс в своей книге «Введение в теорию цвета» рассматривал классификацию и измерения цвета, влияние на цветовое восприятие явлений одновременного и последовательного цветового контраста [4]. Не стоит забывать о И. В. Гёте и его книге «Учение о цвете», где он писал о психологии цвета, о свете и тьме, делил цвета на три группы: положительные, отрицательные и нейтральные [2]. В отечественной науке С. Вавилов в книге «Глаз и солнце» писал, что природа не разъединяет, а соединяет волновые и корпускулярные свойства света в одном опыте, а также утверждал, что синий цвет вызван движением электронов в воде [1]. В. В. Шаронов в своей книге «Свет и цвет» 1961 г. поднимал такие темы, как цвета и краски, свет и цвет в природе, и писал, что «зрение является основным средством, при помощи которого человек ориентируется среди окружающего его мира. Поэтому вопросы яркости и цвета различных предметов имеют громадное значение и на производстве, и в быту, и в искусстве» [11, с. 14].

Помимо перечисленных учёных, изучением цвета в области архитектурной композиции занимаются Т. М. Потокина, Н. В. Солманидина и А. О. Шепталина, И. В. Беседина и Т. П. Толпинская. В своих статьях они говорят о роли цвета: как с его помощью можно подчеркнуть функциональные составляющие архитектуры, как правильно применить его в архитектурно-дизайнерских решениях в контексте окружающей среды. Например, Т. М. Потокина

утверждает, что использование цвета является одной из сложных и многогранных проблем в архитектуре и что для её осмысления требуются усилия не только архитекторов, но и учёных и художников [8, с. 79]. Н. В. Солманидина и А. О. Шепталина рассматривали цвет на ранних исторических этапах, когда существовали только натуральные тона [9, с. 101].

Таким образом, на основе анализа научной литературы можно предположить, что нереализованные проекты являются малоизученными с точки зрения их колорита и его влияния на восприятие объектов. Поэтому стоит обратить внимание на подобные проекты и проследить тенденции в области архитектурно-дизайнерской колористики.

Одним из примеров является конкурс архитектурных проектов «Кирпичный конкурс», организованный издательским домом «Балтикум» совместно с компанией «АРХИТАЙЛ Северо-Запад» (ил. 1). Задачей конкурса являлось использование кирпича как строительного и отделочного материала в проектных разработках. Тем не менее интересно проследить за тем, как авторы трактуют его оттенки, как оперирование цветом материала влияет на идею проекта. Гран-при получили Анастасия Сергеева и Владислав Лобко из Санкт-Петербурга за проект «Серая кольцевая». Примечательно, что в названии фигурирует серый цвет: таким образом интерпретируется устоявшийся термин «серый пояс Петербурга», обозначающий заброшенную промышленную территорию; при этом в проекте наблюдается минимальное использование названного колорита. Происходит интересный диалог между цветовыми сочетаниями, которые связаны с идеей проекта, — связь яркого кирпичного с серым промышленным. Осуществляется активная смена смыслов: в названии проекта фигурирует один цвет, а в подаче — сочетание разных оттенков, свойственных кирпичу. Цвет материала несёт не только зрительную, но и смысловую нагрузку: кирпич выбран осознанно, так как он «отражает важный этап в истории города, когда промышленное производство, являясь основой экономики, формировало облик не только промышленных зон, но и всей городской ткани» [5]. Так архитекторы подчёркивают взаимосвязь промышленного наследия и городской инфраструктуры. Идея проекта заключается в том, чтобы интегрировать вестибюли станций непосредственно в здания заводов, чтобы кирпичное наследие получило новую жизнь и спаслось от разрушений. Сам материал является связующей тканью города: кирпич использовался и для фабрик, и для жилых домов.

Проект строится на прямом противопоставлении и одновременном единстве двух цветов, отражающих два важнейших для Петербурга феномена. *Цвет промышленного «серого пояса»* вынесен в название и является концептуальной основой новой ветки метро. Он символизирует урбанистическую среду, индустриальный ландшафт, функциональность и современную инфраструктуру. *Цвет краснокирпичной архитектуры* — это цвет объектов, которые становятся вестибюлями и символизируют историю, материальность, наследие, теплоту и человеческий масштаб дореволюционных и советских заводов.

Авторы используют цветовое сочетание не столько как декоративный приём, сколько как нарративный инструмент. Серый цвет новой линии обрамляет и соединяет красные исторические объекты. Сочетание становится метафорой диалога между прошлым и настоящим, где старая промышленная архитектура обретает новую жизнь в качестве элементов современного транспортного каркаса. За счёт природной текстуры и цвета кирпича создаётся естественная среда. Красный цвет — цвет огня, печи, серый же — цвет дорог, города. По словам Гёте, красный цвет «даёт впечатление как серьёзности и достоинства, так и прелести и грации» [2, с. 75], в проекте красный также создаёт ощущение важности и основательности. Изображая кирпич реалистично, создатели передают образ долговечности и конструктивности, подчёркивая историческую ценность.

Также победителем в одной из номинаций стала Алина Паршикова из Москвы, предложив свою концепцию кирпичного городского дома «Тихое место». Девушка презентовала проект в чёрно-белой гамме, основываясь на концепции «затерянного дома» [5]: чёрно-белая подача полностью меняет восприятие материала, убирая один из его самых важных атрибутов — цвет, чтобы сделать акценты на других, более важных приёмах проекта. Монохром способствует более чёткому восприятию концепции, идеи и настроения проекта. Отсутствие цвета позволяет сделать акценты на другие формообразующие приёмы — ритмы, которые создаются через текстуры и светотеневые соотношения. Горизонтальные и вертикальные линии формируют интересный узор, разная кладка помогает создать ритмические акценты, которые влияют на объём и динамику фасада. Текстура проявляется в неровностях материала, который создаёт игру света и тени, усиливая выразительность здания. В проекте, лишённом цвета, все акценты направлены на конструктив и форму здания, избавляя его от декоративности колорита. Необходимо отметить, что чёрно-белая гамма гармонична, так как между оттенками присутствует множество тонов серого, что смягчает восприятие визуализации, подтверждая основную идею проекта: в активном жизненном ритме всегда найдётся место для того, чтобы побыть наедине с собой.

Также победителями конкурса стали Пётр Иванов и Александр Черкашин из Санкт-Петербурга, спроектировав кирпичное общественное пространство «Буян». Но если одни авторы показывают красный как промышленный символ, а другие вовсе отказываются от цвета, используя монохром, то в «Буяне» цвет приобретает символическое значение природы, так как идея проекта основана на лозунге: «Главное — дать волю природе!» [5]. Колористические решения показывают, как природа взаимодействует со строительным материалом. Интересно, как яркий и вместе с тем приглушённый по насыщенности красный гармонично вписывается в окружающую зелёную среду. Красный и зелёный выступают комплементарной парой в цветовом круге Иттена. Их сочетание создаёт борьбу активного и умиротворяющего, горячего и холодного. Авторы на контрасте показывают связь природы и города, ведь основной идеей является

сохранение исторической идентичности территории, при этом «Буян» рассматривается как несуществующий сказочный ландшафт. Сравнивая проекты «Тихое место» и «Буян», можно проследить, как по-разному цвет раскрывает идею проекта: чёрно-белый колорит говорит о форме и свете, а красный и зелёный говорят о жизни.

Таким образом, на примере конкурсных работ с применением одного материала — красного кирпича, можно заметить, как по-разному авторы раскрывают концепцию своих проектов:

– кирпич как связь с промышленностью — активная работа красного цвета;
– кирпич через текстуру и светотень — отсутствие активного цвета и замена его на оттенки серого;
– кирпич как связь с природой — сочетание красного и зелёного.

Во всех трёх вариантах цвет является главным инструментом подачи проекта, его основной идеей. Цвет кирпича в представленных проектах выступает не декоративным, а смыслообразующим элементом, играя три ключевые роли: символа промышленного наследия (красный), акцента на форме (монохром) и метафоры единства города и природы (красный и зелёный). В каждом случае цвет становится главным нарративным инструментом, превращая материал в носитель идеи.

Для полного понимания темы исследования следует рассмотреть проекты III Российской молодёжной архитектурной биеннале [3] (ил. 2). Два её победителя используют абсолютно разные цветовые гаммы и, соответственно, передают разные идеи. Первое место заняло петербургское бюро Katarsis Ab с проектом офисного пространства, которое трактовалось как часть городской жизни. Интерпретация города обусловливается зданиями, сделанными из красного камня приглушённого тёплого оттенка. Колористическое решение проекта основано на использовании ограниченной палитры природных оттенков, где доминируют светлые бежево-песочные поверхности, дополненные нейтральными серыми элементами, тёплой фактурой древесины и естественным озеленением. Подобный подход обеспечивает визуальную целостность архитектурной композиции, формируя сбалансированное соотношение тёплых и холодных цветовых характеристик материалов. Отказ от насыщенных акцентных цветов способствует концентрации внимания на пространственной структуре, пластике объёмов и взаимодействии архитектуры с естественным освещением. В результате цвет выступает не самостоятельным декоративным средством, а композиционным инструментом, обеспечивающим гармоничную интеграцию проектируемой среды в существующий городской контекст.

Второе место заняли номинанты из московского архитектурного бюро .ket, работавшие вместе с Дарьей Гридиной. Идеей проекта является офисное пространство будущего как часть разнообразной, интересной и живой городской среды. Авторы превратили участок в огромный сад, поставив между растениями и густо засаженной травой здания белого цвета. Архитекторы используют монохромную гамму, основанную на сочетании светло-серых,

белых и стеклянных поверхностей, благодаря чему цветовая выразительность достигается не за счёт контрастных оттенков, а посредством взаимодействия материалов, естественного освещения и озеленения. Зелёные насаждения становятся главным цветовым акцентом композиции, формируя контраст с нейтральной архитектурной оболочкой и усиливая восприятие общественных пространств как элементов природного каркаса.

Колористические решения проектов биеннале принципиально отличаются и имеют разную эмоциональную окраску: один проект за счёт колористической активности стимулирует работу, а второй за счёт сдержанности цвета обеспечивает эмоциональное спокойствие, при этом каждая цветовая гамма соответствует задаче конкурса. Сравнение проектов позволяет сделать вывод о том, что в современной архитектурной практике цвет всё чаще используется как средство решения различных композиционных задач, при этом его роль может варьироваться от формирования эмоционального восприятия пространства до акцентирования объёмно-планировочной структуры объекта.

В современной архитектуре цвет часто рассматривается как производная материального решения объекта, поскольку его выразительность формируется в результате взаимодействия фактуры, текстуры и светового решения. Как писала Т. М. Потокина, «русская архитектура долго оставалась деревянной. Цветовой образ ассоциируется не только с цветовой сдержанностью, но и с выразительностью цветового диапазона мягких охристо-коричневых и серо-серебристых оттенков» [8, с. 78]. Поэтому ещё одним примером рассмотрения цвета в концептуальной архитектуре является отображение колористических решений, посвящённых древесине как материалу. Древесина — один из старейших материалов, она имеет богатую палитру оттенков для архитектора. Правильно подобранный тон дерева может сделать архитектуру уютной или строгой, лёгкой или монументальной.

Например, комплекс в Успенском, спроектированный архитектурным бюро .ket, сделан полностью из деревянных конструкций, поэтому идеально вписывается в окружающую среду (ил. 3). Авторы исходят из принципа витализации — отношения к месту как к живому организму, именно поэтому в работе используется древесина [6]. Но важен не только материал, но и его оттенок, который напрямую определяет настроение объекта. Светлая необработанная древесина придаёт лёгкость, минимализм и экологичность, что важно для основной идеи. Уникальный культурно-образовательный кластер находится среди природы — растений и водоёмов, поэтому светлый оттенок дерева не перенасыщает проект, не нарушает связь с окружающей средой, а создаёт гармоничный образ природной архитектуры. Пространство ощущается как естественное продолжение ландшафта: тёплый оттенок дополняет проект, делая его гостеприимным и жилым. Контраст светлого объекта и тёмного окружения природы более чётко позволяет выразить силуэт и подчеркнуть визуальный центр композиции. Таким образом, благодаря правильному светлому оттенку дерева проект является целостным и завершённым.

Ещё один пример деревянной архитектуры — храм Архангела Михаила в Апатитах, спроектированный мастерской «Прохрам» (ил. 3). Объект интересен своим расположением на территории севера Мурманской области, что накладывает отпечаток на цветовое решение [10]. Колористическое решение объекта основано на использовании древесины холодного приглушённого оттенка с едва выраженным голубовато-серым подтоном, что способствует визуальному снижению экспрессивности архитектурной формы. Благодаря сдержанной цветовой гамме акцент смещается с цветового восприятия на пластическую выразительность объёма, силуэт здания и фактурные особенности применяемого материала. Нюансное сочетание тёмной крыши и светлого фасада создаёт гармоничный контраст, идеально вписывая здание в природный ландшафт: тёмная крыша на фоне неба и светлое здание на фоне деревьев. Примечательно, что на визуализациях с разными погодными условиями и с разным освещением храм меняет свой оттенок, становится чуть теплее, подстраиваясь под окружающую среду.

При анализе деревянных архитектурных объектов было выявлено, что оттенок дерева не только влияет на эстетику и эмоциональное восприятие работы, но и поддерживает общую концепцию проекта: цвет акцентирует внимание на архитектуре, выводя её на первый план, или, наоборот, органично вписывает её в окружающую среду, подчёркивая связь с историей и культурой места.

Анализ концептуальных проектов позволяет сказать, что цвет является неотъемлемой частью архитектурной идеи, так как, по словам Т. М. Потокиной, «визуальная архитектурная форма невозможна без композиционного единства пространства, объёма и цвета. Связывая объём и пространство, полихромия выступает как материал и инструмент для формирования архитектурной композиции» [8, с. 79].

Благодаря анализу рассмотренных проектов можно выявить следующие основные тенденции и принципы использования цвета в современной концептуальной практике:

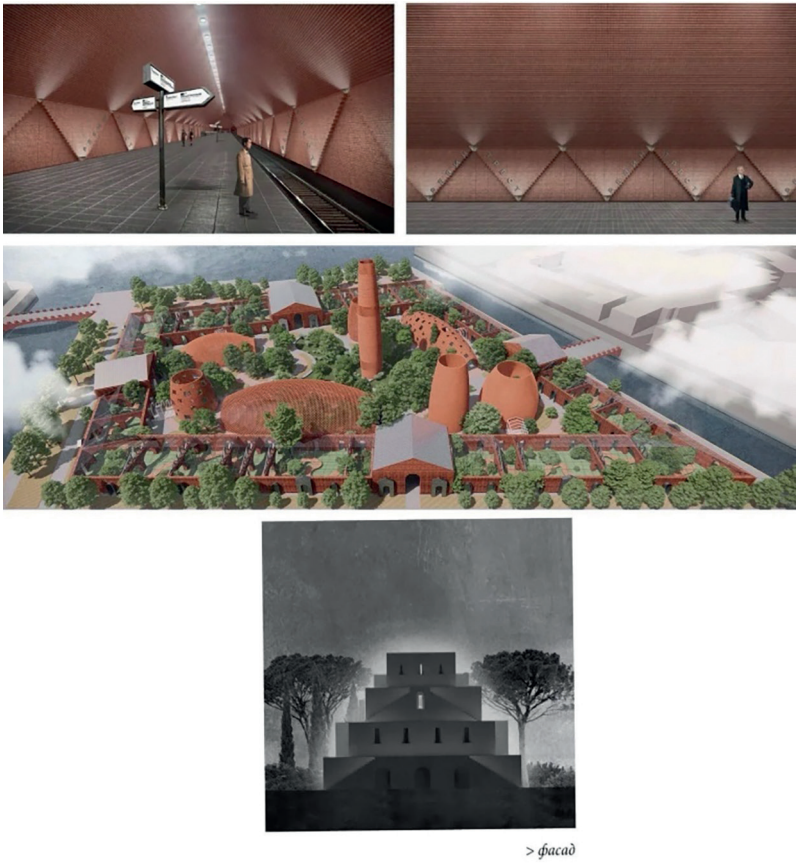
- применение минималистичных и монохромных решений, основанных на ограниченной палитре оттенков, что позволяет акцентировать внимание на объёмно-пространственной структуре, пластике и композиции объектов;
- использование комплементарных цветовых сочетаний, которые создают выразительный контраст и усиливают визуальное восприятие отдельных элементов архитектурной среды. При этом яркие оттенки применяются как инструмент акцентирования, позволяющий выделять функционально или композиционно значимые фрагменты пространства;
- влияние на эмоциональное восприятие среды и психологическое состояние пользователей.

Таким образом, колористические решения рассматриваются как комплексный инструмент, объединяющий художественные, функциональные и психофизиологические аспекты формирования архитектурного пространства. Колористика в проектах «бумажной архитектуры» перестаёт быть сугубо

эстетической категорией и становится ключевым инструментом коммуникации между архитектором и зрителем. Важно смотреть на работы целостно, не забывая обо всех факторах, которые помогают передать концепцию проектов. В зависимости от использования нужного оттенка цвета, его тона, контрастности и цветовых сочетаний можно передать сложные концептуальные идеи и сформировать определённое впечатление о проекте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вавилов С. И. Глаз и солнце: о свете, солнце и зрении. М.: АН СССР, 1938. 96 с.
2. Гёте И. В. Учение о цвете. М.: АСТ, 2021. 75 с.
3. Дорогу молодым // Archi.ru: онлайн-издание. URL: https://archi.ru/russia/96459/molodezhnyi-potencial (дата обращения: 03.10.2025).
4. Ивенс Р. М. Введение в теорию цвета. М.: Мир, 1964. 442 с.
5. Кирпич на вес золота // Archi.ru: онлайн-издание. URL: https://archi.ru/russia/100564/kirpich-na-ves-zolota (дата обращения: 03.10.2025).
6. Новый культурный слой усадьбы «Успенское» // Archi.ru: онлайн-издание. URL: https://archi.ru/russia/100243/novyi-kulturnyi-sloi-usadby-uspenskoe (дата обращения: 08.10.2025).
7. Ньютон И. Новая теория света и цвета // УФН. 1927. № 7. URL: https://ufn.ru/ru/articles/1927/2/f/ (дата обращения: 24.09.2025).
8. Потокина Т. М. Понятие цвета и его роль в архитектуре // Logos et Praxis. 2009. № 1. С. 77–79. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-tsveta-i-ego-rol-v-arhitekture (дата обращения: 14.03.2026).
9. Солманидина Н. В., Шепталина А. О. Эстетика цвета в архитектуре и дизайне // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2019. № 2–1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/estetika-tsveta-v-arhitekture-i-dizayne (дата обращения: 11.10.2025).
10. Храм Архангела Михаила в Апатитах // Archi.ru: онлайн-издание. URL: https://archi.ru/projects/russia/20315/hram-arkhangela-mikhaila-v-apatitakh (дата обращения: 08.10.2025).
11. Шаронов В. В. Свет и цвет. М.: Государственное издательство физико-математической литературы, 1961. 311 с.



Ил. 1. «Кирпичный конкурс», организованный издательским домом «Балтикум» совместно с компанией «АРХИТАЙЛ Северо-Запад»



Ил. 2. III Российская молодёжная архитектурная биеннале



Ил. 3. Архитектурным бюро .ket, Мастерская «Прохрам»

Сведения об авторе:

Жохова Марина Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра средового дизайна, бакалавриат, 4-й курс; marishazhokhova26@mail.ru

Zhokhova Marina A., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Department of Environmental Design, Bachelor's Degree, 4th year; marishazhokhova26@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Сердитов Степан Сергеевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, старший преподаватель кафедры средового дизайна; stepan.serditov@mail.ru

Serditov Stepan S., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Senior Lecturer of the Department of Environmental Design; stepan.serditov@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.22
УДК 74.01/09+7.07-05(520)

Т. М. Журавская

ВСЕЛЕННАЯ ИЛЛЮЗИЙ КУСАМЫ ЯЁИ: ЦВЕТ И ФОРМА В ПРОСТРАНСТВЕ

Кусама Яёи — одна из самых узнаваемых и загадочных японских художниц. Путь её жизни и творческих поисков, стремление к успеху и достижение его были наполнены множеством драматических событий. Острая, яркая, запоминающаяся, вызывающая разные ассоциации графика мгновенно воспринимается как принадлежащая творчеству Кусамы Яёи. Вопрос о том, какими методами и средствами она оттачивала своё мастерство, актуален для творческих людей и рассматривается в данной научной статье.

Ключевые слова: Кусама Яёи, японская художница, иллюзии, мотив, повторение, ассоциации

T. V. Zhuravskaya

KUSAMA YAYOI'S UNIVERSE OF ILLUSIONS: COLOR AND SHAPE IN SPACE

Kusama Yayoi is one of the most recognizable and mysterious Japanese artists. The path of her life and creative pursuits, the pursuit of success and its achievement were filled with many dramatic events. Sharp, vivid, memorable, evoking various associations graphics are instantly recognizable as belonging to Kusama's work. The question of what methods and means she used to perfect her craft is relevant to creative people and addressed in this scientific article.

Keywords: Kusama Yayoi, Japanese artist, illusions, motif, repetition, associations

Творчество Кусамы Яёи (Kusama Yayoi) — целая вселенная, загадочная и манящая, с назойливо повторяющимся мотивом в виде цветных, чаще всего красных «горошков» разного размера на плоскости и объёме, отражающихся в зеркалах выставочного пространства, «вылетающих» из рук Кусамы в уличной видеорекламе.

Проблемы, которые она ставила и решала в своём творчестве: как найти мотив, который будет ассоциироваться с твоей личностью, твоим образом и сопровождать тебя всю жизнь, с молодости до глубокой старости? как совершенствовать один мотив, какими средствами? как создать авторский образ, который будет активно представлять, дополнять и развивать художественные образы твоего творчества, по сути, став символом твоего творческого поиска? как всю жизнь делать одно произведение, не повторяясь?

Диапазон её творчества очень широк: графика плакатов, живопись, интерьерные и средовые объекты, инсталляции, реклама, ткани, упаковки, книжные иллюстрации, фотографии, модели одежды и т. д.

Это целая вселенная, где основным мотивом является круг, множество кругов на плоскости, на поверхности объёма и в пространстве. Цвета, как правило, яркие, контрастные. Основной — красный. Не будем забывать, что японский флаг — красный круг на белом фоне, хотя об этой отсылке художница никогда не заявляла. Её творчество, сначала не признанное ни в Японии, ни в Америке, теперь известно, узнаваемо и востребовано во всём мире.

Другой часто встречающийся мотив — различные фигурки, собранные вместе, расположенные на расстоянии друг от друга, — «микробы под микроскопом». Вспомним «микробный» рисунок ламината, который придумали и использовали члены легендарной группы «Мемфис» в своих интерьерных объектах и мебели; линии, напоминающие рисунок волны в традиционных японских узорах, и волна в работах Хокусая; линии, создающие иллюзию сжатия и растяжения, параллельные и расходящиеся, напоминающие графику Виктора Вазарели, построенную на визуальных иллюзиях.

Но всё-таки самый узнаваемый элемент работ Кусамы — круг, «горошек», настойчиво повторяющийся из одной работы в другую, её идентификатор, переходящий от одного этапа творчества к другому. Навязчивый мотив, «одержимость точками», который стал фирменным приёмом на протяжении всей жизни. Ещё один из излюбленных мотивов и объектов изображения — тыква (яп. カボチャ, «каботя»), в разных цветах, размерах, пространственных измерениях и материалах. Искусство или успешный коммерческий проект? Всё совместилось. Искусство, которое стало успешным коммерческим проектом.

Жизненный и творческий путь Кусамы Яёи

Творчеству Кусамы посвящено множество книг и альбомов [7]. Основные этапы её жизни представлены в документальном фильме режиссёра Хезера Ленца, рассказывающем о судьбе художницы и её творчестве [2].

Автору статьи удалось побывать на выставке Кусамы Яёи в Токио (ил. 1–3), а также увидеть в аэропорту Инчхон (Южная Корея) открытие магазина Louis Vuitton с витринами, оформленными художницей. В огромном прославленном своим дизайном аэропорту они выделялись повторяющимся мотивом красных кругов, которые покрывали всё пространство витрины и представленные на продажу сумки.

Кусама Яёи родилась в японском городе Мацумото (префектура Нагано) 22 марта 1929 года (97 лет). Это тихий старинный город с небольшим числом жителей (в настоящее время чуть более 242 000 человек). Главной достопримечательностью города Мацумото является старинный замок, один из немногих сохранившихся с XVI в. Его называют Замком ворона за цвет стен и общую форму распростёртых «крыльев» боковых башен [3].

Семейный бизнес Кусамы был связан с продажей семян, цветов, саженцев. В материальном плане семья была вполне благополучной, но внутри неё царила совсем иная атмосфера. Отношения были плохими из-за измен отца, постоянной ревности матери и её нервных срывов, в которых она вымещала свою внутреннюю боль на детях (их в семье было четверо). Из-за плохой психологической обстановки в семье у Яёи с детских лет появились зрительные

галлюцинации. Психиатр рекомендовал ей регулярно рисовать. Мать в порыве гнева выбрасывала рисунки и наказывала девочку за непослушание. Это ещё больше усилило стремление запечатлеть на бумаге не только окружающий мир, но и «видения». Когда Яёи было 10 лет, мать выбросила всю её бумагу, краски, кисти. Она начала рисовать на всех свободных поверхностях в доме. Реальная жизнь и фантазии слились воедино. «Мир в горошек» — навязчивая идея, «сети бесконечности», которые она сама создала и в которые попала, существуя в этом причудливом мире фантазии всю свою дальнейшую творческую жизнь. Это был начальный этап её творчества, импульсом к которому стало психологическое состояние, неблагополучное взаимодействие с членами семьи, отсутствие заботы, любви, сочувствия, внимания со стороны близких и постоянное стремление к творчеству, которое никто из них не разделял и не поддерживал.

В возрасте восемнадцати лет, в 1948 г., несмотря на сопротивление семьи, Кусама Яёи поступила в городскую школу искусств и ремёсел в Киото. Пребывание там длилось один год, она обучалась японской живописи — нихонга. В отличие от ёга — живописи в западном стиле — мастера нихонга используют традиционные темы, технику и материалы: шёлк, бумагу, тушь, клеевые водорастворимые краски с натуральными растительными и минеральными пигментами. Кусаме было тесно в рамках традиций. Она хотела трансформировать формы, методы, технологии собственной национальной культуры и использовать новейшие тенденции западной, чтобы создавать узнаваемые черты собственного авторского почерка.

В период творческого становления Кусама Яёи познакомилась со сборником репродукций работ известной американской художницы Джорджии О'Кифф (Georgia O'Keeffe, 1887–1986). Её живописные произведения — необычные цветы гипертрофированных масштабов, в том числе ирисы в разных цветовых интерпретациях, которые превращались в абстракцию цветовых пятен и пластичных, текучих ритмов растительной формы, а также пейзажи, которые завораживали своей простотой и «космичностью». Всё это поразило юную японку, искавшую свой путь в искусстве [1]. Она, отбросив все условности японских правил поведения, сама написала письмо в Америку, попросив Джорджию О'Кифф о встрече. Та ответила, и они стали переписываться. Результатом этой переписки стало решение Кусамы переехать в Соединённые Штаты.

До переезда в США Кусама пыталась организовать выставку в своём родном городе Мацумото, но никто не пришёл. Тогда женщин не очень благосклонно принимали в сообществе художников, да и работы её были странными, непривычными для Японии. Они разрушали существующие традиции, эпатировали, возмущали консервативную публику и вместе с тем манили своей загадочностью, яркостью и необычностью образов, опережали своё время.

В 1957 г. Кусама Яёи отправилась в Америку, в город Сиэтл, штат Вашингтон. Там она организовала свою первую зарубежную выставку. С собой художница привезла около 200 работ. Год спустя, последовав совету О'Кифф, Кусама Яёи переехала в Нью-Йорк. Шестидесятые — начало семидесятых годов

стали периодом возникновения и расцвета движения и субкультуры хиппи в США. Кусама Яёи разделяла их философию и откликнулась своим творчеством, которое носило эпатажный и провокационный характер.

Кусама создавала скульптуры из ткани в горошек, мебель, предметы интерьера и одежду, покрывая их отростками из мягкого материала. Отдельное место в её практике занимали инсталляции, в которых часто использовались объекты, заполненные узором в горошек, и зеркальные пространства, создающие иллюзию бесконечности. В 1959 г. Кусама Яёи организовала первую персональную выставку в Нью-Йорке в Brata Gallery. Работы были высоко оценены, особенно художником и критиком Дональдом Джаддом. Дальше последовали другие выставки, и её творческая самобытность, которая сопровождалась большой активностью и целеустремлённостью, не осталась без внимания.

В 1962 г. она стала единственной женщиной, включённой в экспозицию международной групповой выставки Zero, прошедшей в Stedelijk Museum — городском музее Амстердама. Отличительной чертой её работ стал графический рисунок в горошек, по которому её начали узнавать. Кусама поместила его везде: на двери, полах, окнах, мебели. Кроме того, она работала и над собственным образом, который стал частью её творческого имиджа: хрупкая, миниатюрная, типично японская фигура, сначала стрижка с чёлкой, затем яркие, эпатажные парики, красное трико; позже появилась одежда, фасон и графика которой продолжали её работы — яркие «гороховые» принты и линии, создающие иллюзию бесконечного пространства.

Когда информация в прессе о её творчестве и жизни доходила до Японии, реакция на неё была крайне негативной. Кусама знала об этом и мечтала, что когда-то ситуация переменится: её творческие опыты будут позитивно восприняты обществом и она займёт достойное место в профессиональной среде японских художников.

В США ей уже не надо было самоутверждаться, за ней закрепилась репутация лидера авангардного движения. В период 1967–1969 гг. художница успешно организовывала яркие перформансы с участием молодёжи, предоставляющей обнажённые тела в качестве поля для графики «в горошек», по которой Кусаму Яёи узнавало всё больше и больше людей.

Столь успешно начавшаяся карьера Кусамы в Америке внезапно прервалась из-за проблем со здоровьем. Весной 1977 г. она вынуждена была вернуться в Японию. С этого времени она находилась под постоянным наблюдением и проходила лечение в психиатрической клинике. Её диагноз — невроз навязчивых состояний — никогда не скрывался и, скорее всего, является следствием психологических травм, полученных ею в детстве. По сей день Кусама Яёи днём работает в мастерской, а вечером возвращается в клинику.

В 1980-е гг. в родном городе Кусамы Яёи — Мацумото — с успехом прошла выставка её работ. Выставочная деятельность художницы стала очень разнообразной и активной. Она создаёт графику, живопись, инсталляции, рекламу, дизайн одежды, фотографии, пишет стихи и прозу.

Девяностые стали для неё очень успешными. После дебюта в 1993 г. Кусама представляла свою страну на Венецианской биеннале в 1998 и 1999 гг., каждый раз поднимаясь всё выше по лестнице славы. Её выставки проводились с большим успехом по всему миру, о ней писали восторженные статьи. Её образ — красные «горошки», лицо с удивлённым детским взглядом, яркие парики — сразу узнавали не только искусствоведы и художники, но и широкая публика, которая видела его в витринах, рекламе, на обложках глянцевых журналов и книг. Для одной из витрин был даже создан рекламный робот, который повторял как внешний облик Кусамы Яёи, так и её мимику и жесты, а также коммуницировал с проходящей мимо витрины публикой.

Поворотным этапом в творчестве Кусамы стало участие в биеннале 1993 г.: ей отвели большое выставочное пространство в японском национальном павильоне. Художница создала инсталляцию, представлявшую собой зеркальную комнату, наполненную объёмными фигурами в форме тыквы. Тыква как объект изображения появилась в творчестве Кусамы Яёи давно, более 40 лет назад. Она, по словам автора, напоминала о детстве, вызывала тёплые чувства. Подтверждением любви Кусамы к этому образу служат многочисленные графические работы, объёмные скульптурные формы, выполненные из разных материалов и в разных масштабах. Тыква — наряду с кругами, точками и рисунком «в горошек» — ещё один узнаваемый признак её творчества.

В 1994 г. Кусама Яёи создала инсталляцию, состоящую из огромной жёлтой тыквы с чёрными узорами в горошек. Она была установлена на острове Наосима, который находится во Внутреннем Японском море и известен своими фестивалями современного искусства [5].

В поздний период творчества Кусама Яёи вновь обращается к тыкве. Художница воплощает образ в разных материалах и техниках (бронза, нержавеющая сталь, мозаика), делает объекты с зеркальной поверхностью и отверстиями, создающими точечную пространственную игру света и тени. Тыквы разных размеров и в разном количестве встречаются на открытом воздухе и в интерьере, в Японии и других странах мира.

В 2019 г. в Шанхае в рамках «Китайского проекта любви и жизни» была представлена самая большая тыква, созданная Кусамой Яёи. Её диаметр — 10 метров, объект выполнен в виде надувной конструкции и поражает воображение не только своей величиной, но и новизной идеи, её простотой и юмором. Обычный, казалось бы, плод стал не объектом кулинарии, а произведением современного искусства в интерпретации знаменитой на весь мир художницы [8].

К началу 2000-х гг. Кусама — обладательница множества престижнейших международных и японских наград в области искусства.

В 2017 г. в Синдзюку, престижном районе Токио, открылся частный Музей Кусамы Яёи, основанный её фондом. Проект выполнен архитектурным бюро KUME SEKKEI, концепция музея принадлежит самой художнице. Здание представляет собой узкое пятиэтажное многоуровневое пространство (земля в этом районе стоит баснословно дорого), где располагается выставка работ

разных лет, регулярно проходят временные выставки, проводятся экскурсии и лекции, располагается архив документов и магазин с уникальными сувенирами по мотивам творчества Кусамы. Музей стал одной из самых главных достопримечательностей японской столицы.

На сайте Музея Кусамы Яёи [4] опубликовано стихотворение — обращение художницы к зрителю:

Я вложила в этот музей всю душу.
Прислушайтесь к моему желанию донести до вас искусство.
Это — доказательство того, что я жила.
Через этот музей
Я хочу донести свою любовь к миру и человечеству,
Этот музей — ода вечной жизни.
Музей — выражение моих надежд.

Кусама Яёи

Отдельного рассмотрения заслуживают издания о Кусаме Яёи и книги по мотивам её творчества, особенно когда речь идёт о детской литературе. Интересен опыт Фаусто Джилберти (Fausto Gilberti) в области книг для детей: итальянский автор использовал графику на основе творческих работ Кусамы Яёи. В книге Yayoi Kusama Covered Everything in Dots and Wasn't Sorry [6] рассказ ведётся от лица Кусамы: художница описывает, как она росла, видела мир «в горошек» и создавала свои зеркальные безграничные комнаты. Произведение представляет запоминающийся образ главной героини в красном парике в жизненном пространстве, сотканном из множества точек. «Энергию жизни я превращаю в точки Вселенной», — так она говорит сама о себе, и это подтверждается иллюстрациями к книге, которая знакомит детей с современным искусством.

Творческий метод Кусамы Яёи можно охарактеризовать как основанный на трансформации форм и технологий современной культуры в узнаваемые черты авторского стиля.

Кусама Яёи обладает способностью ассимилировать авангардную культуру Запада и традиционное искусство Востока, превращая их в черты собственной творческой индивидуальности.

Творческое долголетие Кусамы Яёи можно объяснить постоянным стремлением не только сохранять собственную самобытность, но и развиваться, совершенствоваться и искать новое, создавать «сети бесконечности» — свою цветную вселенную без границ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Джорджия О'Кифф (Georgia O'Keeffe) // Живой Журнал: блог-платформа. URL: https://july-art.livejournal.com/10576.html (дата обращения: 15.07.2026).
2. Кусама. Бесконечные миры (2018): документальный фильм / Х. Ленц. 01:13:30 // ОК Видео: видеохостинг. URL: https://ok.ru/video/1196560681526 (дата обращения: 08.07.2026).

3. Мацумото // Ворота в Японию: официальный сайт компании. URL: https://go-japan.ru/guide/tyubu/matsumoto/ (дата обращения: 15.07.2026).
4. Музей Кусама Яёи // Yayoi Kusama Museum: официальный сайт. URL: https://yayoikusamamuseum.jp/ (дата обращения: 08.07.2026).
5. Наосима // Ворота в Японию: официальный сайт компании. URL: https://www.japan-guide.com/e/e5475.html (дата обращения: 15.07.2026).
6. Gilberti F. Yayoi Kusama Covered Everything in Dots and Wasn't Sorry. New York: Phaidon Press, 2020. 48 p. URL: https://www.goodreads.com/book/show/52701854-yayoi-kusama-covered-everything-in-dots-and-wasn-t-sorry (дата обращения: 08.07.2026).
7. Taft C., Hoptman L., Tatehata A. Yayoi Kusama (Revised and Expanded Edition). London: Phaidon, 2017. 240 p.
8. Yayoi Kusama's Largest-Ever Pumpkin Sculpture on Display in Shanghai, China // Yayoi Kusama Museum: официальный сайт. URL: https://yayoikusamamuseum.jp/en/news/news20241106 (дата обращения: 08.07.2026).

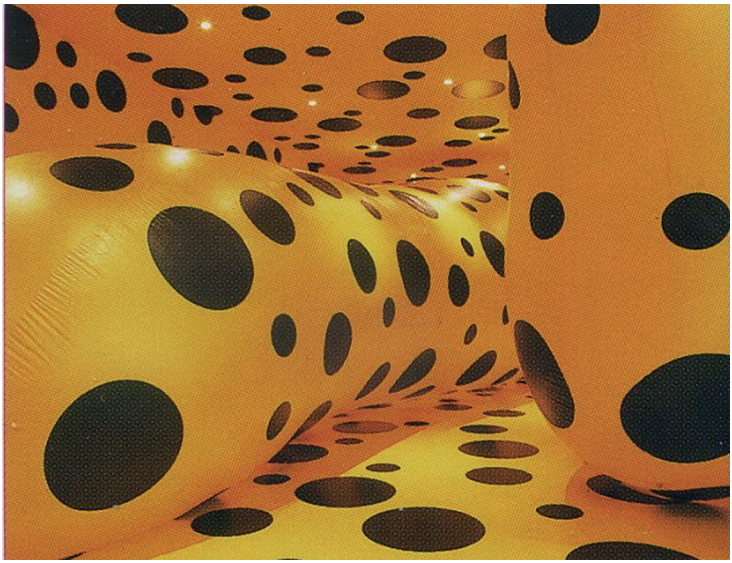
ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Плакат к выставке Кусамы Яёи
Токио. Музей современного искусства МОМАТ
26.10.2004 – 19.12.2004. Из коллекции автора



Ил. 2. Страница буклета к выставке Кусамы Яёи Токио. Музей современного искусства MOMAT 26.10.2004 – 19.12.2004. Из коллекции автора



Ил. 3. Кусама Яёи. Инсталляция «Одержимость точками». 1996–2000 Страница буклета к выставке Кусамы Яёи. Токио. Музей современного искусства MOMAT. 26.10.2004 – 19.12.2004. Из коллекции автора

Сведения об авторе:

Журавская Татьяна Михайловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор, почётный профессор; hanaaki07@gmail.com

Zhuravskaia Tatiana M., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Professor, Honorary Professor; hanaaki07@gmail.com

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.23
УДК 738.82(469)

Л. В. Зеленская

ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО КОМПОЗИЦИИ В ПОРТУГАЛЬСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ КЕРАМИКЕ ПЕРИОДА МОДЕРНА

Исследуются цветовые решения португальской архитектурной керамики конца XIX — первой четверти XX в. Анализ историко-культурного контекста полихромных и монохромных азулежу позволяет выявить синкретичный характер выбранной в эпоху модерна палитры, в которой национальная традиция тесно переплетается с общеевропейской новацией. Выявлено, что функции цвета определялись не только стилистикой, но и техникой исполнения, композиционным решением и типом размещения керамики в архитектурном ансамбле.

Ключевые слова: азулежу, модерн, Arte Nova, архитектурная керамика, керамический декор

L. V. Zelenskaya

COLOR AS A MEANS OF COMPOSITION IN PORTUGUESE ARCHITECTURAL CERAMICS OF THE ART NOUVEAU PERIOD

The article examines color schemes in Portuguese architectural ceramics from the late XIX to the first quarter of the XX century. An analysis of the historical and cultural context of polychrome and monochrome azulejos reveals the syncretic nature of the palette employed during the Art Nouveau period, in which national tradition was closely intertwined with broader European innovations. The functions of color were determined not only by style, but also by technique, compositional structure, and the way ceramic decoration was integrated into the architectural ensemble.

Keywords: azulejo, modern style, Arte Nova, architectural ceramics, ceramic decoration

На рубеже XIX–XX вв. цветовая палитра португальской архитектурной керамики не развивалась как последовательная смена традиционных решений новыми. В одном художественном поле одновременно можно обнаружить: 1) роспись синим кобальтом по белой глазури — наследие барочной керамической традиции XVII–XVIII вв.; 2) полихромные орнаментальные композиции в стилистике португальского варианта модерна Arte Nova; 3) монохромную фасадную плитку фабричного производства, получившую широкое распространение в середине XIX в. Примечательно, что цветовые решения того или иного типа часто не существовали изолированно друг от друга, не служили однозначным маркером того или иного стиля и нередко встречались в рамках одного архитектурного ансамбля. Таким образом, можно утверждать гибридный характер цветовой палитры в португальских азулежу конца XIX — первой четверти XX в.

Подобное сочетание различных цветовых решений требует рассматривать цвет не как самостоятельный стилистический признак, а во взаимосвязи с техникой исполнения, характером изобразительных мотивов, принципом размещения плитки и назначением архитектурного пространства. Сине-белые сюжетные композиции могли выступать как сознательное обращение к барочной традиции, однако их применение не ограничивалось функциями репрезентативности и художественного восстановления исторической памяти. Полихромия, в свою очередь, не являлась исключительной особенностью португальского модерна, но восходила к истокам национальной традиции азулежу — многоцветной испано-мавританской плитки, вошедшей в архитектуру Португалии на рубеже XV–XVI вв. Получив новое распространение в фасадной керамике XIX столетия, в период модерна она обрела иное художественно-стилистическое прочтение.

Часто цветовое решение плитки определялось ролью керамики в общей системе архитектурного декора. Цвет мог указывать на преемственность исторической традиции, быть маркером того или иного стиля, подчёркивать отдельные композиционные элементы фасада или полностью покрывать здание по принципу тотальной облицовки. В рамках одного ансамбля эти функции могли совмещаться, благодаря чему традиционные и современные принципы организации керамического декора не противопоставлялись друг другу, но вступали в сложное взаимодействие.

Цель настоящей статьи — выявить основные функции цвета в португальской архитектурной керамике конца XIX — первой четверти XX в. и показать, как они определялись техникой исполнения, характером изображения, размещением плитки на фасаде и назначением здания.

Историю полихромных азулежу можно условно разделить на четыре этапа: 1) испано-мавританские азулежу мудехар первой половины XVI в. в техниках corda seca, aresta и alicatado; 2) появление техники майолики в середине XVI в., первые фигуративные панно и тотальная облицовка церковного пространства орнаментом с изобразительными мотивами испанской мастерской Талавера; 3) облицовка плиткой с нефигуративным орнаментом после лиссабонского землетрясения 1755 г.; 4) масштабирование фасадного керамического декора с появлением промышленных и полупромышленных техник производства с середины XIX в.

Каждый из обозначенных периодов оказал своё влияние на развитие португальской архитектурной керамики, однако в рамках рассмотрения эпохи модерна — предмета настоящей статьи — нам представляется необходимым уделить особое внимание появлению азулежу в экстерьере зданий.

Во второй половине XIX в. ведущим видом керамического декора городской застройки становится облицовка фасада плиткой с нефигуративным орнаментом. В отличие от фигуративных панно такое покрытие не имело самостоятельного композиционного центра: изображение строилось путём многократного повторения одного модуля, который мог состоять из одной,

четырёх или большего числа плиток. В результате отдельные цветовые пятна соединялись в протяжённую геометрическую или флорально-геометрическую сетку. По принципу построения и способу заполнения архитектурной поверхности фасадная облицовка плиткой фабричного производства схожа с так называемыми ковровыми азулежу XVII в. [6, с. 39–40]. Например, в декоре доходного дома Баррейру на улице Конселейру Жоаким Антониу де Агийар, 213 (порт. Rua Conselheiro Joaquim António de Aguiar, 213) плитка с растительным орнаментом покрывает главный и латеральные фасады по ковровому принципу. Цветовое решение фриза вторит палитре тотальной облицовки, что способствует восприятию фасада как непрерывной декоративной поверхности.

Серийное фабричное производство допускало выпуск одного и того же рисунка в нескольких цветовых вариантах, однако композиция фасада определялась также соотношением орнаментального поля с фризами, карнизами и бордюрами, под которые фабрики выпускали отдельные каталоги. Такие декоративные обрамления предназначались для декора оконных или дверных проёмов, карнизов и горизонтальных тяг здания между этажами. Совпадение их цветового решения с палитрой коврового фасадного орнамента усиливало впечатление непрерывного покрытия, тогда как контрастное цветовое решение позволяло подчеркнуть архитектурные членения здания.

Палитра фасадной плитки второй половины XIX в. не ограничивалась монохромным синим декором по белой глазури. В серийной продукции встречались синий, зелёный, жёлтый, розовый и марганцево-винный цвета; один и тот же орнамент мог выпускаться, например, в тёмно-сине-винном или жёлто-зелёном вариантах [5, с. 87–89]. Таким образом, цвет являлся изменяемой составляющей фабричного образца и способствовал вариативности визуального восприятия орнамента без преобразования его композиционной структуры.

Итак, в фабричных азулежу XIX в. цвет выполняет главным образом ритмизирующую функцию, дополняя композиционное решение орнамента. Цветовые сочетания работают по принципу прямых дополнительных отношений [2, с. 103], а колористические комбинации облицовки фасадной поверхности и её обрамлений определялись либо готовым предложением фабричных каталогов, либо выбором владельца при оформлении конкретного фасада. Отсюда иногда встречающиеся в городской застройке неожиданные цветовые сочетания [7, с. 895]. Таким образом, на рубеже XIX–XX вв. практика полихромной керамической облицовки уже была сформирована. Стиль модерн не ввёл цвет в португальскую архитектурную керамику, но изменил характер её расположения на фасаде: наряду с тотальной облицовкой получили распространение панно в акцентных элементах зданий, как фабричные, так и авторские по индивидуальному заказу [1, с. 137–138].

Влияние общеевропейского модерна на принцип размещения азулежу не привело к отказу от традиции тотальной облицовки плиткой с нефигуративным орнаментом, но существенно расширило композиционные функции цвета. В архитектуре Лиссабона начала XX в. художественный язык

азулежу формировался под функцию акцентного обрамления архитектурных элементов. Облицовка фронтонов, фризов, оконных и дверных проёмов, балконных карнизов включалась в единую декоративно-пластическую систему и с камнем, штукатуркой, скульптурой, и с художественным металлом. В такой системе цвет уже не только поддерживал модульный ритм орнамента, но обозначал границы отдельных участков фасада и связывал их с его объёмно-пространственной структурой [4, с. 74].

Одним из ранних примеров изменения роли цвета на рубеже XIX–XX вв. является декор табачной лавки «Монако» на площади Дона Педру IV, 21 в Лиссабоне, выполненный Рафаэлом Бордалу Пинейру в 1893 г. (ил. 1). Расположенные по обе стороны от входа панно представляют сцены басенного характера с антропоморфными персонажами и ассортиментом заведения. В композиции Rã a tomar rapé (порт. «Лягушка, нюхающая табак») сидящая на листе кувшинки лягушка берёт нюхательный табак из коробки, которую держит аист. Антропоморфизм продолжает сатирическую линию графического творчества Пинейру, а изобразительные мотивы натурализма отсылают к его авторской керамике фабрики Калдаш-да-Раинья 1880-х гг.

Цветовое решение панно построено на барочной триаде синего, белого и жёлтого в традиционной португальской плитке. Фигуративные панно выполнены в технике ручной росписи синим кобальтом по белой глазури. Обрамление в жёлтом цвете служит визуальным контуром, отделяющим фигуративное панно от архитектурной поверхности. Традиционная сине-белая гамма, ранее связанная прежде всего с религиозными, историческими и аллегорическими композициями, используется здесь для сатирического сюжета рекламного характера.

Нередко фасадная плитка служила не только архитектурным декором, но и рекламной вывеской. В таких панно цвет, форма и композиционное решение были рассчитаны на привлечение внимания покупателя [3, с. 784–785]. Таким образом, сине-белая роспись табачной лавки «Монако» не сводится к исторической стилизации: традиционный цветовой регистр образует своеобразный сплав с художественным языком модерна и усиливает рекламную выразительность керамического декора.

Иную роль выполняет цвет в декоре здания Лиссабонского общества автолюбителей (порт. Auto-Palace Garage; ил. 2). Главный фасад двухэтажного здания завершён изогнутым фронтоном, который украшает керамическое панно ведущего керамиста португальского модерна Жозе Антониу Жоржи Пинту. Название предприятия обрамлено флоральными мотивами в стилистике удара бича и образует смысловую и колористическую доминанту композиции. Контраст жёлтого и синего цветов акцентирует название, а окружающий его растительный орнамент в оранжевых, малиновых и зелёных тонах следует очертаниям фронтона и связывает панно с архитектурой фасада. Традиционная для португальских азулежу сине-жёлтая гамма соединяется

с полихромным флоральным декором модерна. Цвет выполняет одновременно идентификационную и композиционную функции, обозначая назначение здания и акцентируя его завершение.

Панно дома Лилий в Авейру (порт. Casa dos Lírios), изготовленное в 1912 г. на фабрике «Фонте нова», является ярким примером декора типовой городской застройки (ил. 3). Фасад облицован азулежу по ковровому принципу, сочетая в себе традиции разных эпох архитектурной керамики: 1) тотальную облицовку фабричной плиткой сетчатого орнамента с распространённым в Португалии изобразительным мотивом розетки середины XIX в.; 2) панно в акцентных элементах фасада с флоральными мотивами в стилистике модерна. Цветовое решение плитки с нефигуративным орнаментом выполнено в светлых оттенках зелёного и розового на белом фоне, которому служат контрастом панно со стилизованными лилиями в ярких жёлтом, зелёном и фиолетовом тонах. Чёрный контур подчёркивает линейное построение композиции панно. Выполненные в технике трафаретной печати отдельные детали были дополнены ручной росписью, благодаря чему строгая графическая структура сочетается с более свободной передачей лепестков и листьев.

В данном случае цвет не связан ни с повествовательным содержанием, ни с обозначением функции здания. Полихромия становится основным средством стилистической характеристики фасадного декора: именно цвет и линейный рисунок позволяют включить произведение в художественный язык Arte Nova. Примечательно, что подобное панно использовано не в репрезентативном общественном сооружении, а в типовой городской застройке, где керамический декор становится главным художественным акцентом фасада [8, с. 76].

Рассмотренный материал показывает, что цвет в португальской архитектурной керамике конца XIX — первой четверти XX в. не являлся самостоятельным признаком стиля. Его значение определялось техникой исполнения, изобразительными мотивами, типом расположения плитки на фасаде и назначением здания. В фабричных азулежу XIX в. цвет прежде всего поддерживал ритм нефигуративного орнамента и связывал отдельные участки фасада в непрерывную декоративную поверхность. В авторских панно начала XX в. функции цвета становятся более разнообразными. В декоре табачной лавки «Монако» традиционная сине-белая роспись используется в сатирическом сюжете рекламного характера. В панно на здании Общества автолюбителей контраст жёлтого и синего подчёркивает название предприятия, а полихромные флоральные мотивы связывают его с формой фронтона. В оформлении дома Лилий тотальная облицовка фабричной плиткой сочетается с панно с изобразительным мотивом лилий в стиле модерн, размещёнными в акцентных элементах фасада. Здесь цвет разграничивает ковровую облицовку и декоративные вставки, выполненные в художественном языке Arte Nova.

Таким образом, модерн не сформировал новой единой палитры португальских азулежу. Его влияние проявилось прежде всего в изменении способов размещения керамики и расширении функций цвета. Наряду с ритмической организацией орнамента цвет стал подчёркивать архитектурные элементы, выделять надписи и сюжеты, обозначать назначение здания и разделять различные части фасадной композиции. Одновременное использование исторических, фабричных и современных художественных решений определило гибридный характер цветовой палитры португальской архитектурной керамики рассматриваемого периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зеленская Л. В. Азулежу в архитектурном декоре Португалии эпохи модерна: типология, влияния, традиции // Terra artis. Искусство и дизайн. 2025. № 2. С. 136–144.
2. Кочергин Э. С. Категории композиции. Категории цвета: практические исследования основных понятий. СПб.: Вита Нова, 2017. 160 с.
3. Amorim S. A. de. Contributos para o estudo do azulejo publicitário // Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património. 2003. Vol. 2. P. 783–802.
4. Fevereiro A. F. A. de M. C. The Art Nouveau tiles as frames to architecture in Lisbon // ARTis ON. 2016. № 2. P. 61–74.
5. Mimoso J. M., Pais A., Campelo J., Esteves L. An Unlikely Catalogue of the Production of Azulejos by Fábrica Roseira of Lisbon Circa 1870 // Proceedings of the International Conference Glazed Ceramics in Architectural Heritage (GlazeArch 2015). Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2015. P. 81–90.
6. Pires I. A. S. dos. Fachadas azulejadas na Margem Sul do Tejo – Barreiro (1850–1925): dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013. 365 p.
7. Queiroz F., Aguiar I., Carvalho R. S. de, Pires I. Azulejaria e arquitectura vernacular: os padrões usados no concelho de Ovar e o sistema “Az Infinitum” // Actas do 1.º Colóquio Internacional Arquitectura Popular. Arcos de Valdevez: Município de Arcos de Valdevez, 2016. P. 885–898.
8. Sarrico P. Percurso do azulejo de fachada de Aveiro: dinâmicas para a sua salvaguarda. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009. 157 p.



Ил. 1. Табачная лавка «Монако» (Tabacaria Mónaco)
Лиссабон. Рафаэл Бордалу Пинейру. 1893



Ил. 2. Здание Общества автолюбителей (Auto-Palace Garage)
Лиссабон. Жозе Антониу Жоржи Пинту. 1906



Ил. 3. Дом Лилий (Casa dos Lírios)
Авейру. Фабрика «Фонте нова». 1912

Сведения об авторе:

Зеленская Лилия Витальевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра теории и истории пространственных искусств, аспирантура,; liliazelenskaia@gmail.com

Zelenskaia Lilia V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Department of Theory and History of Spatial Arts, Postgraduate student; liliazelenskaia@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Палагута Илья Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры теории и истории пространственных искусств; kiik@ghpa.ru

Palaguta Ilya Vl., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Doctor in History, Associate Professor, Professor of the Department of Theory and History of Spatial Arts; kiik@ghpa.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.24
УДК 7.017.412

О. В. Иванова

ТАИНСТВЕННАЯ БЕЛАЯ НОЧЬ: МИФОПОЭТИКА ПЕТЕРБУРГА В ЦВЕТЕ; АРТ-ПРОЕКТЫ, ПОСВЯЩЁННЫЕ ДНЮ ГОРОДА

В исследовании анализируются работы современных художников, представленные в арт-проектах 2026 г. и репрезентующие в цвете мифопоэтику Петербурга. Цвет особенно точно отражает мифопоэтику города, камни которого буквально дышат таинственностью. Он создаёт особый изобразительный язык, выражающий скрытые смыслы. Ко Дню города творческие институции, такие как Петровская академия наук и искусств, Союз художников России, а также НКО «Новые передвижники», представили интереснейшие выставочные проекты, которые ярко и по-разному отразили тему загадочности и поэтичности Санкт-Петербурга, создав особое цветовое пространство в трёх непохожих друг на друга локациях. Подобные проекты играют важнейшую роль в популяризации искусства для широкой зрительской аудитории. Они также преобразуют пространство города, добавляя ему поэтичности, говоря языком символики цвета.

Ключевые слова: арт-проект, мифопоэтика Петербурга, символика цвета, художественные институции, творческий метод художника, культурное наследие

O. V. Ivanova

MYSTERIOUS WHITE NIGHT: THE MYTHOPOETICS OF ST. PETERSBURG IN COLOR; ART PROJECTS DEDICATED TO THE CITY'S DAY

The study analyzes the works of contemporary artists presented in the 2026 art projects, which depict the mythopoetics of St. Petersburg in color. Color accurately reflects the mythopoetic of the city, where stones breathe mystery. This creates a unique visual language that expresses hidden meanings. On the occasion of City Day, creative institutions such as the Petrovskaya Academy of Sciences and Arts, the Union of Artists of Russia, and the New Wanderers NGO presented exciting exhibition projects that vividly and diversely reflected the theme of the mystery and poetry of St. Petersburg, creating a special color space in three distinct locations. Such projects play a crucial role in promoting art to a wider audience. They also transform city spaces, adding a touch of poetry through the language of color symbolism.

Keywords: art project, mythopoetics of St. Petersburg, color symbolism, art institutions, artist's creative method, cultural

Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею,
что даёт двойную возможность интерпретации города: как победы
разума над стихиями, с одной стороны, и как извращённости
естественного порядка — с другой.
Ю. М. Лотман

Современное искусство Санкт-Петербурга визуализирует таинственный петербургский миф, создаёт изобразительный текст города, придавая ему дополнительную смысловую грань. «Петербургский Миф — одновременен его существованию; он разыгрывается самим существованием Города…» [7, с. 55]. Произведения петербургских художников наполняют своей волшебной аурой не только парадные выставочные залы, но и другие пространства, подчёркивая мистический образ Северной Пальмиры. Фантастичность Петербурга, формировавшаяся благодаря произведениям великой русской литературы и искусства на протяжении последних двух столетий, отражается в живописных и графических произведениях современных авторов, иллюстрируя петербургский миф. О нём написано немало интереснейших научных работ. Сам же термин точно определён в диссертации Ю. А. Повх: «Культурологическим термином “петербургский миф” обозначается совокупность преданий и легенд, связанных с возникновением Петербурга и образом города в сознании людей и в искусстве. Реальные события возникновения города обрастали мифологическими образами. Невиданный размах строительства дал пищу для мифа о постройке Петербурга на пустом месте. Петербургский миф включил в себя легенды о чудесном основании города, сюжет пророчества о его гибели, идею искусственного, обречённого города. Природная стихия, наводнения порождали множество легенд о гибели Петербурга (очевидна их связь с идеей потопа, характерной для древних мифов)» [9, с. 2]. Они составляют эфемерную ткань особой мифопоэтики города. Выделяются несколько ключевых пластов, её формирующих.

Это прежде всего миф творения. Петербург является городом-символом по своему рождению благодаря идее человека, императора Петра I, волей своей основавшего город. «Идея — вот корень и структурирующее начало символа», по определению Н. Н. Рубцова [11, с. 64]. В легендах об основании города Петром I создатель часто предстаёт демиургом — фигурой, которая вопреки стихиям создаёт город на болоте. В поэтическом образе искусственно созданного Петербурга художники обращаются к символике цвета, используя тёмные цвета хаоса, пустоты, трясины и противопоставляя им цвета камня: гранита, мрамора, песчаника, туфа.

О магии цифр в мифе творения города размышляет О. Б. Сокурова: «Город начал строиться, когда минуло семь веков со времени крещения Руси. 7 — символическое число земной полноты, некоей завершённости, законченности. Число 8 связано с представлением о выходе из границ земных измерений, в нём читается знак бесконечности, вечности. Итак, город строился словно бы на границе времени и вечности, истории и метаистории. Кроме того, как известно,

строительство Петербурга стало границей между древней Русью и новой Россией» [12, с. 96].

При этом в народном сознании образ Петра также амбивалентен: с одной стороны — великий реформатор, с другой — иногда трактуется как Антихрист. Н. М. Карамзин в «Записке о древней и новой России» (1811) отмечал: «Мы стали гражданами мира, но перестали быть, в некоторых случаях, гражданами России. Виною Пётр» [6]. В искусстве мы видим, как образ Петра по-разному трактуется авторами от Фальконе до Шемякина.

Город расположен в устье Невы. И река здесь выступает как вечный символ жизни и смерти, границы миров, утекающего времени. Сразу вспоминаем афоризм Гераклита: «Нельзя дважды войти в одну реку». Древнегреческий философ сделал реку мощным символом изменчивости и течения жизни, используя этот образ, чтобы выразить мысль о том, что бытие постоянно находится в становлении. Цвет реки Невы, как и водной стихии в целом, изменчив. Он представляется в широчайшем диапазоне от светло-голубого до стального, от иссиня-чёрного до бледно-розового в зависимости от времени года и суток. Григорий Тульчинский подчёркивает: «…эта природная среда двояка: с одной стороны — снег, дождь, тьма, мрак, холод, духота, наводнения — одним словом — тёмная стихия; с другой — солнце, закаты, гладь, взморье, прохлада, свежесть, просветлённое инфернальное небо (даже акварелисты никак не могут “поймать” питерское небо), прозрачность и “дальновидение” (в иные дни горизонт в П. раздвигается до 6 километров), белые ночи» [14, с. 149]. Эта двойственность природы Петербурга питает вдохновение художников и притягивает зрителей.

В ткани мифопоэтики присутствует также имперская мифологема. Петербург осмысляется как символ государственной мощи. В его архитектуре (классицизм, Ростральные колонны) видят отсылки к величию Древнего Рима или Древнего Египта — культур, в которых камень и монументальность выражали идею всепроникающей власти. Символика цвета в этом случае отсылает к цветам императорской власти: чёрному, жёлтому и белому. Жёлтый (золотой) — цвет поля государственного герба. Этот цвет напоминал о флаге Византии (чёрный двуглавый орёл на жёлтом фоне) и символизировал духовность, устремление к нравственному совершенствованию и твёрдость духа. Белый (серебряный) — цвет святого Георгия Победоносца, изображённого на щите герба в качестве всадника, поражающего копьём дракона. Он ассоциировался с верностью, чистотой и жертвенностью. Три эти цвета легли в основу императорского флага. В 1883 г. Александр III распорядился, чтобы в торжественных случаях вывешивался бело-сине-красный флаг. Следует отметить, что до 1917 г. Зимний дворец был ярко-красного цвета.

В волшебную пору белых ночей отмечает своё рождение город святого Петра, город-символ, город-загадка. В это время он расцветает и становится мистически торжественным. Максим Горький писал: «Петербург — многоликий город. Видите: сегодня у него таинственное и пугающее лицо. В белые ночи он очаровательно воздушен. Это — живой, глубоко чувствующий город» [4].

У Горького город предстаёт как существо с переменчивым, многогранным характером, способное и пугать, и очаровывать.

«Вероятно, никакой другой город не вызывал к жизни столь богатого всяческой фантастикой “текста”, и никакой другой “городской текст” не обладал таким огромным потенциалом трагедийности. В образе Петербурга всегда было что-то таинственное и иррациональное, непредсказуемое и чуждое, что-то такое, что задаёт катастрофическую и даже эсхатологическую тональность восприятию города», — читаем у Н. Л. Быстрова и И. И. Поляковой [3, с. 44].

Мифопоэтика Петербурга — это особый способ осмысления города, при котором он сам становится героем, а в его образе и истории сплетаются реальные факты, легенды и глубокие мифологические мотивы. Можно определить так: это не просто описание улиц и зданий, а поиск «глубинного кода», который делает Петербург не просто точкой на карте, а символом — с темами власти, судьбы, катастрофы и духовного поиска. Мифопоэтика превращает город в сложное художественное пространство, где реальное и фантастическое, социальное и метафизическое тесно переплетены. К постижению феномена мифопоэтики обращаются представители многих научных дисциплин: культурологи, философы, лингвисты, литературоведы. Можно назвать целый ряд интересных статей последнего десятилетия на эту тему: Н. Г Шарапенковой, Г. Г. Гурьяновой, М. С. Уварова, К. С. Подлипненцевой и других. Появились также работы китайских учёных, например «Исследование петербургского мифа русской литературы в китайском литературоведении XXI века» Ли Цзялинь [8].

Цветовая символика в изображении Санкт-Петербурга начала складываться в XIX в. и достигла особой глубины и разработанности в литературе и живописи рубежа XIX–XX вв., в эпоху символизма. Так об этом пишет Г. Г. Гурьянова: «В 1902 году к созданию символического образа Петербурга подключился и М. В. Добужинский. Художник в своей графике продолжил развитие символического мотива “отстранённого города” (прекрасной машины) и привлёк внимание уже не к образу, хранимому историей культуры, а его современности — второй половине XIX века: города тесного, трудного для маленького человека (аналогичного Петербургу “Преступления и наказания” с его духотой, толкотнёй, тесной квартирой Р. Раскольникова), города, чья изнанка полна “…особенной безысходной печалью, скупой, … живописной гаммой и суровой чёткостью линий”» [5, с. 366].

В советское время пейзажи города на Неве приобрели особые черты сдержанности и монументальности. Они определяли характерный подход ленинградской живописной школы — так в советском искусствоведении называли группу живописцев, работавших в Ленинграде в 1930–1940-е гг. (термин введён А. И. Струковой [13]). В последующие 1950–1980-е гг. традиции продолжили Евсей Моисеенко, Юрий Тулин, Андрей Мыльников, Людмила Рончевская, Сергей Репин, Вячеслав Пакулин, Завен Аршакуни, Ярослав Николаев, Дзовинар Бекарян, Гавриил Малыш, Арсений Семенов, Ярослав Крестовский и другие замечательные авторы. Многие современные петербургские художники переняли эстафету у этих великих представителей

ленинградской школы, будучи учениками старшего поколения. Многие из названных мастеров были близко знакомы, дружили. В их подходе к изображению города проявилась прежде всего общность взглядов на искусство.

В современном искусстве дихотомия мифопоэтики Петербурга выражается всё ярче. Как отмечает в своей статье искусствовед Е. Д. Репина, «интерес к двойственной и мистической природе города остаётся неизменным, но приобретает роль авторского высказывания, в котором творцы реализуют экспериментальный подход к пространству бывшей имперской столицы, насыщая его символами и аллегориями. Писатели и художники показывают двойственную городскую фактуру, особенный “петербургский текст”, который складывается из исторических событий и достопримечательностей, а также мифов, легенд, литературных произведений и авторского впечатления творца, продолжая традиции художников и литераторов прошлого» [10, с. 240].

Дню города в начале лета 2026 г. было посвящено немало ярких событий культурной жизни Северной Пальмиры. Среди них можно выделить три мероприятия, наиболее ярко отражающих тему мифопоэтики города в полотнах художников. Одно из них — выставка «Гимн Северной Пальмире» в галерее особняка А. П. Брюллова. Она была организована при поддержке Петровской академии наук и искусств. Зрители погрузились в мир Северной столицы и через призму творчества талантливых петербургских художников ощутили полифоничность культуры, полноту мифопоэтики города. Само пространство галереи располагает к возвышенности и торжественности. Особенность в том, что она по форме своей работы опирается на традиции петербургских салонов XIX в. В ней царят живописное искусство, классическая музыка, театральные постановки. Вернисажи выставок проходят ярко: сопровождаются концертами, модными показами и непринуждённым общением. Экспозиция «Гимн Северной Пальмире» представила многообразие стилей и способов художественного выражения: от академически реалистичных (Азат Галимов) до декоративно-абстрактных (Любовь Иночкина). Работы романтического характера создают своё особое цветовое и смысловое поле, которое определяет содержание символического изобразительного текста. В этом поле мы не находим упадничества и пессимизма, но только восторг от общения с петербургской эстетикой, красотой и гармонией. При этом таинственность мифопоэтики города выражается во всей полноте.

Если обратиться к работам замечательного петербургского художника Азата Галимова, члена Петровской академии наук и искусств, мы увидим многоликий Петербург: сказочный и зловещий, дождливый и солнечный. Город у мастера напоён спокойствием и сдержанностью. Виртуозно передаёт художник все оттенки серого, пасмурного пейзажа. На картинах почти всегда присутствуют люди — жители и гости города, которые гуляют или спешат по делам. Город Галимова живой и наполненный. В работе «Питерские сумерки. Зима» Казанский собор — словно взлетающая птица раскинул крылья колоннад в тёмном, цвета индиго небе. Цвет неба — это доминанта, собирающая воедино всю композицию и создающая настроение неразгаданной тайны (ил. 1).

Второе творческое событие — это выставка «Белая ночь» в Малом зале исторического здания Императорского общества поощрения художеств на Большой Морской, 38. Арт-проект традиционно развёрнут в самые светлые дни года и объединяет живопись, графику, пастель и акварель 22 художников. Среди них — Татьяна Анисимова, Мария Аристова, Людмила Баландина, Елена Белова, Наталья Вишнякова, Евгений Дубицкий, Павел Еськов, Ольга Ивлева, Елена Ишуткина, Анна Кожина, Лариса Ковбенко, Пётр Кривенко, Сергей Ляхович, Кирилл Мальков, Эльмира Мустафина, Елизавета Соколова, Артём Тихонов, Алексей Тупейко, Иван Тупейко, Татьяна Чернова и другие.

Каждая работа — взгляд на Петербург как на живого героя. Художники предлагают зрителю задуматься: что важнее — архитектурная точность, состояние природы или личное переживание города? Здесь соседствуют иней Таврического сада, осенние набережные, утренний свет у Эрмитажа и романтический вечер на стрелке Васильевского острова. Чем дальше автор отходит от открыточного вида, тем больше его работа становится автопортретом [2].

Следует заметить, что отказаться от открыточного вида полностью не получается. Это продиктовано коммерческой успешностью подобной живописи. Общее цветовое и смысловое поле выставки идеально иллюстрирует двойственность мистической природы города. Доминантой выставки является самая протяжённая стена напротив окон, вдоль которой следует зритель, считывая тот самый неповторимый петербургский текст. Она начинается лёгкими и воздушными жемчужно-серыми пейзажами Сергея Ляховича. Можно назвать эту выставку бенефисом художника: экспонируется десять его работ, тогда как у остальных авторов — от одной до пяти.

Если анализировать взгляд Сергея Ляховича на город, то мы опять увидим двойственность: в произведениях присутствует как «открыточность», так и лирическая глубина, тяжёлые интенсивные сумерки ночи и нежность цветущей сирени на Елагином острове. Призрачная прозрачность белой ночи эманирует сквозь живописную структуру полотна, и явно ощущается запах сирени и утреннего тумана. Его работы через цвет репрезентируют мифопоэтику Петербурга такой, какой её представлял Н. П. Анциферов, — в целостности всех преданий и легенд, связанных с возникновением и образом города в сознании людей и в искусстве.

Двигаясь дальше по экспозиции, зритель физически чувствует эмоциональную напряжённость цвета и энергии в картинах. Колорит становится более тёмным, а настроение — тревожным. Посетители выставки останавливаются у центральной картины Артёма Тихонова «У Эрмитажа», поражённые её размером, цветом и энергетикой. В ней со всей силой проявилась театральность Петербурга, его вымышленность. Завораживает жёлтое небо и белое пятно восходящего над городом совсем не ласкового солнца. Композиции Тихонова изысканно-театральны, безукоризненно выстроены. В них город предстаёт как метафора, сильное и драматическое высказывание (ил. 2).

Картина Ларисы Ковбенко изображает кромешно тяжёлое небо над Купчином. Минимум архитектуры и максимум тёмного, угнетающего грозового

неба — при этом минимализме район узнаваем. Вот только восприятие его радостным не назовёшь.

Самая освещённая солнцем стена у большого окна буквально излучает свет и радость жизни на контрасте с предшествующими работами. Здесь мы видим совсем другие цвета и другое ощущение города. «Солнечный художник» Ярослав Савиных пишет город розовыми и фиолетовыми оттенками, передавая яркое освещение погожего дня — большой редкости для Петербурга. Полотна этого автора жизнеутверждающие, раскрывающие восхищение полнотой бытия. В его восприятии города мы видим радость и солнце, в них нет тоски и щемящей грусти.

В работах братьев Андрея и Ивана Тупейко Петербург, как и у Добужинского, предстаёт безлюдным, в нём нет движения жизни. Это город-призрак, таинственный и непостижимый. Отсылают к Серебряному веку и акварели Ольги Ивлевой: портреты Маяковского и Цветаевой вплетаются в текст городских улиц.

Марина Аристова использует современные золотые краски и поталь — в соединении с живописью они дают оригинальный декоративный эффект. Только у неё на картине мы видим чёрное с золотом небо (цвета символически связаны с имперской столицей). Казанский собор на фоне этого неба выглядит завораживающе. Столик в кафе напротив собора, цветы, ночь, таинственность рассказывают романтическую историю.

У каждого художника своё, очень личное переживание и осмысление петербургского мифа, переданное языком символа в цвете, линии, пятне и композиции целиком. Выставки Союза художников всегда отличает высокий уровень профессионализма как отдельных работ, так и всей экспозиции: каждой картине подбирается точное место, чтобы создать целостность и полноту высказывания.

И наконец, третье событие — это выставка «Господин Петербург» НКО «Новые передвижники» в гостинице «Репинская». Это пример успешной коллаборации искусства и бизнеса. Большое значение имеет взаимная заинтересованность сторон. Искусство в таком случае должно помочь создать атмосферу лёгкости восприятия, мечтательности, романтизма. Выбор работ для экспозиции должен исходить из этих особенностей. Архитектор Юлия Ардабьевская отмечает, что у работ, которые появляются в кафе, должно быть определённое настроение: они должны быть достаточно позитивными, располагающими, мягкими [1]. При этом посетители обычно интуитивно чувствуют, какое искусство настоящее, а какое — нет. В последнем утверждении можно усомниться. Сейчас стало очевидно, что широкая публика не разбирается в тонкостях живописных манер, а профессиональное произведение вряд ли отличит от любительского; при этом в формате выставки в ресторане может быть допустимо даже любительское творчество. Успешные коллаборации часто связаны с харизмой инициатора проекта и отражают вкус и увлечения владельца заведения. Важно учитывать целевую аудиторию, размеры помещения и финансовые возможности при выборе формата выставок и организации экспозиции.

Общее цветовое поле формируется большим количеством видов непарадного Петербурга: раскрывается тема прогулок по скрытым от глаз туристов уголкам города, где история переплетается с легендами, мифами и загадочными преданиями. Такие маршруты позволяют увидеть изнанку парадного центра и познакомиться с его мистическими тайнами. Анастасия Михайлова в небольшой композиции «Дождь на земле» уводит зрителя в нескончаемые, причудливые дворы-колодцы, где в просвете арки мелькает ярко-красный наряд незнакомки (ил. 3). Яркий акцент в общем глухом охристо-коричнево-сером колорите даёт дополнительную романтическую грань работе. Сразу хочется разгадать загадку девушки в красном. Может, это мечта, уводящая нас от серой повседневности?

Множественность творческих высказываний и локаций, где поселяется искусство, даёт обильную почву для развития философской урбанистики. Это направление изучает город как целостную систему, функционирующую по собственным правилам и законам. Оно позволяет выявить особенности существования Санкт-Петербурга, которые репрезентируют его как систему, воздействующую на человека через облик города и повседневные практики, его мифопоэтику. Искусство врастает в повседневные практики, становится неотъемлемой частью жизни современного горожанина. Многоликий и неоднозначный петербургский миф в искусстве обретает свою форму и цвет и даёт нам как жителям прекраснейшего города возможность читать его увлекательный текст каждый день и наслаждаться им.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анциперова М. «Идешь за кофе — возвращаешься с картиной»: как дружат арт и гастрономия // Style.rbc.ru: онлайн-издание. URL: https://style.rbc.ru/impressions (дата обращения: 25.08.2026).
2. «Белая ночь» от петербургских художников // Союз художников России: официальный сайт. URL: https://shr.su/news/novosti-regionov/belaya-noch-ot-sovremennykh-peterburgskikh-khudozhnikov/ (дата обращения: 13.07.2026).
3. Быстров Н. Л., Полякова И. И. Петербург как утопия философско-семиотический этюд // Известия УрГУ. 2024. С. 43–51.
4. Гурьянова Г. Г. Символические метаморфозы городов: визуализация и мифологизация Петербурга, Омска и Салехарда в искусстве // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13, № 9 А. С. 365–374.
5. Евлампиев И. И. На грани вечности: метафизические основания культуры и её судьба // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры: сб. ст. / отв. ред. Л. Морева. СПб.: Эйдос, 1993. Вып. 1. С. 7–24.
6. Лебедев Г. С. Рим и Петербург: археология урбанизма и субстанция вечного города // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры: сб. ст. / отв. ред. Л. Морева. СПб.: Эйдос, 1993. Вып. 1. С. 47–62.

7. Лотман Ю. М. Город и время // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры: сб. ст. / отв. ред. Л. Морева. СПб.: Эйдос, 1993. Вып. 1. С. 84–92.
8. Повх Ю. А. Петербургский миф в русской прозе 1990–2000-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук. Астрахань, 2011. 19 с. URL: https://www.dissercat.com/content/peterburgskii-mif-v-russkoi-proze-1990-2000-kh-godov (дата обращения: 13.07.2026).
9. Репина Е. Д. Фантастический Петербург в городском пейзаже на рубеже XX–XXI вв. как связь с культурным наследием России // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2022. № 63. С. 240–246. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fantasticheskiy-peterburg-v-gorodskom-peyzazhe-na-rubezhe-xx-xxi-vv-kak-svyaz-s-kulturnym-naslediem-rossii (дата обращения: 13.07.2026).
10. Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и в жизни: философские размышления. М.: Наука, 1991. 176 с.
11. Сокурова О. Б. Историософия Санкт-Петербурга в символах культуры // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2011. № 1. С. 96–117. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/istoriosofiya-sankt-peterburga-v-simvolah-kultury (дата обращения: 13.06.2026).
12. Тульчинский Г. Л. Город — испытание // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры: сб. ст. / отв. ред. Л. Морева. СПб.: Эйдос, 1993. Вып. 1. С. 146–156.
13. Эфендиева А. Х., Ширванова Э. Н. Мифопоэтическое пространство поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 3 (76). С. 525–526. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoeticheskoe-prostranstvo-poemy-a-s-pushkina-mednyy-vsadnik (дата обращения: 13.07.2026).



Ил. 1. Галимов А. Питерские сумерки. Зима
Холст, масло. 50 × 60 см. 2025



Ил. 2. Тихонов А. У Эрмитажа
Холст, масло. 150 × 120 см. 2025



Ил. 3. Михайлова А. Дождь на земле
Холст, масло. 60 × 40 см. 2025

Сведения об авторе:

Иванова Ольга Викторовна, Ломоносовский городской Дом культуры, организатор выставочных проектов, действительный член Петровской академии наук и искусств; Olgaizo64@mail.ru

Ivanova Olga V., Lomonosov City House of Culture, Organizer of exhibition projects, Full member of the Petrovsky Academy of Sciences and Arts; Olgaizo64@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.25
УДК 75.03(2)63-8

Д. Д. Казанцев

ЖИВОПИСНАЯ СЦЕНОГРАФИЯ АЛЕКСЕЯ КОЧАРИНА

Рассматривается творчество Алексея Борисовича Кочарина (1954–2026) — курганского живописца, выпускника Училища имени В. И. Мухиной, художника-постановщика театра кукол «Гулливер» (г. Курган). А. Б. Кочарин — уникальный мастер станковой картины, член Союза художников России, заслуженный работник культуры Российской Федерации. В статье освещается его творческий метод, тематика произведений, особенности колорита и пластики фигур персонажей, напоминающих кукол в театральной мизансцене.

Ключевые слова: Алексей Кочарин, станковая живопись, театр кукол «Гулливер», кукольная метафизика, мизансцена, сценография, геометризация, белый цвет, суровый стиль, живописная притча, сценический планшет

D. D. Kazantsev

THE SCENIC SET DESIGN BY ALEXEY KOCHARIN

The article is devoted to the analysis of the work of Alexey Kocharin (1954–2026), a Kurgan painter, set designer for the Gulliver Puppet Theatre (Kurgan), who graduated from the V. I. Mukhina School. A. B. Kocharin is a unique master of easel painting and a member of the Union of Artists of Russia. The article highlights his creative method, themes of his works and features of the color scheme and plasticity of characters' figures, which resemble dolls in a theatrical setting.

Keywords: Alexey Kocharin, easel painting, Gulliver Puppet Theatre, puppet metaphysics, mise-en-scène, scenography, geometrization, white color, severe style, pictorial parable, stage tablet

При взгляде на картины Алексея Кочарина возникает ощущение отстранённости. Кажется, что изображение находится по ту сторону реальности, напоминая не то икону, не то ОСТовский романтический монтаж. Но это лишь стилистический срез, хоть и фундаментальный. Алексей Кочарин пишет картины-притчи в сложной эклектичной манере, которая является обобщением нескольких стилей для создания иной духовной реальности в сочетании с особым «кукольным» мироощущением и восприятием сиюминутности иного мира. Под кукольностью не имеется в виду оцепенение персонажей, а скорее их статичность и выдержанность. Фигуры, изображаемые художником, крайне похожи на марионеток с «духовными пропорциями» художественного языка иконописи, но они не столько плавные и органичные в пластике, сколько крепко собранные, почти сколоченные в жёсткую конструкцию, движущуюся на шарнирах.

Как отмечает сам художник в одном из интервью, обучение в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной стало фундаментом его конструктивного мышления [1]. Потому и традиции ленинградской школы, такие как монументальное

восприятие мира, цельность и лаконизм в передаче фигур были доведены им почти до предела, до архетипа человека. Персонажи словно являются каркасом тёмно-коричневой материи не то дерева, не то иконописного санкиря. Сюжетная принадлежность фигур дополнена и объясняется одеждой, в которую А. Кочарин облекает их.

Такой стилизацией стала картина «Война» (ил. 1а). Фигуры подвешены в воздухе и состоят из одних и тех же плоскостных модулей, сгибающихся в узлах условной костной структуры, лишённой плавности и естественности. Они как подвешенные марионетки, которых подтягивает кукловод. Их лица лишены какого-либо выражения, тела удлинены и угловаты. Каркасный куб, в который они помещены в неглубоком пространстве сцены, буквально воспринимается как декорационный предмет. Сцена окутана мягким верхним освещением.

Это метафора смерти, перехода в другое измерение, где тело — оболочка в руках судьбы и вневременного нарратива для свершающегося духовного опыта внутри вневременного контекста. Такие приёмы создают дистанцию между зрителем и сценой, не показывают конкретные реалии жизни. Это предельно притчевая, очень условная форма, созданная и даже сымитированная как сценография кукольного представления.

В кочаринских персонажах отсутствует какая бы то ни было персонифицированная характеристика лица, что компенсируется невероятной пластикой движения фигур — как на картинах «Лужа» (ил. 1б) или «Тайная вечеря» с вздымающим руки апостолом (ил. 1в). Обе эти картины многофигурные, и идея обезличенности здесь представлена явно; множество поворотов головы, ракурсов, различие возрастов фигур составляют её структуру. Будто в библиотеке мастера есть множество однотипных марионеток, которых он по-разному наряжает, собирая сцену.

Приём метафоричности живописно-пространственного языка художник использует и в композиции с одной фигурой. Работа с названием «Портрет» (ил. 2а) изображает девочку, чей образ сознательно почти лишён психологической конкретики. Тёмно-охристый локальный цвет головы, мягкая тональная моделировка с высветлениями передают обобщённое лицо подростка с понурым взглядом.

В картине «Хор. Реквием» (ил. 2б) лица почти сливаются в общую массу, их плоскости становятся внезапно частью либо другой головы, либо одежд соседней фигуры, соединяясь как голоса в хоре в один протяжный поток. Нейтральность фигур обусловлена гибким пространственным решением, которое позволяет комбинировать их, выражая различные метафизические состояния: слияние, разобщение, пребывание в потустороннем — и задавая вневременность изображённого, ощущение вечности. Это во многом идёт от особой трактовки человека. Но в творческом диапазоне мастера есть ещё и другие выразительные средства.

Композиции А. Кочарина часто замкнутые, представляющие ясные, читаемые плоскости. В задачи художника не входит передача глубокого пространства, напротив, он обращается к небольшой плоскостности. Это часто

либо колористические пятна, как в композиции «Рыцарский романс» (ил. 2в), либо неглубокое и одновременно компактное пространство первого плана, похожее на сцену купольного театра. Сдержанный, скользящий колорит работы отражает загадочное театральное освещение.

На художественный метод А. Кочарина повлияла как стилистическая традиция его альма-матер, так и работа над оформлением кукольного спектакля «Лысая певица» Э. Ионеску и других постановок курганского театра кукол «Гулливер». В его произведениях человек не столько конкретная личность или биологическое тело, сколько глубокое духовное состояние. И потому холсты напоминают не обычные композиции, изображающие человеческую драму, а именно перенос кукольного трёхмерного представления на двухмерную плоскость. Именно поэтому его истории выглядят как застывшие мизансцены.

Что касается кочаринского колорита, то он очень выдержанный. Строится на охрах, умбре, преимущественно белом тоне и часто на красных всполохах, напоминая иконописную цветовую палитру и одновременно традиции искусства сурового стиля и живописи ОСТа. Эстетика индустриальной, аскетичной энергии «Метростроевок» А. Самохвалова или выбеленная машинность дейнековских «Текстильщиц» явно прослеживается в «Тайной вечере».

Помимо колористического решения важную роль в живописных работах А. Кочарина играет фактура мазка, главной особенностью которого является создание формы длинными, протяжёнными движениями. Кисть мастера одним усилием создаёт законченную плоскость. Очень явно этот живописный метод просматривается в «Сказке о золотом петушке» (ил. 3а), где образ царя Дадона буквально собирается из длинных, неотрывных красных мазков, формирующих его туловище и голову. По-особенному живописное богатство звучит, когда к конструктивному качеству краски добавляется ещё живописная вибрация, образующаяся от использования пигментов на кисти, которые формируют рябь визуально смешивающихся на расстоянии цветов.

Большую роль в колорите картин Кочарина играет белый цвет, одновременно передающий общее ощущение ностальгии, сквозного образа чистоты и духовного совершенства. Делая белый пигмент не просто цветом, а смысловым центром полотен «Тайная вечеря», «Хор. Реквием», «Война», «Белая корова» (ил. 3б), автор мыслит идеалистическими категориями, которые выводят сюжет и образность его полотен на уровень притчи, легенды.

Внимание художника привлекают вечные истории: Евангелие, сказки, пасторальные сцены — он избегает изображения зла. Даже ужас войны в кочаринской интерпретации приобретает оттенок чистоты и освобождения. В этом просматривается влияние кукольного театра: с одной стороны, сценографии, статичность которой не совсем подходит для изображения сложной психологической драматургии; с другой стороны — его подхода к репертуару: например, сюжеты Ветхого и Нового Завета выступают как носители устойчивой, очень высокой образности и духовного начала.

Задача Кочарина в компоновке композиции станковой картины не сводится к одному лишь иллюстрированию сцены. Станковая живопись

требует большей смысловой спрессованности, выявления в одном изображении сути притчи. И художник всегда находит для этого наиболее адекватный пластический и сценарный ход.

Интересной в этом отношении является работа «Тайная вечеря». Сюжет общеизвестный и бесчисленное множество раз встречающийся в произведениях мастеров разных эпох — и всё же в интерпретации А. Кочарина он обретает своё уникальное звучание. Круг людей, сидящих за одним столом, как у Леонардо да Винчи, или на полу, как у Н. Н. Ге (уже менее привычная трактовка), — фигуры так или иначе группируются вокруг Христа: это традиционная иконография сюжета. В картине А. Кочарина этот базовый принцип решается иначе. Христос изображён в отдалении от группы апостолов, белая и серая плоскость холста между ними разбивает картину на две части. Только стол пересекает полотно, оказываясь в двух участках одновременно, объединяя их, как проповедь учителя, как своего рода луч знаний и духа; вместе с тем этот образ превращает всё полотно в крест. Это не буквальное пространство, а символически организованный сценический планшет, скорее передающий ощущение философской мистерии, нежели камерную обстановку последнего вечера учителя и его учеников. Также в анализе колорита Кочарина важно подчеркнуть, что «только один всплеск — кроваво-красного вина» [2], локальное цветовое пятно, выхватывает главную эмоцию из общей монохромности. Вся композиция выглядит как концентрат смысла и одновременно кукольная мизансцена.

Важной темой в творчестве художника является метафизика музыки, которая неоднократно повторяется в его творчестве в том или ином виде, будь то портрет «Скрипач» (ил. 3в), пасторальная сцена «Рыцарский романс» или метафизическая притча «Хор. Реквием». Безликость музыкантов, обусловленная их глубоким погружением в творческий процесс, позволяет автору изобразить неуловимую духовную вибрацию. Эйнштейн со скрипкой почти растворяется в одном протяжном меланхоличном и одновременно звонком звуке. В картине «Рыцарский романс» художник, учитывая нарративную составляющую этого жанра, помимо музыкального ритма холста, на дальний план помещает очень обобщённый фигуративный романтический образ выбеленного человека на белой лошади и белую луну. Фигуры певцов сливаются в единый звук как наиболее чистый пластический эквивалент звучания хора.

Все композиционные приёмы А. Кочарина отражают как режиссёрское мышление художника-постановщика, так и редкое мастерство художника-живописца, который использует краску в качестве уникального визуального носителя смысла.

Подытоживая анализ работ А. Кочарина, можно сказать, что его творчество — это особое сочетание конструктивного мухинского мышления и лирического, духовно-образного взгляда режиссёра притчи. Художник создаёт пространство, в котором с помощью своих кукольных фигур рассказывает самые трогательные истории о человеческой душе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Портнягин В. Мальчиков должно быть на одного больше: интервью с Алексеем Кочариным // Радиокурган: сайт проекта. URL: https://radiokurgan.narod.ru/art/kocharin/portnyagin/kocharin.htm (дата обращения: 24.06.2026).
2. Ситникова Е. Л. Романтические притчи, или Размышления о художнике Алексее Кочарине // Сибирский край. С. 15–17. URL: https://www.kocharin.art/articles/romanticheskie-pritchi (дата обращения: 25.06.2026).

ИЛЛЮСТРАЦИИ



а б в

Ил. 1. Работы А. Кочарина:

а — Война, 1994; б — Лужа, 1996; в — Тайная вечеря, 1999



а б в

Ил. 2. Работы А. Кочарина:

а — Портрет, 1988; б — Хор. Реквием, 1994; в — Рыцарский романс, 1989



а



б



в

Ил. 3. Работы А. Кочарина:

а — Сказка о золотом петушке, 1990; б — Белая корова, 1999; в — Скрипач, 1990

Сведения об авторе:

Казанцев Данил Дмитриевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра теории и истории пространственных искусств, аспирантура, 1-й курс; danil.kazancev.00@gmail.com

Kazantsev Danil D., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Department of Theory and History of Spatial Arts, Postgraduate student, 1st year; danil.kazancev.00@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Корнилова Анна Владимировна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории пространственных искусств

Kornilova Anna V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Full Doctor (History of Arts), Professor of the Department of Theory and History of Spatial Arts

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.26
УДК 7.017.4:687.01

Е. А. Карпова

АХРОМАТИЧЕСКИЕ ЦВЕТА В ДИЗАЙНЕ КОЛЛЕКЦИЙ ОДЕЖДЫ

Ахроматическая цветовая гамма является визуальной классикой, признаком элегантности. В истории ахроматические цвета наделялись определённой символикой, задавали стиль в одежде, показывали статус её владельца. Современные дизайнеры активно используют выразительные свойства белого, чёрного и серого цветов. Студенты, обучающиеся дизайну сценического костюма, учатся проектировать ахроматические коллекции и выполнять их в материале.

Ключевые слова: ахроматические цвета, цветовой тон, дизайн, одежда, декорирование ткани, роспись по ткани

E. A. Karpova

ACHROMATIC COLORS IN CLOTHING COLLECTION DESIGN

The achromatic color scheme is a visual classic and a sign of elegance. Throughout history, achromatic colors have been imbued with specific symbolism, defining clothing styles and demonstrating the wearer’s status. Contemporary designers actively utilize the expressive properties of white, black and gray. Students studying stage costume design learn to design achromatic collections and execute them using achromatic materials.

Keywords: achromatic colors, color tone, design, clothing, fabric decoration, fabric painting

Ахроматические цвета (белый, чёрный, все оттенки серого) и их сочетания в одежде являются классикой в истории костюма. Одежда фараонов в Древнем Египте (схенти — мужская набедренная повязка) представляла собой кусок тонкого, хорошо отбелённого полотна. Древнегреческий мужской костюм классического периода (гиматий, хитон) отличался преобладанием белого и натуральных цветов шерстяных и льняных тканей. Древнеримские тоги были преимущественно белого цвета, общественное положение их владельцев определялось наличием или отсутствием на тоге цветной полосы [4, с. 9–10, 110]. В древнейших восточных и европейских культурах сложилось символическое толкование различных цветов, что повлияло на их употребление в одежде. Ещё Аристотель (384–322 гг. до н. э.) предположил, что цвет зависит от наличия или отсутствия света, белый — это свет, а чёрный — темнота. Таким образом, он считал основными цветами белый и чёрный. Однако трактовки символики белого и чёрного цвета в восточной и европейской традиции разнятся. В период европейского Средневековья цвета стали рассматриваться с точки зрения христианской религии. Белый цвет обозначал духовную чистоту, непорочность. В буддизме белый цвет — цвет скорби, тогда как в европейской традиции цвет траурной одежды — чёрный. Одновременно чёрный цвет

символизировал самоотречение, строгость. На портрете Шарля де Солье, сира де Моретта, кисти Ганса Гольбейна Младшего (1534–1535, Галерея старых мастеров, Дрезден, Германия) преобладание чёрного цвета в костюме с контрастным сочетанием белой рубашки в прорезях рукавов усиливает образ изображённого человека, дополнительно подчёркивая его глубокий интеллект и благородство. В Испании XVI в. с усилением религиозности преобладающими цветами в мужском аристократическом костюме стали чёрный, серый, белый и коричневый по типу одежды монахов основных орденов. Такая гамма служила символом серьёзного образа мыслей, истинно глубокой веры, благонадёжности [4, с. 16]. В дальнейшем строгость и торжественность чёрного цвета, сдержанность серого, чистота и лёгкость белого использовались как в мужской, так и в женской одежде.

Интересный пример чёрно-белой гаммы представляют стилизованные по моде начала XX в. костюмы, выполненные по эскизам Сесила Битона, известного британского художника и фотографа, для персонажей в сцене скачек в Аскоте из фильма «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady, 1964, США, реж. Д. Кьюкор). Его вдохновила одежда зрителей скачек 1910 г., которые получи название «Чёрный Аскот», так как состоялись после кончины короля Эдварда VII. В одежде присутствующих на скачках преобладали чёрный, серый и белый цвета [5].

В современной моде дизайнеры нередко полностью отказываются от использования цветового разнообразия в своих коллекциях и обращаются к ахроматической гамме.

Понятия «тон», «цветовая тональность» являются фундаментальными характеристиками любого цвета, означая то, насколько светлым или тёмным его видит наш глаз. Особенно это важно учитывать в использовании ахроматических цветов. Белый цвет воспринимается нами как лёгкий, воздушный. Чёрный цвет вызывает ощущение тяжести, глубины. Сочетание чёрного и белого цветов создаёт максимальный контраст по светлоте. Полная тональная шкала представляет собой движение от белого к чёрному цвету, от самого яркого света к его полному отсутствию (темноте). Этот переход осуществляется через постепенное изменение градаций серого цвета. Противопоставление чёрного и белого создаёт напряжённый конфликт между ними. Два цвета активно воздействует друг на друга. Белый смягчает тяжесть и плотность чёрного, чёрный приглушает сияние белого. Таким образом, каждый из двух цветов стремится приблизить второй к серому. Композиции, построенные на основе повтора и чередования элементов чёрного, серого и белого цветов, обладают внутренним напряжением, способны выразить образы ясной ритмической динамикой [2, с. 30–32].

Крайние позиции тонального ряда, белый и чёрный цвета служат вдохновением для модельеров каждый в отдельности при создании сплошных белых (total white) и сплошных чёрных (total black) образов.

Белая гамма привлекает дизайнеров тем, что позволяет играть с формой и светом. В 60-е гг. XX в. белый приобрёл новое значение, стал воплощением

минимализма. «Белая коллекция» Валентино (Collezioni Bianca, 1968) выдержана в светлой гамме оптического белого, молочного, экрю, светло-песочного [6, с. 10]. Дизайнеры Андре Курреж и Пако Рабанн использовали белый, чтобы выразить своё представление о стерильном будущем. Ив Сен-Лоран дополнял утончённую роскошь белого кружевом, шёлком и золотом. В 1990-е гг. Кельвин Кляйн и Донна Каран сделали белый основой силуэта, построенного на гладких линиях и отсутствии декора. В их работах этот цвет стал символом простоты и уверенности. Белый цвет постоянно присутствует в современных коллекциях модных домов Dior, Prada, Max Mara, Chanel и других. Белая одежда не перестаёт ассоциироваться с утончённостью и свежестью.

Свойство чёрного цвета придавать максимальный лаконизм, собранность любой форме использовала Коко Шанель при создании «маленького чёрного платья». Исследователи моды отмечают, что большинство моделей в коллекциях японского дизайнера, представителя деконструктивизма Йоджи Ямамото полностью чёрные. Своё пристрастие к чёрному цвету дизайнер объяснил желанием работать исключительно с формой, силуэтом и текстурой. Он считал, что цвет в данном случае не нужен. В 2011 г. в Музее Виктории и Альберта в Лондоне прошла выставка «Йоджи Ямамото: поэт чёрного», название которой отразило философию творчества дизайнера [1].

Смешанные коллекции могут включать предметы чёрного, серого, белого и других цветов. В этом случае ахроматические модели одежды контрастируют с моделями, решёнными в хроматической гамме. На модных показах они образуют отдельные композиционные блоки. Внутри единой ахроматической коллекции дизайнер может чередовать монохромные образы (чисто белые, чисто чёрные или чисто серые) и образы, в которых присутствует сочетание чёрного и белого, чёрного и серого, серого с белым. Приём комбинирования контрастных частей одного костюма и отдельных его деталей отличает одежду модного дома Chanel. Узнаваемой является белая отделка и аксессуары у моделей одежды чёрного цвета и чёрная отделка белых моделей.

Дизайнеры в своих коллекциях применяют фактуры тканей, которые очень эффектно смотрятся в чёрно-белом и сером исполнении. О. Л. Голубева называет фактуру одним из важных средств выражения художественного образа. Фактура родственна по своим свойствам цвету, так как обладает физическими характеристиками и эстетическими качествами. Фактура материала, из которого изготовлено изделие, усложняет форму, оказывает эмоциональное воздействие на зрителя, помогает раскрытию заложенной дизайнером идеи [3, с. 41]. Это может быть грубость, шероховатость или, наоборот, гладкость поверхности, складки, заломы, декоративная отделка. Также фактура создаётся при помощи технологии изготовления ткани — при её ткачестве (виды и характер самих переплетений, плотность и разрежённость, ворс, настилы, сочетания разных видов нитей) или при нанесении рисунка путём печати. Возникают различные узоры, например клетка, полосы, «гусиная лапка», имитация природных текстур и фактур. В ручной росписи применяются различные её приёмы: свободная роспись, узелковая техника (бандана, тай-дай, шибори), холодный и горячий

батик. Использование фактур помогает обогатить палитру серых тонов. Введение в белый цвет разреженных серых оттенков создаёт общую светло-серую тональность. Сочетание средне-серых и тёмно-серых оттенков с чёрным цветом, с полным исключением белого позволяет получить довольно плотный, глухой тон. Белые, чёрные и серые цвета в одной фактуре в разных пропорциях придают поверхности сильную визуальную динамику. Одежда из коллекции Armani 2021 г. сочетает белые и чёрные предметы. Например, белое платье и чёрный кардиган, предметы из принтованных тканей: более крупный принт из цветочных мотивов на куртке и мягкий светло-серый принт в сочетании геометрии и растительных форм на платье из прозрачной ткани.

Монохромные белые и чёрные сочетания используют и российские дизайнеры, такие как Алёна Ахмадуллина, Нино Шаматава и Алиса Ушакова (бренд Ushatava), Татьяна Фомичева, Лада Томилова и другие.

В ахроматическом ключе дизайнерами решается не только одежда, но и аксессуары к ней. В платке бренда Alexander Bogdanov «Питерская прогулка», в его ажурной чёрно-серо-белой графике с небольшим количеством бежевого читаются силуэты карет, фонарей, что выражает историю и красоту Северной столицы. Один из шёлковых платков Solstudio Industry изображает цветочные узоры, характерные для жостовской росписи. Бело-серые объёмные цветы расположены на чёрном фоне с тёмно-серыми полосами по краям.

На кафедре дизайна и декоративно-прикладного искусства Московского государственного института культуры будущие дизайнеры сценического костюма обучаются проектировать коллекции в ахроматической цветовой гамме.

Курсовой проект «Экзерсис» (руководители — доценты И. В. Душкевич, Н. С. Пунанова) представляет собой коллекцию стилизованных костюмов, как будто сошедших с театральной или балетной сцены. Название коллекции происходит от французского слова exercice (упражнение) и отсылает зрителя к тренировочным занятиям у артистов балета. Коллекция выполнена преимущественно в белом цвете. Юбки похожи на пачки балерин. Вязаные предметы — это прообраз одежды, которую артисты надевают для разогрева мышц перед разминкой на репетициях (шерстяные гетры, комбинезоны, жилеты, кофты, штаны). Одновременно отдельные детали кроя и предметы костюма вызывают ассоциации с одеждой персонажей итальянской комедии дель арте (или комедии масок). Например, белый костюм «Коломбина» дополнен чёрными ромбовидными деталями на лифе, чёрным поясом, перчатками и туфлями. Макияж моделей также напоминает белые маски с чёрными акцентами.

Следующие две коллекции являются примером междисциплинарных связей в обучении дизайнеров сценического костюма. В процессе проектной деятельности студенты выполняют эскизы костюмов, затем разрабатывают их конструкцию и крой. Далее они сами расписывают ткани для своих проектов. Дисциплина «Декорирование» служит для формирования и освоения компетенций в области изучения художественных возможностей различных текстильных технологий, что необходимо для профессиональной деятельности

в моделировании одежды. Из этого следуют её задачи, среди которых изучение технологии и художественных возможностей росписи по ткани (по видам); приобретение умений разрабатывать и выполнять образцы на основе текстильных технологий; разрабатывать и выполнять дизайн сценического костюма, деталей костюма, аксессуаров с помощью освоенных технологий. На первом курсе студенты изучают художественную роспись тканей — батик. На вводной лекции они знакомятся с его историей. На практических занятиях выполняют ряд упражнения в разных техниках росписи. Полученные навыки позволяют студентам самим декорировать ткани и текстильные изделия.

Коллекция «Вибрации» (руководители — доценты И. В. Душкевич, Н. С. Пунанова, роспись по ткани — доцент Е. А. Карпова) получила такое название, потому что она неоднородна по своему составу, каждый костюм отличается ярко выраженными индивидуальными чертами. Кроме того, ткани, которые расписывались студентами вручную на занятиях по декорированию, также отличаются фактурным разнообразием. В них были применены приёмы узелковой росписи, градиентные растяжки, техника горячего батика — трещины по воску — кракелюры и вытравка. В процессе росписи студенты изучили свойства красок для батика фирмы «Гамма», батик-акрила, профессиональных активных красителей.

Основой конструкции для коллекции блуз (руководители — доценты И. В. Душкевич, Н. С. Пунанова, роспись по ткани — доцент Е. А. Карпова), выполненной во втором семестре 2025/26 учебного года на первом курсе, послужила форма базовой рубашки. Во время эскизирования каждый студент предложил свои варианты её модификации. Коллекция сразу планировалась как ахроматическая, её тональный ряд должен был включать почти белые, светло-серые, тёмно-серые и чёрные предметы. Основным условием было то, что студенты расписывают ткани для блуз самостоятельно. После утверждения эскизов с каждым из них обсуждался выбор техники росписи, насыщенность тона, чтобы вся коллекция воспринималась цельно и одновременно разнообразно. Роспись выполнялась на рамах, на хлопчатобумажной ткани «поплин». Каждый студент расписал куски ткани общим размером 2,5–3 × 1,40 м. Применялась техника растяжки от серого к чёрному цвету, кракле (горячий батик), фактуры при помощи соли и мочевины. Интересными получились трещины-кракелюры по белому и серому фонам, в одном случае в виде серых длинных заломов, в другом случае в виде чёрных контрастных линий и форм, похожих на снежинки или одуванчики. Чёрные трещины по серому фону напоминали трещины на льду. Эффекты соли и мочевины позволили создать ассоциативный образ звёздного неба. Ещё одним удачным решением стали расплывающиеся мелкие круги и овалы по чёрному фону, которые были сделаны при помощи мочевины. Одну из тканей предполагали расписать с использованием техники вытравки, но впоследствии от этой идеи отказались. Более интересным показалось другое решение: послойно наносились короткие штрихи при помощи кисти с воском, затем ломались трещины, ткань покрывалась чёрной

краской. После снятия с рам воск с ткани был удалён при помощи утюга. При шитье блузы дополнялись деталями из чёрного поплина и ткани, специально подкрашенной бледно-серой краской для смягчения контрастности.

Анализируя выразительные возможности ахроматической цветовой гаммы, которая используется в дизайне одежды, следует отметить, что она в силу своей универсальности подходит для создания различных стилей: от повседневного (кежуал) до праздничного. Чёрные, серые и белые цвета позволяют создавать цельные образы, которые давно стали визуальной классикой, признаком элегантности. Они не только прекрасно сочетаются между собой, но и формируют основу, нейтральный фон для хроматических цветов, которые могут служить акцентными пятнами и деталями костюма. Свойства ахроматических цветов позволяют им существовать вне времени и изменчивой моды, привлекая внимание дизайнеров, которые находят новые варианты их художественного прочтения в своих коллекциях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баркалова В. Зарисовки об одежде и городах: что нужно знать о дизайнере Йоджи Ямамото // Правила жизни: онлайн-издание. URL: https://www.pravilamag.ru/life-style/708409-zarisovki-ob-odejde-i-gorodah-chto-nujno-znat-o-dizainere-iodji-yamamoto/?ysclid=mrsbfr1m7h477527999&utm_source=ya.ru&utm_medium=referral&utm_campaign=ya.ru&utm_referrer=ya.ru (дата обращения: 06.07.2026).
2. Голубева А. А. Основы цветоведения и колористики. М.: Изд. В. Шевчук, 2018. 144 с.
3. Голубева О. Л. Основы композиции. М.: Сварог и К, 2008. 144 с.
4. Мерцалова М. Н. Костюм разных времён и народов: в 4 т. М.: Академия моды, 1993. 543 с.
5. Мода Прекрасной эпохи. Платье героини Одри Хепбёрн в фильме «Моя прекрасная леди» // Живой Журнал: блог-платформа. URL: https://a-la-belle.livejournal.com/235507.html (дата обращения: 06.07.2026).
6. Торебаев Б. П., Мырхалыков Ж. У. Роль ахроматических цветов в создании цветовой композиции костюма // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2015. № 1 (355). С. 109–112.

Сведения об авторе:

Карпова Елена Анатольевна, Московский государственный институт культуры, доцент кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства; HKarpova@yandex.ru

Karpova Elena A., Moscow State Institute of Culture, Associate Professor of the Department of Design and Decorative and Applied Arts; HKarpova@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.27
УДК 746.3

Т. А. Карюк

ОСОБЕННОСТИ ЦВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ НАРОДНЫХ ВОРСОВЫХ КОВРОВ РУЙЮ

Исследование посвящено анализу колористических особенностей финских ворсовых ковров руйю конца XVII–XIX в. На основе памятников из собраний музеев Финляндии и Российского этнографического музея выявлены основные этапы эволюции цветовой палитры, определены факторы, повлиявшие на её формирование, включая развитие технологий окрашивания, распространение новых красителей и воздействие европейских художественных стилей.

Ключевые слова: руйю, ворсовый ковёр, народное искусство, Финляндия, цвет, Уно Таави Сирелиус

T. A. Karyuk

FEATURES OF THE COLOR SCHEME OF TRADITIONAL RYIJY PILE RUGS

The paper examines the coloristic characteristics of Finnish ryijy pile rugs of the end of the 17th and 19th centuries. Based on examples preserved in the collections of Finnish museums and the Russian Ethnographic Museum, it identifies the main stages in the evolution of their color palette and analyzes the factors that shaped it, including developments in dyeing technology, the introduction of new dyes and the influence of European artistic styles.

Keywords: ryijy, pile rug, folk art, Finland, color, Uuno Taavi Sirelius

Руйю (фин. *ryijy* — толстая ткань) — традиционный финский ворсовый ковёр ручной работы, имеющий льняную, конопляную или хлопчатобумажную основу и шерстяной ворс. Название этих изделий, ставших одним из наиболее узнаваемых символов финского народного и декоративно-прикладного искусства, восходит к шведскому слову *rya* (длинный ворс). Действительно, длина ворса отдельных памятников могла достигать 4–5 см, а поверхность ковра отличалась характерной рельефной фактурой, образованной за счёт увеличенного числа прокидок утка между рядами узлов.

Несмотря на то что исследователи этого художественного феномена, пережившего подлинный расцвет на рубеже XIX–XX вв., чаще обращались к вопросам композиции и семантики изображений, представляется целесообразным рассмотреть колористические особенности руйю. Хотя первые упоминания о руйю относятся к середине XV столетия, предметом настоящего исследования стали памятники конца XVII–XIX вв., представленные в наибольшем количестве и лучшей степени сохранности, что позволяет определить особенности их цветового решения.

Одним из первых исследователей и крупнейших специалистов в области изучения народных финских ворсовых ковров был Уно Таави Сирелиус —

профессор кафедры финно-угорской этнографии Императорского университета в Хельсинки, признанный глава финно-угроведения, один из ведущих представителей финской этнографической школы, посвятивший свои труды изучению культуры финнов, саамов, хантов, манси, ненцев, коми-зырян и удмуртов [3]. Опубликованная им монография «Финские ковры руйю. Исследование по истории текстиля»[1] стала первым систематическим трудом, посвящённым народным руйю и на долгие годы определившим основные векторы их научно-исследовательского осмысления. В 1926 г. книга была переведена на английский язык [2], что способствовало знакомству зарубежной аудитории с традицией финских ворсовых ковров и дальнейшему развитию исследований в этой области.

Монографии У. Т. Сирелиуса стали результатом его многолетней экспедиционной и собирательской деятельности, включавшей в том числе комплектование финской этнографической коллекции для создававшегося Этнографического отдела Русского музея императора Александра III. В настоящее время в собрании Российского этнографического музея хранится 447 предметов из семи исторических провинций Финляндии [2, с. 33], поступивших благодаря деятельности учёного, в том числе несколько народных ворсовых ковров руйю.

Все они имеют классическую композицию, состоящую из каймы по периметру и центрального поля — средника. Изделия без каймы на территории Финляндии встречались редко; как правило, её декор ограничивался простейшими геометрическими мотивами, а на коврах более раннего периода отсутствовал вовсе. Наиболее выразительной частью ворсового изделия являлся средник, отличавшийся разнообразием декоративных решений. Здесь могли изображаться как геометрические мотивы — квадраты, ромбы, кресты или полосы, — так и растительные. Довольно распространённым был мотив тюльпана, на популярность которого повлияла миграция шведских высших сословий и привнесённая ими в культуру Финляндии традиция стиля барокко. Некоторые изделия обнаруживают близость к искусству восточного ковроткачества. Так, в оформлении средника иногда используется мотив восьмилучевой звёзды — декоративного элемента, характерного для восточных килимов. Особое место в традиции финского ворсового ковроткачества занимают изделия, изготовленные по случаю свадьбы. Такие ковры можно узнать по характерному декору: изображениям женских и мужских фигур, сердец, года свадьбы и инициалов имени невесты или жениха.

Цветовое решение ворсовых ковров Финляндии отличалось большим разнообразием. Тем не менее, как и во многих произведениях декоративно-прикладного и народного искусства, в нём можно выделить круг основных цветов. В палитре руйю преобладают чёрный, красный, жёлтый, зелёный и синий цвета — сочетание, характерное для многих памятников европейских прикладных практик, например урбинской майолики или шпалерного ткачества.

Известно, что вплоть до XIX в. красители имели преимущественно растительное происхождение. В своей монографии У. Т. Сирелиус приводит

перечень наиболее распространённых растений, использовавшихся для окрашивания шерсти на территории Финляндии. Так, жёлтый цвет получали из молодых листьев берёзы, череды поникающей, пупавки красильной и плауна. Для получения чёрного использовали кору ольхи, осадок из жёлоба точильного камня, а также железистую ржавчину из родников и железных предметов. По утверждению финского исследователя, шерсть, окрашенная в чёрный цвет, нередко становилась ломкой и со временем разрушалась до самого основания ворса, если при приготовлении красителя использовалось чрезмерное количество железного купороса [8, p. 223–224].

Широкое распространение получили красно-коричневые оттенки, которые добывали из корней подмаренника, опавших еловых шишек и лишайников. Полученный таким способом краситель называли «скалистым коричневым»; его оттенок зависел от технологии приготовления и количества использованного сырья, варьируясь от красновато- или желтовато-коричневого до цвета натуральной чёрной шерсти или тёмно-коричневого [8, p. 224].

Благодаря легализации торговли индиго, который добывался из листьев индигоноски, произраставшей в Индии и странах Ближнего Востока [5, с. 72], цветовая палитра руйю XVIII в. приобрела глубину и разнообразие. Для приготовления красителя экстракт индиго растворяли в моче и оставляли бродить в бане или другом тёплом помещении. Смешивая индиго с жёлтым красителем, получали зелёный цвет. Однако, как отмечает У. Т. Сирелиус, даже в XVIII столетии это оставалось достаточно сложной задачей, вследствие чего зелёный лишь в редких случаях становился основным цветом руйю [8, p. 224].

Наиболее сложным в получении был ярко-красный краситель, поскольку его невозможно было изготовить из местного растительного сырья. Положение изменилось в XVIII в., когда в Европу начали в большом количестве ввозить краситель мексиканской кошенили. К середине столетия объёмы её импорта оценивались примерно в 350 тонн в год [4, с. 91].

Очевидно, что доступность красителей и сложность технологии их получения непосредственно влияли на цветовое решение ворсовых изделий. Из приходно-расходных книг замков и усадеб следует, что в XVI в. руйю, как правило, были монохромными, поскольку при их изготовлении использовалась неокрашенная пряжа чёрных, белых и серых оттенков. Исследовав сохранившиеся памятники, У. Т. Сирелиус пришёл к выводу, что вплоть до XVIII в. доминирующим цветом оставался жёлтый и его производные оттенки, после чего он постепенно уступил место синему, красному и зелёному. Последние два цвета получили наиболее широкое распространение уже в начале XIX столетия [8, p. 225].

Чтобы убедиться в верности этого заключения, стоит проанализировать изделия конца XVII–XIX в. из собраний музеев Финляндии и Российского этнографического музея. Один из наиболее ранних руйю, на котором вытканa дата «1695», имеет средник светлого желтовато-коричневого оттенка и сине-зелёную кайму. Центральный мотив, состоящий из квадратов и равноконечных крестов и, предположительно, воспроизводящий герб средневекового шведского дворянского рода Ляма, выполнен красновато-коричневым и белым цветами [6].

Хотя представленный в Национальном музее Финляндии руйю нельзя с полной уверенностью считать древнейшим из сохранившихся памятников, его решение подтверждает утверждение о преобладании жёлтого цвета в наиболее ранних образцах финских ворсовых ковров.

Памятники XVIII в. отличаются более сложным декоративным решением и, как следствие, большим разнообразием цветовых сочетаний. Чаще встречается красно-коричневая гамма, используемая как в оформлении средника, так и в решении каймы. Особый интерес представляет руйю 1704 г., декоративную программу которого его бывший владелец Ф. Й. Бэрлинг интерпретировал как библейский сюжет, связанный со сном Иакова (ил. 1). Так, чёрные фигуры с белыми центрами, расположенные в верхней части средника, символизируют Бога; деревья — древо жизни и древо познания добра и зла; изображения животных — верблюдов, связанных с историей Иакова [7].

В случае принятия этой интерпретации можно предположить наличие символического значения в цветовом решении изделия. Так, в христианской традиции красный цвет обладает сложной семантикой, связанной прежде всего с кровью, жертвенным началом и божественной силой. Однако в этом памятнике значение цвета, вероятно, определяется не столько религиозной символикой, сколько декоративно-композиционной функцией, характерной для традиции финского ворсового ткачества. Кроме того, подобное решение, включающее изображения фигур, деревьев и крупных цветочных мотивов, в том числе тюльпанов, характерно для свадебных руйю. Это позволяет заключить, что предложенная интерпретация библейского сюжета не является единственно возможной.

Интерес представляют руйю с более лаконичным декоративным решением, в котором преобладают желтоватые, охристые, коричневые и красно-коричневые оттенки. Следует отметить, что подобная цветовая гамма довольно часто встречается в памятниках XVIII в., несмотря на вывод У. Т. Сирелиуса о преобладании жёлтого цвета. Вместе с тем колорит ворсовых изделий с течением времени действительно становился всё более разнообразным.

Так, средник ворсового ковра 1740-х гг. имеет зигзагообразный декор (ил. 2). Среди основных цветов выделяется синий, сравнительно редко встречающийся в руйю рассматриваемого периода. Им выполнены отдельные полосы орнамента и кайма изделия. Однако доминирующими по-прежнему остаются жёлтый и красно-коричневый оттенки, сочетание которых определяет преимущественно тёплый характер колорита.

Аналогичные особенности характерны и для ворсового ковра, в левом верхнем углу которого выткана дата «1779». Фон каймы имеет красно-коричневый оттенок, тогда как в среднике преобладает охристый цвет. Как в этом, так и в предыдущем памятнике активно используется белый цвет, акцентирующий отдельные декоративные элементы. Подобное оформление центрального поля в виде ромбов на жёлто-коричневом или охристом фоне часто встречается в руйю XVIII — начала XIX в. Похожее решение имеет и руйю 1805–1810 гг. из собрания Российского этнографического музея.

В изделиях начала XIX в. палитра становится значительно богаче. Несмотря на то что в руйю с декором в виде крестов из собрания Национального музея Финляндии, а также в ворсовом ковре с квадратами в центральной части по-прежнему преобладают жёлтые и коричневые оттенки, белый и синий цвета встречаются значительно чаще. Особенно разнообразным колористическим решением отличается ковёр с ромбами 1805–1810 гг., включающий розовые, голубые и зеленовато-коричневые оттенки.

Тем не менее в большинстве случаев цветовое решение ворсовых ковров с простым геометрическим декором остаётся достаточно сдержанным. Значительно больший интерес представляют памятники, художественный облик которых складывался под влиянием определённых стилистических тенденций. Так, руйю середины и второй половины XVIII в. нередко обнаруживают влияние барокко, что свидетельствует о постепенной интеграции финского искусства в общеевропейский художественный процесс.

Воздействие барочного стиля проявилось в использовании крупных декоративных элементов, их плотном расположении, обилии цветочных композиций, ваз и геральдических мотивов, а также более динамичном характере линий. Вместе с этим изменилось и цветовое решение руйю: тёмный фон изделия контрастировал с яркими декоративными элементами, выполненными преимущественно в красных, жёлтых и зелёных тонах. Характерным примером является руйю с инициалами «KMD» 1797 г., центральное место в декоре которого занимают крупные цветочные бутоны и массивные стебли (ил. 3). Примечательно стремление мастера (или мастеров) передать объём изображений посредством светотеневой моделировки: тени обозначены насыщенным красным цветом, а блики — белым.

По мнению финских исследователей Т. Сопанена и Л. Виллберг, обращение к барочной цветовой гамме объясняется особенностями интерьера эпохи: тёмной мебелью и слабым освещением помещений, обеспечиваемым исключительно свечами или огнём камина [9, p. 25]. Следует отметить, что преобладание тёмных тонов характерно для многих произведений искусства барокко в целом, включая, например, шпалеры, изготовленные на фламандских и французских мануфактурах или другие изделия декоративно-прикладного искусства.

Во второй половине XVIII в. в руйю начинает проявляться влияние густавианского стиля — направления в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве Швеции и Финляндии конца XVIII — начала XIX в., соответствующего времени правления Густава III и Густава IV Адольфа [1, с. 355]. Этот период характеризуется распространением неоклассицизма: первоначально с сохранением рокайльных элементов, позднее — с обращением к классическим образцам палладианской архитектуры. В ворсовом ткачестве густавианский стиль выразился в обилии прямых линий, вертикальных членений, структурирующих центральное поле ковра, а также в строгих декоративных рамах, обрамляющих средник.

Цветовая палитра руйю, выполненных в этой стилистике, во многом близка барочной. Однако упорядоченность композиции существенно меняет восприятие

колорита, который уже не производит впечатления столь затемнённого. Этому способствует и более активное использование красного цвета. Так, в декоре руйю из коллекции знаменитого финского архитектора и большого ценителя ворсовых ковров Элиеля Сааринена красный и жёлтый широко используются как в центральном поле, так и в оформлении каймы.

Особое место среди рассмотренных памятников занимают свадебные руйю. В шведских и норвежских письменных источниках XVI в. сохранились сведения о том, что такие изделия входили в состав приданого невесты, поэтому семьи не жалели средств на их изготовление [9, p. 21]. Это свидетельствует, во-первых, о древности и устойчивости традиции, а во-вторых, об особом внимании, которое уделялось художественному и цветовому решению подобных произведений. Свадебные руйю отличались характерной системой декоративных мотивов: древними магическими знаками в виде крестов и других простых геометрических фигур, изображениями деревьев, цветов, птиц, сердец, а также фигур жениха и невесты. В среднике обычно указывали год свадьбы, который одновременно являлся и годом создания изделия. Позднее в декоративную программу были включены инициалы владельца, состоявшие из трёх букв: первая обозначала имя невесты, вторая — имя её отца (её отчество), третья — пол или степень родства.

Анализ свадебных руйю первой половины XIX в. показывает более широкое использование ярких оттенков красного цвета. С одной стороны, это было связано с распространением красителя мексиканской кошенили, о чём уже говорилось ранее. Кроме того, как отмечал У. Т. Сирелиус, насыщенный красный краситель долгое время оставался труднодоступным, поэтому после появления кошенили в Финляндии [3] он, вероятно, стал восприниматься как признак достатка семьи. Именно этим, по-видимому, объясняется его широкое применение в свадебных руйю, призванных демонстрировать благосостояние рода.

С другой стороны, хотя ткани и одежда красного цвета были хорошо известны различным слоям населения, их обычно берегли для особых случаев — праздников и торжественных церемоний. Именно на свадьбу невеста облачалась в самый нарядный костюм — красное платье, цвет которого ассоциировался с любовью, красотой и славой [4, с. 93]. В этом контексте активное использование ярко-красного цвета в оформлении свадебных руйю представляется вполне объяснимым.

Помимо красного колорит свадебных руйю включает оттенки синего, зелёного, жёлтого и белого цветов. Цветовая гамма некоторых памятников сегодня выглядит более приглушённой, что, вероятно, связано с естественным выцветанием красителей и утратой первоначальной насыщенности цвета.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что колористическое решение финских руйю формировалось под воздействием доступности красителей, совершенствования технологий окрашивания и изменения художественных предпочтений. От сравнительно сдержанной палитры ранних памятников с преобладанием жёлтых, охристых и коричнево-красных оттенков мастера постепенно переходили к более насыщенным

сочетаниям синего, красного, зелёного и белого цветов. На характер цветового строя влияли также популярные стилистические тенденции, а в свадебных руйю яркость палитры дополнительно подчёркивала торжественный и репрезентативный характер изделия. Таким образом, цвет в руйю не только выступал декоративным средством, но и являлся важным показателем исторической эволюции, региональной традиции и назначения памятника.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Sirelius U. T. Suomen ryijyt: Tekstiilihistoriallinen tutkimus. Helsinki, 1924.

[2] Sirelius U. T. The Ryijy-Rugs of Finland: Historical Study. Helsinki, 1926.

[3] В настоящем исследовании термин «Финляндия» используется как историко-культурное и географическое обозначение территории современной Финляндии. Использование названия не связано с государственно-политическим статусом региона: в рассматриваемый период эти земли последовательно входили в состав Шведского королевства, а затем Великого княжества Финляндского в составе Российской империи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Л. Б. Классицизм в архитектуре Финляндии второй половины XVIII в. Густавианский период (1775–1809) // Санкт-Петербург и страны Северной Европы: материалы XII ежегодной научной конференции (14–15 апреля 2010 г.). СПб.: РХГА, 2011. С. 355–368.
2. Докучаева М. А. Коллекции Ууно Таави Сирелиуса в собрании Российского этнографического музея // Музейные архивы: история и современность. К 90-летию архива Российского этнографического музея: материалы семинара / сост., отв. ред. А. Н. Копанева. СПб.: Российский этнографический музей, 2025. С. 32–37.
3. Докучаева М. А. Сирелиус Ууно Таави // Российский этнографический музей: официальный сайт. URL: https://ethnomuseum.ru/collections/collectors/sirelius-uuno-taavi/ (дата обращения: 02.06.2026).
4. Пастуро М. Красный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 160 с.
5. Пастуро М. Синий. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 144 с.
6. Kuhmoisten ryijy // The National Museum of Finland: официальный сайт. URL: https://suomenkansallismuseo.finna.fi/Search/Results?limit=0&lookfor=ryijy&type=AllFields&filter[]=search_daterange_mv:%22[1600%20TO%201750]%22 (дата обращения: 15.06.2026).
7. Ryijy; Jaakobin uni; kaksipuolinen ryijy // The National Museum of Finland: официальный сайт. URL: https://suomenkansallismuseo.finna.fi/Record/museovirasto.B7B786CCE268219475CF4F84DE51C71C?sid=5405796316 (дата обращения: 16.06.2026).
8. Sirelius U. T. The Ryijy-Rugs of Finland: Historical Study. Helsinki, 1926. 251 p.
9. Sopanen T., Willberg L. The Ryijy-Rug Lives on: Finnish Ryijy Rugs 1778–2008. Kuopio, 2008. 395 p.



Ил. 1. Руйю «Сон Иакова». Лён, шерсть. 1704
Национальный музей Финляндии, Хельсинки



Ил. 2. Руйю, сшитый из двух частей. Лён, шерсть. 1740-е
Национальный музей Финляндии, Хельсинки



Ил. 3. Руйю с инициалами «KMD». Лён, шерсть. 1797
Национальный музей Финляндии, Хельсинки

Сведения об авторе:

Карюк Тамара Андреевна, Санкт-Петербургский государственный университет, Институт истории, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории западноевропейского искусства; tamara.karyuk@spbu.ru

Karyuk Tamara A., Saint Petersburg State University, Institute of History, PhD (History of Arts), Senior Lecturer of the Department of History of Western European Art; tamara.karyuk@spbu.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.28
УДК 75, 7.02, 7.03

И. В. Клюшкин

СЕРГЕЙ БУГРОВСКИЙ. МОНОХРОМНЫЙ МИР ЖИВОПИСЦА

Один из самых интересных российских художников, появившийся в художественном пространстве конца 90-х гг. XX в., Сергей Бугровский имел собственный своеобразный взгляд на живопись. Ограничив свою палитру несколькими красками, он создавал свой неповторимый художественный мир. Сдержанность колорита позволила художнику делать акцент на пластических свойствах живописи.

Ключевые слова: Сергей Бугровский, экспрессионизм, монохромная живопись, фактура, боди-принт

I. V. Klyushkin

SERGEY BUGROVSKY. MONOCHROMATIC WORLD OF THE PAINTER

One of the most interesting Russian artists who appeared on the artistic scene of the late 1990s, Sergey Bugrovsky, had a unique vision of painting. By limiting his palette to a few colors, he created his own unique artistic world. This limited color palette allowed the artist to focus on the plastic qualities of painting.

Keywords: Sergey Bugrovsky, expressionism, monochrome painting, texture, body print

Одним из самых интересных художников, появившихся в России после перестройки, стал Сергей Бугровский. Физик по первому образованию, художник учился в Пензенском художественном училище два года. Именно там Сергей Бугровский начал постигать стилистику живописного модернизма. Если анализировать живописную манеру художника, то наиболее близким примером стилистики является немецкий экспрессионизм. Эрих Кирхнер, Эмиль Нольде, Оскар Кокошка — эти художники, возможно, стали ориентирами для творческой манеры Сергея Бугровского. Если погружаться в историю вопроса, то можно выяснить, что сам термин «экспрессионизм» впервые использовал продавец картин Поль Касье, чтобы описать стилистику картин Эдварда Мунка. Были исторические предпосылки для появления этого стиля. Его можно трактовать как визуализацию эмоций жителей Европы после окончания Первой мировой войны.

Довольно принципиальное отличие художественных приёмов Бугровского от стилистики экспрессионизма — это ограниченная палитра. Если для экспрессионизма характерно использование ярких цветов, контрастных сочетаний и энергичных мазков, то для живописных работ Сергея Бугровского — использование сдержанной палитры. Умбра, охра, сажа газовая, тиоиндиго чёрная, ультрамарин, белила — вот основные краски, используемые

художником. Но при этом активный, энергичный мазок, характерный для экспрессионистов, является одним из основных приёмов Сергея Бугровского.

Ещё обучаясь в художественном училище, Сергей активно участвовал в выставочной деятельности, демонстрируя свои произведения в галереях разных городов России и за рубежом. В Санкт-Петербурге он общался с художниками андерграунда, которые в какой-то мере продолжали традиции экспрессионизма. Это Арон Зинштейн, Валерий Лукка, Владимир Духовлинов, Анатолий Заславский. Общение с этими авторами оказало влияние на мировоззрение и стилистические приёмы художника. Сергей Бугровский активно участвовал в художественной жизни как в провинции, так и в столицах. С его участием прошло много групповых художественных выставок, среди них: Долгосрочный передвижной проект «25», совместно с Ольгой Буевой — липецкий Центр изобразительных искусств; Выставочный зал воронежского Дома архитектора; Липецк, Воронеж, Тамбов, Москва, Санкт-Петербург, Ярославль (2009); Международная биеннале графики «БИН 2006» — Центральный выставочный зал «Манеж», Санкт-Петербург, Россия (2006); «Коллекция брутального искусства» — галерея «Борей», Санкт-Петербург, Россия (2003) и т. д.

Значительная часть творческого наследия Бугровского — это различные проекты, в которых демонстрируются не отдельные картины, а концептуальные экспозиции, которые доносят до зрителя основную идею художника. Один из самых интересных проектов имел название «Большая фольга». В экспозиции были представлены отпечатки женских тел, перед этим покрытых масляной краской. Впервые данную технику, получившую название «боди-принт», применил французский художник Ив Кляйн в 1960 г.

Художник Сергей Бугровский показывал проект «Большая фольга» в нескольких городах России. На вернисажах художник проводил перформансы, где натурщицы исполняли роль пластины, на которую наносился красочный слой и с помощью которой делался отпечаток на изоляционном материале, покрытом фольгой; тут же полученный отпечаток включался в экспозицию выставки (ил. 1). Полученные объекты вызывают разные ассоциации. Мерцающий, блестящий фон в контрасте со сложной колористикой отпечатка женского тела отсылает как к наскальным рисункам и стенам домов в Хиросиме после ядерного взрыва, так и к иконам с их золотым фоном. Сам художник так трактовал концепцию проекта «Большая фольга»: «…проект содержит… несколько ироничный отсыл в обширную историческую зону, которую можно описать словами “палеолит”, “архаика”, “антик”, и в то же время является продуктом из категории копий, суррогатов, репродукций — то есть вполне аутентичен современности. Такая двойственность определяет неоднозначность прочтения и возможность широкого дискурса, как исторического, так и новейшего времени» [1].

Ещё одна специфическая особенность творчества Сергея Бугровского — это работа с не очень традиционными для живописи материалами. Нередко художник использует гофрокартон, бумагу, фанеру, старые афиши и даже газеты.

В какой-то мере это смыкается с традициями русского авангарда начала XX в., но тогда это было обусловлено отсутствием качественных художественных материалов после революционных событий 1917 г., а Сергей Бугровский намеренно выбирает подобные материалы, ориентируясь на эстетику «бедного искусства». Это направление — arte povera — возникло в Италии 60-х гг. XX в. в качестве протеста против официального искусства времён капитализма. Художники этого направления использовали в своих арт-объектах упаковочную бумагу, камни, мешки, мусор, войлок. Тем самым взятые из природы материалы, помещённые в экспозиционное пространство, становились объектами искусства. Но если в Европе идеологи левого искусства, arte povera, движение Fluxus, Йозеф Бойс и другие художники демонстрировали арт-объекты из антиэстетических материалов как антикапиталистический манифест, то в России художники, использующие эстетику Russian povera, пытались создать из вещей и материалов, которые ничего не стоят, нечто эстетическое. Подобное описание можно отнести и к творчеству Сергея Бугровского. В какой-то мере отрицание гламурного искусства путём нарочитой маргинализации живописи — это и есть главная идея творчества художника.

Художественная критика довольно точно описывает творчество автора: «Бугровского обычно обвиняют в чрезмерной любви к эпатажу (имеются в виду его перфомансы, хеппенинги и всё остальное, что призвано будоражить и злить массового зрителя), но, наблюдая за его творчеством на протяжении десятка лет, мне подумалось, что это было бы слишком просто. Брутальность, эстетизм, грубость, свобода, неряшливость, напряжённость, метафизика, фактура, спонтанность. Видимо, Сергей Бугровский из тех художников, которого, чтобы понять, надо смотреть сразу много. Обычно он и творит сериями, которые воспринимаются как единое произведение. Его искусство — не рассказ, а чувство; другой вопрос, созвучно ли оно вам» [2].

Творческое наследие Сергея Бугровского весьма велико и разнообразно. Но, кроме работы над большими проектами, у художника в его каждодневной практике были свои любимые жанры. Среди них натюрморт — один из самых распространённых жанров изобразительного искусства. Неслучайно К. С. Петров-Водкин утверждал: «Натюрморт — это одна из острых бесед живописца с натурой. В нём сюжет и психологизм не загораживают определения предмета в пространстве. Каков есть предмет, где он и я, воспринимающий этот предмет, — в этом основное требование натюрморта. И в этом — большая познавательная радость, воспринимаемая от натюрморта зрителем» [3, с. 256]. Несмотря на то что стилистика Сергея Бугровского совершенно противоположна художественной практике великого русского художника, им создано довольно много натюрмортов. Одно из самых выразительных произведений — натюрморт «Чёрные бутылки». На горизонтальном формате в центре изображены пять чёрных бутылок. Весь колорит натюрморта мрачный, умбристо-чёрный, с фактурными островками. Бутылки написаны, скорее всего, блестящим битумным лаком. Сам натюрморт напоминает сцену из трагедии, где группа людей в чёрном готовятся к каким-то

событиям. Выразительность работы достигается вкраплениями серых и охристых оттенков. В противоположность стилистике «Чёрных бутылок» художником написан натюрморт «Белые бутылки». Здесь живописная драматургия строится на больших пятнах тёплого серого, холодного серого, умбристого и тёплого чёрного. В центре натюрморта находятся десять бутылок белого цвета с разными оттенками. На крайней правой бутылке как акцент видно красное пятно. Натюрморт написан энергичными, экспрессивными мазками и рождает театральные ассоциации.

Натюрморт «Три рюмки и бутылка» представляет собой живописную новеллу вертикального формата. На тёплом коричневом фоне в центре расположена несколько деформированная белая бутылка и три рюмки голубоватого оттенка. Колористическое решение этой работы заставляет вспомнить натюрморты «малых голландцев», но, безусловно, живописное решение характерно для Сергея Бугровского.

Несколько натюрмортов художника посвящены изображению цветов, но в противоположность реалистической традиции работы Сергея Бугровского довольно простые по композиционному решению и обладают сдержанным колоритом. Например, натюрморт «Цветы на столе», написанный на листе газетной бумаги энергичными серыми мазками, создаёт живописную экспрессивную атмосферу. Десять сосудов с цветами расположены на столе, уходящем в перспективу. Это даже не перспектива, а изометрическая проекция. Сложная колористика натюрморта обогащается типографским газетным шрифтом, который просвечивает сквозь живописную ткань натюрморта. Выразительности произведению добавляют выдавленные из тюбиков жёлтой и белой краской изображения цветов. Тем образом создаётся живописное произведение, одно из самых интересных в творческом наследии автора.

Ещё один экспрессивный натюрморт — «Цветок на столе». Активная динамическая композиция с загруженным чёрным цветом правым нижним углом привлекает внимание зрителя. В противовес динамичной композиции стола гармонию в натюрморте создаёт вертикальный элемент вазы, окрашенный зелёно-жёлтым оттенком. Как ни странно, цветы в вазе написаны чёрной краской, что вносит трагическую ноту в натюрморт.

Большую часть наследия Сергея Бугровского составляют изображения женской модели. Это очень давняя традиция для многих поколений художников — изображать пластику и колористику женского тела. Кроме оттисков женского тела во время перформансов, художник создаёт ню и на других носителях. Одно из самых выразительных произведений этого направления — «Модель со спины». Изображение модели на тёплом коричневом фоне намеренно сдвинуто в левую сторону и написано фисташковыми, желтоватыми, тёплыми белыми оттенками. Экспрессивный мазок разной длины и направленности создаёт ощущения быстрого этюда, но дополнительную выразительность изображению добавляет фактурные элементы на спине модели. С одной стороны, довольно грубая фактура входит в противоречие с самим образом женского тела, с другой — эти фактурные участки создают ощущение осязаемости.

Вполне возможно, что художественный критик Сергей Попов имел в виду эту картину, когда писал: «Так, фактура здесь служит образом приближения, почти осязаемого прощупывания пути к “прима материа”, к изначальному “океану хаоса”. Несколько иначе, но в принципе то же самое происходит в образах ню, где плоть женщин словно вылеплена красочным слоем, грубо, материально, чувственно — в параллель с первобытными Венерами, символами языческого начала рождения, земли. Через эти образы восходят к идее праматери, а следовательно, всё к той же “прима материа”, изначальному порождающему лону» [4].

Описывая работы в жанре ню Сергея Бугровского, можно также остановиться на картине «Лежащая модель». Это продолжение серии Arte povera, которая написана на листе газеты «Липчанка». Компактная композиция, изображающая модель с согнутыми ногами, написана почти в монохромной гамме. Динамику композиции придаёт диагональное расположение тела модели. Техника исполнения находится на грани между графикой и живописью. Первоначальный рисунок был сделан фломастером — выразительной, экспрессивной линией. Затем художник заполнил газетный формат чёрными, серыми, умбристыми оттенками. Тело модели написано светло-серыми, желтоватыми, жемчужными цветами. И вновь газетный типографский шрифт гармонично входит в изобразительную структуру картины (ил. 2).

Ещё один традиционный для искусства жанр, которому отдал дань Сергей Бугровский, — это портрет. Стилистическое и живописное решение портретов характерно для художника. Например, «Девушка в чёрной шляпке» написана чёрной и белой краской, то есть это практически гризайль (ил. 3). Тем не менее тонкие валёры охристого, коричневого оттенка, которые «вплавлены» в красочную ткань картины создают впечатление привлекательной живописной новеллы. Главный акцент композиции — это фигура девушки в чёрной шляпке и чёрном платье. Тело девушки написано светлыми, почти белыми оттенками. Именно контраст белого тела и чёрного платья является главным элементом картины. Спинка стула и сложенные руки девушки создают выразительную ритмическую основу композиции. Очень сдержанно, но живописно тонко написан фон портрета. Серию картин со сдержанной палитрой продолжает портрет «Надя». В горизонтальном формате в центре расположена женская фигура в чёрной одежде. Голова опущена, взгляд в очках устремлён вниз. Фон портрета написан большими чёрными вертикальными мазками. Это придаёт драматичность и динамику портрету. Сдержанная гамма, основанная на тёплых чёрных, тёмных серых и светлых серых оттенках, создаёт тревожную и выразительную атмосферу портрета.

Наследие Сергея Бугровского обширно. Его работы находятся как в частных, так и музейных коллекциях. Среди них — Музей современного искусства «Эрарта», Государственный областной художественный музей «Либеров-центр» (Омск), Липецкая областная картинная галерея. Один

из самых интересных российских авторов, появившийся в художественном пространстве конца 1990-х гг., Сергей Бугровский имел собственный взгляд на живопись. Ограничив свою палитру несколькими красками, художник создавал свой неповторимый мир.

К сожалению, Сергей Бугровский скончался в 2017 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Концепция проекта «Большая фольга» // ВКонтакте: социальная сеть. URL: https://vk.ru/event53437417 (дата обращения: 17.07.2026).
2. К юбилею липецкого художника Сергея Анатольевича Бугровского (1962–2017) // Художественный музей г. Ельца: официальный сайт. URL: https://hudotdel.eletsmuseum.ru/к-юбилею-липецкого-художника-сергея/ (дата обращения: 19.07.2026).
3. Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. СПб.: Азбука, 2000. 768 с.
4. Попов С. Тихий «авангард» Сергея Бугровского // Нева. 2003. № 2. URL: http://magazines.russ.ru/neva/2003/2/index-pr.html (дата обращения: 15.07.2026).

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Сергей Бугровский и модель. 2013



Ил. 2. Бугровский С. Лежащая модель. Бумага, масло. 2014



Ил. 3. Бугровский С. Девушка в чёрной шляпке. Картон, масло. 2016

Сведения об авторе:

Клюшкин Игорь Владимирович, Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, доцент кафедры культурологии и искусства: i-531@yandex.ru

Klyushkin Igor V., Leningrad State University named after A. S. Pushkin, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Art; i-531@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.29
УДК 7.017.418

А. В. Корнильева

ЦВЕТ, ФАКТУРА, МАТЕРИАЛ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В ИСКУССТВЕ ЖИВОПИСНОГО КОЛЛАЖА. К ВОПРОСУ О РАБОТЕ С ЦВЕТОВЫМИ КОМПОЗИЦИЯМИ НА ЗАНЯТИЯХ ПО КОЛОРИСТИКЕ

Интерес к синтезу разных пластических подходов в решении творческих задач и в изучении цвета, фактуры, материала в рамках учебных заданий по колористике и живописи способствует поиску новых форм изобразительного языка. Актуальность исследования определяется потребностями учебно-методического характера и необходимостью развития более гибкого творческого мышления у студентов. Рассматривается синтез цвета, фактуры, формы и материала в искусстве коллажа на примере мастеров мирового искусства и практического опыта студентов СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

Ключевые слова: цвет, фактура, материал, коллаж, живопись

A. V. Kornileva

COLOR, TEXTURE AND MATERIAL AS EXPRESSIVE MEANS IN THE ART OF COLOR COLLAGE. THE EXPERIENCE OF WORKING WITH COLOR COMPOSITIONS IN COLOR STUDIES

The interest in the synthesis of various plastic approaches to creative tasks and the stydy of color, texture and material as part of educational activities in coloristic and painting contributes to the search for new forms of pictorial and figurative language. The relevance of this study is determined by the need for educational and methodological support for the development of more flexible creative thinking among students. This article examines the synthesis of color, texture, form, and material in the art of collage, based on the examples from world-renowned artists and the practical experience of students at the St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz.

Keywords: color, texture, material, collage, painting

Постоянный поиск выразительных средств изобразительного языка художественного произведения является неотъемлемой частью творчества мастера. Искусство XX–XXI вв. даёт нам широкий диапазон возможностей изобразительных и стилевых открытий в поиске смелых пластических решений.

Обращение к искусству коллажа имеет учебно-методическое значение в работе над курсовыми заданиями в рамках предмета «Цветоведение и колористика». Все задания в большинстве случаев выполняются аппликативно и уже содержат черты коллажа. Однако работа на более абстрактном уровне порой приводит эти задания к цветовым схематичным и ритмическим

выкраскам, что не всегда можно обозначить как художественное произведение. Через призму практических заданий студенты изучают свойства цвета, пути достижения наиболее выразительных цветовых сочетаний и законы колористики, которые позволяют им решать эти задачи. В ходе выполнения различных тематических заданий студентам надлежит задуматься и над композицией своего решения, и над формой подачи, и над эстетикой финального результата. Поскольку многие задания исключают фигуративность изображения, акцент делается в первую очередь на цветовых и тональных отношениях, пропорции цветового пятна, ритме, фактуре и материале, с которым студенты работают. Преследуется цель научить студентов формально-пластическим принципам работы над композицией и достижению наиболее гармоничных цветовых сочетаний.

Актуальность обращения к теме коллажа и его средствам выразительности органично связана с творческими задачами, которые решают студенты в рамках дисциплины «Цветоведение и колористика», а также на занятиях по живописи. Многие задания по предметам «Живопись», «Академическая живопись» и «Специальная живопись» ориентированы на творческое осмысление натурной постановки: например, декоративно-плоскостное переложение колерами, но также с применением различных материалов, что усиливает декоративность и выразительность заданий. Многие отделения художественных направлений, а также дизайна прибегают к искусству коллажа, что значительно подогревает интерес студентов в подготовке учебных заданий. В связи с этим явлением в рамках программы по предмету «Цветоведение и колористика» студенты изучают разные подходы к работе с цветотональными отношениями, их взаимодействие с различными материалами. Среди этих заданий существуют такие, как «Цвет и фактура», «Цвет и материал».

Как отмечает И. А. Бородзюля, «цвет неизбежно связан с материалом. В природе мы можем обнаружить две группы структур: оптические среды (вода, воздух, прозрачные кристаллы), твёрдые породы, непрозрачные по своей природе (металл, дерево, земля, камень)» [2, с. 17]. Ирэна Адамовна обращает внимание на ассоциативность восприятия и психологию восприятия цвета объекта, а именно — лёгкость, воздушность, прозрачность, блеск и, наоборот, плотность, тяжесть, шероховатость, матовость. Как известно, цвет напрямую зависит от качества поверхности конкретного материала, фактуры, но многое определяет и форма. Синтез материала и фактуры поверхности с цветом подчас и является выразительным средством изобразительного языка в художественном произведении. Именно поэтому на занятиях по цветоведению и колористике было принято решение обратиться к искусству коллажа, познакомить студентов уже на первом курсе с основами работы в этом направлении, принимая во внимание проблему и цвета, и композиции, и ритма, и эстетического восприятия разных материалов в системе коллажа на основе натурного натюрморта. Этот метод изучения заявленной в программе темы приблизит студентов к пониманию принципов работы с декоративно-плоскостными переложениями в будущем на занятиях по живописи.

«Современный художник не столько творец, сколько открыватель невиданного, более того, он — изобретатель ещё никогда не существовавшего, которое через него проникает в действительность бытия», — отмечает Г. Гадамер в своей статье «Онемение картины» [3, с. 187]. Искусство коллажа, проявившее себя в XX в. наиболее ярким образом сначала в творчестве западноевропейских мастеров и подхваченное русскими художниками как некий творческий эксперимент и реакция на окружающий мир, является сегодня не менее актуальной формой творчества как среди профессиональных художников, так и среди учащихся художественных вузов. Это своего рода творческий вызов самому художнику, когда он должен посредством новой формы, сплетения ассоциаций и условного ряда изображений передать свой замысел произведения. Ввиду этого мы обратимся к художественным особенностям коллажа и на примере профессиональных и студенческих работ рассмотрим средства художественной выразительности изобразительного языка, определим важные аспекты в работе над коллажем и пользу обращения студентов к этому виду творчества.

Как пишет М. Ю. Герман, «искусство эволюционирует вместе с порождающей его жизнью и… стремительное изменение пластического языка — не столько дерзкий эксперимент, сколько исторически обусловленная, естественная (во многом и защитная) реакция на новые и совершенно непривычные реалии XX столетия. Испокон веков искусство выполняло функции своего рода эмоциональных и интеллектуальных амортизаторов между реальностью и человеческим сознанием» [4, с. 11]. Искусство коллажа сочетает в себе разноплановые пространства, синтез живописной поверхности и тактильных материалов совершенно иной природы. В коллажном пространстве различные образы приобретают подчас новые смыслы в зависимости от сочетания этих элементов. «Коллаж строится как косвенное высказывание, он содержит, скорее, намёк или напоминание, но в то же время основан на прямом, вещественном свидетельстве о каком-то событии, впечатлении, воспоминании» [6, с. 8]. Цвет в коллаже играет роль символическую, психологическую, акцентную. Цвет может осуществлять движение и задавать определённую динамику в композиции, преимущественно на контрасте с ахроматическими материалами. Безусловно, коллаж — это умозрительное искусство, которое полностью передаёт волю художника, его творческие и ассоциативные поиски, даёт некоторую свободу в выборе пути, по которому будет развиваться композиция.

Таким образом, коллаж, который не только занимает сознание мастеров в профессиональном творчестве, но и привлекает внимание студентов в учебном процессе, является экспериментальным заданием, способствующим гибкости творческого мышления, находчивости, изобретательности в работе с материалом и композицией, воспитанию художественного вкуса и чувства меры, пониманию законов гармонии и эстетики. В любом творчестве немаловажным критерием остаётся профессиональная грамотность, которая

и сочетает в себе все перечисленные качества, что является камертоном даже в самых смелых творческих экспериментах.

Первоначально коллаж усиливал выразительность художественного произведения за счёт непредсказуемости сочетаний разных материалов и фактур. Наибольшее распространение этот вид творчества получил среди кубистов, дадаистов, сюрреалистов, футуристов и конструктивистов. Достаточно вспомнить П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Гриса, А. Матисса, Х. Арпа, К. Швиттерса, Д. Бурлюка, В. Татлина, К. Малевича, Л. Попову, О. Розанову, А. Экстер и многих других мастеров, которые открыли для себя новую пластическую реальность в искусстве. Как отмечает Е. К. Блинова, «визуальные парадоксы, связанные с преобразованиями, влиянием цвета на восприятие фактуры, стали излюбленной темой художественных экспериментов живописцев, работающих в технике коллажа» [1, с. 107]. Коллаж раскрывает перед художниками безграничный потенциал творчества благодаря широкому диапазону возможностей в живописно-пластическом решении произведения, а также в применении разных материалов. Начиная с живописного решения, постепенно насыщая его дополнительными элементами коллажа, мастера научились создавать более нетривиальные образы и формы воплощения своих идей. Это поиск сложных цветовых и фактурных взаимодействий, вызывающий дополнительный ряд ассоциаций. Однако, как указывают Е. Р. Щербинин и А. В. Щербакова, «коллаж не является изобретением XX века, а скорее адаптацией техники, которая имела свои корни в древние времена. Использование различных материалов и их расположение на поверхности, так же как и швы на одежде, уходит в глубокую историю и связано с ранними методами создания и декорирования. Первые экземпляры коллажа были созданы ремесленниками и мастерами декоративного искусства, представляющими различные слои общества» [7, с. 122]. Исследователи приводят примеры древнейших артефактов разных культур, в которых применялась техника коллажа из лоскутов кожи, ткани и других материалов [7].

Но вернёмся к художникам, нам хорошо известным. П. Пикассо и Ж. Брак были изобретательны в своих находках. Каждый прошёл несколько стадий в развитии кубизма, и наиболее ярко они проявили себя как коллажисты в работах периода синтетического кубизма, когда наравне с линией, цветовым пятном и ритмом полноценно работают фактура и материал, что делает произведение сложнее, символичнее и раскрывает порой новые смыслы. Как отмечает Е. К. Блинова, «художественным методом коллажирования творцы нового искусства могли решать принципиально разные задачи: Ж. Брак стремился передать в натюрмортах пространство и глубину, П. Пикассо через концепцию кубизма усиливал материальность предметов, вызывая тектонически прочувствованный сенсорный отклик» [1, с. 109].

Не менее интересны мастера коллажа Ханс Арп и Курт Швиттерс, которые с увлечением экспериментировали с материалами и создавали абстрактные коллажи. Ханс Арп изучал элемент случайности в создании композиции и вариативности прочтения. Художник работал с картоном, бумагой, деревом,

вырезал различные фигуры из этих материалов, собирая их таким образом, чтобы оставалась возможность приводить их в движение и получать каждый раз новый вариант композиции. Пример его творчества — «Квадраты, размещённые согласно законам случая» (1916–1917). Как сказано в книге «Цвет + форма» Андрея Ефимова, «эти работы художник назвал “констелляциями”, что буквально означает “положение звёзд” или “стечение обстоятельств”» [5, с. 375]. В книге описывается принцип случайности, слепого доверия художника той комбинации элементов, которую он создаёт буквально с закрытыми глазами. Происходит своего рода игра с материалами и постоянный эксперимент, оценку которому впоследствии и даёт сам мастер. К. Швиттерс также много привнёс в искусство коллажа: он смело сочетал случайные вещи между собой, постепенно наполняя пространство поверхности холста, вводил цвет и шрифт, что усиливало динамику его композиций и нагружало их смыслами. А. Ефимов пишет: «Швиттерс использовал такие предметы, как проволока, ткань, стружка, пуговицы и так далее, из которых конструировал сложные построения» [5, с. 378]. Используя грубые материалы разного происхождения — бумагу, газету, вырезки из фотографий, Швиттерс создал множество коллажей, подчинённых определённому порядку и ритму. «Острота произведений возникала от использования повседневных вещей: “Даже мусор может вызвать слезу… Главное использовать сломанные части для того, чтобы создать что-то новое”» [5, с. 381].

Среди русских художников мы также отмечаем увлечение коллажем, и проявилось оно постепенно, органично выходя из живописи. Постепенная метаморфоза в живописных приёмах и самих течениях того времени повлияла на творчество Ольги Розановой. Она пришла к беспредметному искусству, в котором проявился не только её колористический дар, но и декоративное мышление, фантазийность, смелость и динамика абстрактных структур. «Заявленное ею абстрактное начало нашло воплощение в коллажах и наклейках, в объёмных композициях», — пишет А. Ефимов [5, с. 132]. Коллаж позволил Розановой решать задачи формально-пластического и колористического характера, что видно на примере «Рабочей шкатулки» (1915)

Определённый интерес вызывают работы Владимира Татлина — «Живописные рельефы», в которых присутствует элемент коллажа. Это были композиции из разных материалов, образующие небольшой рельеф. По словам А. Ефимова, «в “контр-рельефах” и материальных подборах цвет, прежде всего, — естественное свойство материала: металла, дерева, картона» [5, с. 225].

Ярким примером коллажного построения картины из цветовых плоскостей являются произведения Л. Поповой, так называемые «Живописные архитектоники», например «Кувшин на столе. Пластическая живопись» (1915). Это нередко сочетание крупных геометрических плоскостей разного цвета, создающее динамическое движение или контрапост; применяется фактура красочного слоя, шрифт, тонально-цветовые перепады. Это сложный полихромный динамический приём в решении композиции. Как отмечает А. Ефимов, «последние картины Поповой относятся к 1921 году и названы

“пространственно-силовыми” построениями. В них использована фактура дерева, присыпки металлической крошки. Здесь полосы и спирали, образующие сквозную решётку, как бы несколько выдвинуты относительно живописной поверхности, в которой угадываются мотивы “Живописных архитектоник”» [5, с. 233–234].

Фактура оказалась в фокусе внимания художников. Взаимодействие цвета и различных материалов буквально увлекло сознание мастеров, изменилось представление о картине и её свойствах. Само вещество творчества, если так можно охарактеризовать коллажную композицию, как результат воплощения художественной идеи становилось самоценным в этом произведении. По мнению Л. Вострецовой, «в поисках новой выразительности в начале XX века они оценили дополнительные возможности краски не только как носителя цвета, а как некой материальной субстанции, обладающей собственными выразительными средствами: гладким или шероховатым следом, оставляемым кистью, согласованностью и ритмичностью или контрастом и дисгармонией мазков, блестящей или матовой поверхностью цветового пятна. В краску стали добавлять гипс, песок, опилки, буквально “взрыхляя” поверхность картины…» [6, с. 29].

Помимо фактуры цвет активно взаимодействует с формой, а следовательно, силуэт цветового пятна, объём и очертания элемента, входящего в коллаж, также играют важную роль в восприятии композиции. Ведь выразительность формы подчёркивается светом, что дополнительно привносит свою лепту в композицию. Л. Вострецова в своей статье «Игра с формой» приводит следующие слова И. Клюна: «Цвет вызывает форму, поэтому основные цвета имеют и свои основные формы» [6, с. 33]. Важно обратить внимание, что в любой композиции в сочетании различных форм, предметов, цветовых пятен-силуэтов, создаётся определённый ритм, рождается пространство между элементами коллажа. Это пространство также способно полноценно выполнять функцию композиционного участия; пустота есть форма со своим характером, силуэтом, масштабом. Она участвует в организации ритма, как и все остальные элементы композиции. Понимание этого способствует развитию ассоциативности и метафоричности произведения. Безусловно, профессиональный художник способен принять эту игру форм, цвета, фактур с элементами случайности или, напротив, осознанно придать им свой порядок.

Мы можем привести многие имена художников, поддавшихся чарам «новой реальности» в изобразительном искусстве, увлёкшихся искусством коллажа. Это М. Ларионов, А. Моргунов, В. Маяковский, Л. Бруни, И. Клюн, В. Пестель, С. Дымшиц-Толстая, А. Родченко, П. Митурич, Д. Загоскин, В. Лебедев, А. Куприн и другие мастера. Картина становится осязаемой, тактильной,более неординарной и провокационной. В ней есть элемент игры, эксперимента, случайности и продуманности. «Коллаж оказался очень удобным языком для полноты высказывания художников второй половины XX века именно благодаря новым представлениям о свойствах художественной формы: её подвижности, свободы, её метафоричности, ассоциативной ёмкости», — пишет Л. Вострецова

[6, с. 33]. Таким образом, мы имеем возможность проследить, как принцип коллажа проявлялся в творчестве разных мастеров, переходя от живописной поверхности картины к конструкции, и послужил отчасти основой для размышлений и исканий многих мастеров периода постмодернизма.

Среди более современных мастеров хотелось бы отметить А. С. Агабекова и его работу «Перед спектаклем» (1978) — коллаж на театральную тему, выполненный из стекла, бумаги, ткани с применением туши и акварели; В. Н. Власова и его «Портрет» (1999) [6], созданный с применением грунтованной бумаги, картона, флизелина, клея, а также шитья ниткой. Произведения этих авторов демонстрируют органичное сочетание идеи и изобразительного метода: эффектно передаётся ритм цветотонального пятна, игра цвета и фактуры, присутствует композиционное размышление, передан холодный и тёплый колорит соответственно. Вещи передают живописный колорит, который придаёт коллажу определённую художественную ценность и лишает случайности; ощущается осознанный выбор авторов произведений в пользу определённой эстетики композиции и колорита. Также хотелось бы обратить внимание на ритмические композиции в технике коллажа таких мастеров, как А. В. Маслов, А. Б. Былинкина-Богатырева, Т. А. Беляева, Е. Н. Александрова. Их работы выполнены из разных материалов аппликативно, преимущественно в ахроматической гамме с редким вкраплением акцентного цвета, что делает произведения контрастными и запоминающимися. Период их создания — 1999–2000 гг.

Интерес к произведениям этих мастеров проявлен на фоне существующих заданий «Цвет и фактура», «Цвет и материал» по предмету «Цветоведение и колористика» в СПГХПА им. А. Л. Штиглица. В рамках этих заданий студентам предлагается создать цветоритмическую композицию из разных материалов в ограниченной палитре с целью изучить свойства цвета и фактуры на примере взаимодействия с материалом. Интересно отметить, что студенты выполняют это задание не всегда осознанно с точки зрения композиции, эстетики, колорита — возможно, даже легкомысленно подбирают материалы и фактуры. Это приводит к вялости работ, отсутствию интереса ритмического, композиционного и эстетического. Таким образом, важно, чтобы у студентов был ориентир, понимание, как работать над заданием, чтобы оно не превратилось в бездумный набор случайных элементов. Если вспомнить метод работы Х. Арпа, которого мы уже упоминали, обращая внимание на его доверие случаю в работе над коллажем, то покажется, что и студентам этот метод вполне подходит. Доля истины здесь присутствует: в творчестве не всё можно подчинить алгоритму — должны быть чувства, идеи, эмоции, впечатления, интуитивное начало, но наряду с этим — осознанное осмысление процесса работы. Именно поэтому, по мнению автора статьи, коллаж является подходящим видом изобразительного искусства, на основе которого возможно научить студента и образному мышлению, и творческому раскрепощению, и фантазии, и ассоциативности, и осознанному выбору, пониманию законов композиции, чувству гармонии и меры, эстетическому восприятию и художественному вкусу.

В статье обобщается опыт, накопленный на занятиях по дисциплине «Цветоведение и колористика» в группах, обучающихся по направлениям подготовки в области интерьера и оборудования, дизайна текстиля, керамики, стекла, мебели и монументально-декоративной скульптуры. Материалом послужили задания «Цвет и фактура» и «Цвет и материал». Студенты выполнили работы по методу коллажа с опорой на натурный натюрморт. В ходе выполнения задания были изучены образцы и примеры коллажа профессиональных мастеров различных направлений в изобразительном искусстве. Студенты познакомились с именами художников, которые были упомянуты в статье, изучили примеры произведений более современных мастеров русского коллажа, увидели произведения с выставки «Наш авангард» в Русском музее и выполнили самостоятельные композиции, используя различные материалы и цветовые решения. Было предложено выполнить постепенную трансформацию натурного натюрморта в более условное изображение посредством эскизов, в которых решались формально-пластические, композиционные задачи. Затем необходимо было подобрать разные материалы, наиболее интересно сочетающиеся между собой, и с их помощью собрать цветопластическую композицию с соблюдением ритма цветового и тонального пятна (ил. 1), с учётом разного масштаба и композиционного развития акцентного пятна в натюрморте (ил. 2). Задание раскрыло возможности иного видения постановки, способствовало раскрепощению студентов в выборе творческого решения. При этом оно было направлено на осознанный выбор определённых материалов, продумывание композиции и эстетических свойств материалов, их сочетаемости и, напротив, непредсказуемости и контрастности сочетаний. Студенты осознали, что в работе с различными материалами открываются новые пластические возможности решения композиции. Цвет и фактура материалов может усилить выразительность предмета, формы и силуэта, придать динамику, усилить напряжение, создать настроение, придать композиции характер. Работы могут быть живописными, погружёнными в определённую цветовую гамму, или могут быть выполнены в ахроматическом решении с применением акцентного цвета для наиболее острого восприятия и контраста (ил. 3). Разные подходы к работе над композицией в стиле коллажа демонстрируют многогранность этого задания, подготавливают студента к выполнению более сложных, профессиональных, декоративных, условно-плоскостных задач в учебных постановках и личных творческих решениях. Как отмечает Л. Вострецова, «коллаж с его культом формы и фактуры, дискретностью и разрывом форм, паузами в пространстве, “памятью вещей” и развеществлением использованных предметов, обнажением сути материалов и их поэтизацией, внутренней экспрессией и лаконизмом средств, с его trompe d’esprit великолепно вписался в современное искусство» [6, с. 34].

В заключение следует отметить, что искусство коллажа уникально своим экстравагантным, всегда неожиданным опытом восприятия реальности. Этот способ восприятия окружающей действительности через призму метафоры и ассоциативности дарит зрителю повод для эстетической рефлексии. Наше

восприятие произведений напрямую зависит от колористического решения, в первую очередь — от столкновения разных, подчас совершенно неожиданных сочетаний фактур и материалов, да и самих элементов композиции с их смысловой нагрузкой. Коллаж — это искусство, которое стирает границы между стилистическими тенденциями, позволяет увидеть реальность с неожиданного ракурса, раскрыть дополнительные смыслы, словно решить ребус, в котором сокрыт замысел художника. Безусловно, цвет, фактура и материал оказываются главными участниками композиции и яркими выразительными средствами изобразительного языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блинова Е. К., Малюгина Ю. Е. Изменчивость как сущностное основание искусства коллажа в XX веке // Университетский научный журнал. 2025. № 89. С. 104–112.
2. Бородзюля И. А. Цветоведение и колористика: учебно-методическое пособие. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. 122. с.
3. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с. (История эстетики в памятниках и документах).
4. Герман М. Модернизм: искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. 384 с.
5. Ефимов А. Цвет + форма. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт). М.: БуксМАрт, 2014. 616 с.
6. Коллаж в России, XX век: альбом / Гос. Рус. музей; авт. ст. Д. Бернштейн и др. СПб.: Palace Editions, 2005. Вып. 126. 392 с.
7. Щербинин Е. Р., Щербакова А. В. Коллаж из текстильных материалов как вид творческой деятельности в искусстве // Первые шаги в профессии — 2024: сб. науч. тр. Всероссийской студенческой науч.-практ. конф., 25 апреля 2024 г. М.: Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2024. С. 121–126.



Ил. 1. Цветоритмическая композиция — коллаж из разных материалов на основе натюрморта Преподаватель А. В. Корнильева, студентка Е. Г. Сторонина (ДТ-11-Б)



Ил. 2. Коллаж из разных материалов на основе натюрморта в ограниченной цветовой палитре Преподаватель А. В. Корнильева, студентка А. С. Бокарева (ДКР-1-Б)



Ил. 3. Цветоритмическая композиция — коллаж
на основе натюрморта из разных материалов
Преподаватель А. В. Корнильева,
студентка М. А. Котельникова (ИО-11-С)

Сведения об авторе:

Корнильева Анна Владимировна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент кафедры живописи; annettaart@mail.ru

Kornileva Anna V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Associate Professor of the Department of Painting; annettaart@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.30
УДК 7.05

А. В. Корягин,
В. Д. Уваров

ПРИМЕНЕНИЕ ЦВЕТОВОГО КРУГА СТЕПАНОВА В ПРОЦЕССЕ ГЕНЕРАЦИИ ЭЛЕМЕНТОВ ФИРМЕННОГО СТИЛЯ

Статья посвящена разработке методики генерации фирменного стиля на основе цветового круга Степанова с использованием искусственного интеллекта (ИИ). На примере ребрендинга агентства Wise Venture (эстетика wabi-sabi) проанализированы семь цветовых схем, сгенерированы элементы айдентики в ChatGPT и Nano Banana, проведена экспертная оценка. Даны рекомендации по формулировке промптов и минимизации цветовых ошибок. Область применения круга Степанова расширена на задачи генеративного дизайна и брендинга. Обсуждается возможность интеграции предлагаемой методики в конвейер генеративных нейросетей для автоматизации подбора цветовых палитр.

Ключевые слова: искусственный интеллект, нейросети, дизайн, цветовой круг Степанова, цветовые гармонии, арт-дизайн, ChatGPT, фирменный стиль

A. V. Koryagin,
V. D. Uvarov

THE USE OF STEPANOV'S COLOR WHEEL IN THE PROCESS OF GENERATING CORPORATE IDENTITY ELEMENTS

The article is devoted to the development of a technique for generating corporate identity based on Stepanov's color circle using AI. Using the example of rebranding the "Wise Venture" agency (aesthetics of wabi-sabi), seven color schemes were analyzed, identity elements were generated in ChatGPT and Nano Banana, and an expert assessment was carried out. Recommendations are given on the formulation of prompts and minimization of color errors. The range of Stepanov's circle has been expanded to the tasks of generative design and branding. The possibility of integrating the proposed technique into the pipeline of generative neural networks for automating the selection of color palettes is discussed.

Keywords: artificial intelligence, neural networks, design, Stepanov's color circle, color harmonies, art design, ChatGPT, corporate identity

Современный этап развития графического дизайна характеризуется активным внедрением технологий искусственного интеллекта (ИИ) в процессы создания визуального контента. Генеративные нейросети позволяют автоматизировать разработку элементов фирменного стиля, создавать множественные вариации решений и значительно ускорять проектную деятельность. Однако, как справедливо отмечает В. Д. Уваров, «в Интернете появилось очень много безвкусных и просто неграмотных цветных изображений», а уровень колористической культуры падает [5, с. 81].

Высокая степень автоматизации не отменяет необходимости сохранять художественную целостность объектов: ключевым фактором остаётся цвет, определяющий эмоциональное восприятие и узнаваемость бренда.

Актуальность исследования обусловлена широким распространением генеративных технологий в графическом дизайне и необходимостью разработки методик, обеспечивающих осознанное использование цветовых закономерностей при создании визуальных коммуникаций. Исследование возможностей интеграции цветового круга Степанова в процессы генерации фирменной графики способствует развитию современных методов проектирования брендинговых систем и расширению инструментария дизайнера в условиях цифровой трансформации профессиональной деятельности.

Объектом исследования является процесс формирования визуальных решений средствами генеративных нейросетей. Предметом исследования является применение цветового круга Сергея Степанова как инструмента управления цветовыми решениями при генерации элементов фирменного стиля.

Целью исследования является разработка и апробация методики генерации вариативных цветовых решений для айдентики на основе круга Степанова, применение её к реальному кейсу ребрендинга.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

– сформулировать принципы цветовой гармонии на основе цветового круга Сергея Степанова;
– проанализировать современные подходы к использованию генеративного искусственного интеллекта в графическом дизайне;
– выявить способы интеграции принципов цветового круга Степанова в процесс формирования запросов к генеративным нейросетям;
– разработать серию экспериментальных элементов фирменного стиля с использованием различных цветовых схем, основанных на круге Степанова;
– определить влияние выбранных цветовых схем на качество визуальных решений;
– составить рекомендации по использованию цветового круга Степанова в практике генеративного дизайна.

Методологическая основа исследования включает комплекс взаимодополняющих методов: анализ научной литературы, сравнительный анализ существующих цветовых моделей, метод проектного моделирования, экспериментальный метод генерации визуальных решений, визуально-композиционный анализ полученных изображений и метод экспертной оценки результатов.

Значимость исследования заключается в расширении области применения цветового круга Степанова: сфера статичных колористических гармоний в изящных искусствах дополняется сферой процедурной и генеративной эстетики в графическом дизайне и брендинге. В работе впервые систематически сопоставлены возможности круга Степанова и ограничения генеративных нейросетей применительно к разработке фирменного стиля. Кроме того,

обоснован новый тип цветовой гармонии — разорванно-дополнительная схема с микросдвигом, — ранее не описанный в классическом цветоведении.

Роль цвета в графическом дизайне невозможно переоценить. Если обратиться к искусству Древнего Египта, то здесь цвет служил для изображения божественной и земной власти. Каждому цвету придавали своё сакральное значение и использовали его при составлении композиций, посвящённых культовым сюжетам. В древние времена искусство служило культу. Украшались цветными орнаментами и изображениями предметы ритуального значения, одеяния, места священного служения. Поклонение силам природы определяло цвет, символизирующий их: огонь — красный, вода — синий, земля — чёрный и т. д. [3]

Цвет одновременно выполняет несколько фундаментальных функций:

– привлечения внимания — в условиях визуального шума именно цвет заставляет остановить взгляд на объекте;
– кодирования информации — с помощью цвета мы различаем разделы сайта, статусы заявок, важность сообщений;
– формирования эмоционального отклика — тёплые оттенки вызывают чувство уюта и доверия, холодные ассоциируются с профессионализмом и дистанцией, приглушённые природные тона связаны со спокойствием и устойчивостью;
– идентификации — устойчивая цветовая гамма делает бренд узнаваемым даже без логотипа, как это произошло, например, с Tiffany & Co. (тиффани) или Coca-Cola (красный).

Однако в процессе разработки дизайн-проекта создание гармоничного цветового сочетания — это сложная задача, не сводимая к интуиции. Термином «цветовая гармония» часто определяется просто приятное для глаз, красивое сочетание цветов, предполагающее согласованность их между собой, определённый порядок и соразмерность [4].

Именно поэтому на протяжении столетий художники и теоретики цвета разрабатывали формальные модели, позволяющие предсказуемо получать красивые сочетания. Самой известной и распространённой такой моделью является цветовой круг.

Цветовой круг представляет собой способ упорядочения цветов по их тону, обычно в виде замкнутой последовательности, начинающейся с красного и проходящей через оранжевый, жёлтый, зелёный, синий и фиолетовый обратно к красному. В зависимости от сложности модели различают 6, 12, 24 или более цветов. Классическая 12-частная модель была разработана швейцарским художником и педагогом Иоханнесом Иттеном в первой половине XX в. и до сих пор изучается в большинстве художественных школ.

Иттен выделял три основных цвета, которые должны входить в состав пропорциональной цветовой смеси: красный, синий и жёлтый. Если при смешении двух и более цветов присутствуют перечисленные наименования, то получаемая смесь будет иметь серый оттенок и, как следствие, обладать гармонией. В этом и заключается принцип цветового круга [1].

Однако, как отмечают современные исследователи, круг Иттена обладает рядом ограничений. Он начинается с синего, что не соответствует оптической физике (красный имеет самую длинную волну и воспринимается как первый). Он не учитывает промежуточные оттенки, возникающие при смешении основных цветов. И, что особенно важно для современного дизайна, он не привязан к реальным, коммерчески доступным художественным краскам.

Эти недостатки преодолены в цветовом круге, предложенном в 2021 г. Сергеем Степановым — сотрудником кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна РЭУ им. Г. В. Плеханова. Как отмечает автор научной статьи В. Д. Уваров, доктор искусствоведения и профессор кафедры цифрового дизайна, «Степанов как россиянин опирался на традиции русского народа и начал свой круг с красного. Следует отметить, что в русском языке нет специального названия для этого цвета — красный означает красивый, например, красна девица. Далее следуют оранжевый, жёлтый, зелёный, голубой, синий, фиолетовый, что соответствует известной с детства фразе: “Каждый охотник желает знать, где сидит фазан”» [5, с. 84].

На основе круга Степанова можно строить различные гармонические схемы. Триады цветов, образующие соцветия, расположены на вершинах углов равностороннего треугольника, вписанного в круг. Поворачивая этот треугольник, мы получаем триаду основных цветов (красный — жёлтый — синий), затем триаду цветов второго уровня (оранжевый — фиолетовый — зелёный), затем триады цветов третьего уровня (абрикосовый — карминный — бирюзовый, а также пунцовый — аметистовый — оливковый). Особый интерес для практической задачи исследования представляют родственные цвета, расположенные в малых интервалах круга (1–2 шага), которые всегда хорошо сочетаются, легко сливаются в общую гамму, и разорванно-дополнительные схемы, когда берётся не строго противоположный цвет, а соседний с ним, что создаёт мягкое цветовое напряжение.

Именно эти теоретические положения ложатся в основу нашей экспериментальной работы по генерации фирменного стиля на примере ребрендинга для агентства Wise Venture.

Важным шагом перед началом работы над ребрендингом будет исследование концепции существующего стиля компании, фирмы, агентства; также важно понимать основную аудиторию, на кого рассчитаны услуги, предоставляемые компанией или агентством. От этого зависит эмоциональный аспект, который будет формироваться посредством разработки визуального стиля, где важно определение основной цветовой палитры фирменного стиля.

Нынешний фирменный стиль агентства Wise Venture опирается на концепцию лёгкости, простоты, природности и натуральности, избегая лишнего декора и визуального шума — так называемый спокойный люкс. Используется спокойная палитра из природных оттенков (пастельный зелёный, песочно-белый и терракота). В рамках демонстрации разработки ребрендинга были составлены несколько новых вариантов, предлагаемых для выбора

наиболее подходящего, с участием искусственного интеллекта и генеративных нейросетей.

Важно понимать, что для работы с искусственным интеллектом при генерации визуального стиля нельзя полностью полагаться на алгоритмы и логику машинного обучения генеративных нейросетей. Дизайн, сделанный с помощью искусственного интеллекта, относится к любому цифровому искусству, созданному типом генеративного ИИ, где машина использует алгоритмы для создания уникальных изображений, видео, аудио- и письменных материалов [4].

Итак, для решения креативной задачи по разработке визуального оформления фирменного стиля агентства необходимо задать нейросети некоторые теоретические принципы. В рамках исследования была использована нейросеть от компании OpenAI — ChatGPT. Данная модель изучила материал о цветовом круге Сергея Степанова, и затем для анализа были предоставлены основные данные о фирменном стиле агентства: существующий логотип, фирменные цвета и пример существующего графического оформления.

Изучив информацию, ChatGPT предложил несколько вариантов нового оформления документации для фирменного стиля агентства. Ниже представлены четыре разработанные на основе цветового круга Степанова палитры для ребрендинга Wise Venture. Каждая схема названа по ключевому настроению и даёт полный набор цветов (с HEX, RGB, CMYK и, если возможно, Pantone), описание ассоциаций и области применения. Картинки демонстрируют чистые оттенки палитр.

«Мягкий ваби-саби»: #FFFDF9 (255, 253, 249; CMYK 0, 0, 2, 0; Pantone Egret 110103) — тёплый кремово-белый; #B8B0A0 (184, 176, 160; CMYK 0, 4, 13, 28; Pantone подобен Warm Gray 3C) — мягкий серо-бежевый; #CEB485 (206, 180, 133; CMYK 0, 13, 35, 19; Pantone 466 C) — тёплый песочно-золотистый; #2F312D (47, 49, 45; CMYK 4, 0, 8, 81; Pantone 419 C) — глубокий графитово-серый (ил. 1).

«Природная триада» основана на классической равносторонней триаде. Согласно цветовой модели круга Степанова были выбраны три цвета, расположенные на равном расстоянии (120°) друг от друга: оливковый (жёлто-зелёный, позиция 5), карминный (красно-фиолетовый, позиция 9) и бирюзовый (голубовато-зелёный, позиции 1 и 13). Все цвета представлены в приглушённых, бемольных оттенках. Эта триада теоретически обеспечивает максимальную сбалансированность и «объективную» гармонию. Однако существует риск, что сильный контраст между карминным и бирюзовым цветами может не соответствовать эстетике wabi-sabi, создавая впечатление праздничности или курортной лёгкости, что противоречит концепции спокойного люкса (ил. 2).

«Каменный берег» представляет собой разорванно-дополнительную гармонию. За основной цвет взят жёлто-оранжевый «песок» (позиция 3 на круге Степанова). Строго дополнительным к нему является сине-фиолетовый (позиция 9). Однако вместо того, чтобы брать этот сине-фиолетовый, мы делаем

шаг в сторону по часовой стрелке и берём его «соседа» — голубой (позиция 8). Этот микросдвиг создаёт мягкое температурное напряжение: тёплый песок и холодный голубой не вступают в прямой антагонизм, а скорее «перетекают» друг в друга через нейтральный камень (ахромный серо-бежевый, #E3DCD0). Такая схема, по замыслу, идеально передаёт философию wabi-sabi с её принятием несовершенства, неточности, «ручной работы» (ил. 3).

«Земная гармония» обращается к родственно-контрастной гармонии, но в более глубоком, насыщенном варианте. Здесь используются кремовый, песочно-золотистый, оливково-зелёный и шоколадно-коричневый. Эта палитра наиболее полно отражает земные, минеральные оттенки: песок, камень, мох, кору дерева. Однако возникает опасение, что четыре активных цвета могут конкурировать друг с другом, создавая эффект пестроты, если не будут строго разведены по ролям.

Промпты формулировались по единому принципу: сначала указывался тип элемента («логотип агентства “Wise Venture Real Estate”», «визитная карточка», «главная страница сайта»), затем задавалась стилистика («минималистичный стиль wabi-sabi», «натуральные текстуры», «премиальный», «элегантный»), после чего перечислялись точные HEX-коды цветов и их роли («цветовая палитра: #D4A373 для фона, #7B9E8F для акцентов, #E3DCD0 для графики»). В дополнение к кодам использовались описательные термины («песок», «голубой», «камень») для усиления семантического сигнала. Генерации проводились в нейросети ChatGPT после её предварительного обучения на информации о цветовом круге Степанова и описания основной концепции фирменного стиля агентства недвижимости — так нейросеть получила информационную опору для более точного результата при генерации изображений.

Нейронные сети для формирования изображений перенимают информацию из набора фотографий, рисунков, иллюстраций и т. п. Нейросеть анализирует эти материалы и учится распознавать их особенности, например цвет и текстуру [2].

В ходе эксперимента и разработки практической части исследования было обнаружено, что на данный момент генеративные нейросети способны разработать полноценный, грамотно сформированный визуальный контент, при этом процент точности попадания в цветовые палитры возрастает при использовании заранее подобранного цветового кода, который позволяет ИИ точнее определить необходимый цвет. Словесное описание оттенков цветов заставляет нейросеть самостоятельно подбирать цвет, приближенный к описанию из промпта, что может повлечь за собой неточности при генерации.

По итогам генерации и фильтрации экспертная группа (трое дизайнеров, двое маркетологов) оценила каждую схему по четырём критериям. Наивысший средний балл — 4,48 из 5 — получила схема «Каменный берег». Эксперты единодушно отметили, что эта схема создаёт уникальное ощущение «мягкого температурного напряжения»: тёплый песок и холодный голубой

не конфликтуют, а дополняют друг друга, а ахроматичный камень служит идеальным нейтральным мостом.

Цветовой круг Степанова является эффективной формальной основой для генерации фирменного стиля, особенно благодаря возможности работы с микросдвигами (диезы/бемоли). Разработанная методика включает анализ текущей палитры, выбор типа гармонии (родственная, разорванно-дополнительная, триада), формулировку промптов с HEX-кодами, генерацию, постобработку.

В статье решена актуальная задача — разработка методики генерации элементов фирменного стиля на основе цветового круга Степанова с использованием искусственного интеллекта. Цвет играет значительную роль при формировании не только художественного произведения, но и дизайн-проекта. В визуальной среде цвет является важным эмоциональным триггером и создаёт необходимые ассоциации у пользователей, покупателей, зрителей, что необходимо для запоминающегося образа и стиля бренда.

В настоящее время спрос на включение технологий искусственного интеллекта растёт — важно грамотно использовать теоретический базис в разработке дизайн-проекта с использованием ИИ. Важно не просто дать нейросети задачу «сделать круто», а самостоятельно разработать нужную концепцию и научить нейросеть действовать согласно созданному сценарию.

На примере разработки ребрендинга для агентства недвижимости на основе цветового круга Степанова был продемонстрирован принцип точной генерации фирменного стиля с использованием составленных цветовых схем, что доказывает способность нейросетей к пониманию деталей задачи дизайн-проекта через стадию обучения.

Дальнейшие исследования предполагают разработку плагина для Figma / Stable Diffusion, реализующего круг Степанова как интерактивный генератор цветовых схем; расширение эксперимента на другие типы брендов (технологические, модные, детские).

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашова М. П. Цветовая гармония: понятие, история, цветовой круг // Вестник науки и творчества. 2019. № 1 (37). С. 62–64.
2. Ильинская Е. В., Голышева Е. Н., Медведев А. А., Масалитин Н. С. Применение генеративно-состязательных нейросетей для генерации изображений // Научный результат. Информационные технологии. 2024. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/primenenie-generativno-sostyazatelnyh-neyrosetey-dlya-generatsii-izobrazheniy/viewer (дата обращения: 04.08.2026).
3. Немыкин В. В. Цвет как символ в изобразительном искусстве и современные цветовые системы в компьютерном архитектурно-художественном проектировании // Евразийский союз учёных. 2015. № 6–4 (15). С. 161–162.

4. Уваров В. Д. Колористические гармонии родственных цветов в искусстве таписсерии на основе цветового круга Степанова // Бизнес и дизайн ревю. 2023. № 3 (31). С. 123–130.
5. Уваров В. Д. Колористические построения в дизайне на основе цветового круга Сергея Степанова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2026. № 1–2. С. 81–89.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Корягин А. В. Вариант фирменного стиля для Wise Venture по схеме «Мягкий ваби-саби»



Ил. 2. Корягин А. В. Вариант фирменного стиля для Wise Venture по схеме «Природная триада»



Ил. 3. Корягин А. В. Вариант фирменного стиля для Wise Venture по схеме «Каменный берег»

Сведения об авторах:

Корягин Александр Васильевич, Московский финансово-промышленный университет «Синергия», кафедра цифрового дизайна, аспирантура, 2-й курс; jackyfresh71@yandex.ru

Уваров Виктор Дмитриевич, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт искусств, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры искусства костюма и моды; artuwaroff@yandex.ru

Koryagin Alexandr V., Moscow University for Industry and Finance “Synergy”, Department of Digital Design, Postgraduate student, 2nd year; jackyfresh71@yandex.ru

Uvarov Viktor D., Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art), Institute of Arts, Full Doctor (History of Arts), Professor, Professor of the Department of Costume and Fashion Art; artuwaroff@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.31
УДК 7.01:739.2

Ю. С. Куличкова

ЦВЕТ В ЮВЕЛИРНОМ ДИЗАЙНЕ: МАТЕРИАЛОВЕДЧЕСКИЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ

В исследовании систематизированы технологические методы получения цветовых эффектов в ювелирных изделиях, а также проанализированы актуальные цветовые тенденции, определяющие направления развития материалов и технологий. Рассмотрены составы эмалевых покрытий, ювелирных сплавов, природных и синтезированных самоцветов, а также альтернативных материалов. Приведены данные об условиях термообработки и электрохимических режимах, определяющих конечный цвет материала. Показано, что цвет является управляемым параметром, задаваемым на стадии синтеза или последующей обработки.

Ключевые слова: цвет, ювелирные эмали, оксидные пигменты, золотые сплавы, лигатуры, лабораторные самоцветы, примесные центры, анодирование, бактериальная целлюлоза, цветовые тенденции

Yu. S. Kulichkova

COLOR IN JEWELRY DESIGN: MATERIALS SCIENCE AND TECHNOLOGICAL ASPECTS IN THE CONTEXT OF CURRENT TRENDS

The study systematizes technological methods for obtaining color effects in jewelry, as well as analyzes current color trends that determine the development of materials and technologies. Compositions of enamel coatings, jewelry alloys, natural and synthesized gems, as well as alternative materials, are considered. Data on the conditions of heat treatment and electrochemical modes that determine the final color of the material is presented. The study demonstrates that the color of jewelry materials can be engineered either directly during synthesis or through subsequent processing steps.

Keywords: color in jewelry enamels and oxide pigments gold alloys, alloying additions, lab-grown gemstones, impurity centers, anodizing, bacterial cellulose, color trends

В ювелирном деле цвет во многом определяет и художественную привлекательность, и рыночную цену готовой вещи [12, 13]. Когда-то палитра была ограничена естественной окраской самоцветов и природными оттенками благородных металлов. Сегодня материаловедение даёт гораздо больше возможностей: цветом можно управлять, меняя состав сплавов, выращивая кристаллы с нужными примесными центрами, используя контролируемое термическое и электрохимическое оксидирование, а также вводя в оборот композитные материалы нового поколения [14, 19].

Для регионов с мощной сырьевой базой, к которым относится и Дальний Восток, работа с местными цветными камнями — агатами, яшмами, халцедонами, янтарём — всегда была сопряжена с традиционными приёмами обработки [4, 3]. Современная технология позволяет не только закреплять естественный цвет, но и целенаправленно его менять, заметно обогащая палитру художника-ювелира [10, 2].

Цветовые тенденции 2026 г. — лидерство красных оттенков, возвращение жёлтого золота, активное смешение нескольких цветов в одном изделии — подталкивают к поиску новых составов и режимов обработки [12, 13, 14, 16, 19]. Чтобы реализовать эти тренды на уровне конкретных материалов и процессов, необходимо отчётливо представлять физико-химическую природу окраски. Именно поэтому в работе ставится цель собрать и систематизировать данные о составах и технологических параметрах, формирующих цвет ювелирных материалов, а также рассмотреть современные цветовые направления сквозь призму материаловедения.

Ювелирная эмаль — это, по сути, стеклообразное силикатное покрытие, которое наносят на металл и закрепляют обжигом [7, 6]. Основу шихты составляют SiO_2 (40–50 мас.%), PbO (30–40 ас.%), к которым добавляют оксиды щелочных и щёлочноземельных металлов (K_2O, Na_2O, CaO, Al_2O_3), а также B_2O_3 и фториды [8, с. 2]. Прозрачность достигается высоким содержанием PbO; непрозрачность — введением глушителей (SnO_2, Sb_2O_3) [6].

Цвет эмали определяется оксидами металлов-хромофоров, которые вводятся в шихту на стадии варки [7, 5].

Варку шихты проводят при 1100–1150 °C в окислительной атмосфере в течение 1,5–2 ч. с последующей грануляцией [5]. Измельчение до фракции < 0,1 мм выполняют в шаровой мельнице. Нанесение эмали осуществляется шликерным методом; обжиг — при 580–600 °C с выдержкой 8–10 мин. [8, с. 3]. Для многоцветных изделий обязательным условием является согласование коэффициентов термического расширения (КТР) различных цветов, что достигается варьированием содержания SiO_2 и PbO [7].

Техника витражной эмали отличается отсутствием сплошной металлической подложки: эмаль удерживается в ячейках металлического каркаса за счёт сил поверхностного натяжения в расплавленном состоянии [6]. Химический состав и цветовые характеристики аналогичны обычным эмалям, однако повышенные требования к прозрачности и вязкости расплава требуют точного контроля оксидов-плавней. В современных коллекциях эмальерные техники часто сочетаются со вставками из цветных самоцветов, что требует дополнительного учёта оптического взаимодействия слоёв [2].

Цвет металлической основы изделия определяется как основным благородным металлом, так и вводимой лигатурой. При получении сплавов 375, 500, 585, 750 и 958-й проб в качестве легирующих компонентов используют Ag, Cu, Pd, Ni, Pt, Zn и Cd [7].

Белый оттенок получают, замещая медь на никель или палладий. Оба металла уменьшают поглощение в видимой части спектра, за счёт чего сплав

обесцвечивается [7]. Серебро 925-й пробы содержит 92,5 % Ag и 7,5 % Cu — такое соотношение даёт материалу высокую пластичность и характерный серебристый блеск.

На титане и тантале окрашивание достигается не легированием, а анодированием, при котором формируются интерференционные оксидные плёнки [11]. Анодируют в электролите; один из распространённых составов — 0,1 M $Na_2B_4O_7$ + 0,5 M KH_2PO_4, напряжение варьируется от 10 до 200 В. Толщина оксидного слоя (TiO_2 или Ta_2O_5) при этом меняется в пределах 20–350 нм, и возникающая интерференция даёт широкий набор цветов. Метод позволяет получать богатую палитру оттенков прямо на металле, не прибегая к драгоценным покрытиям, и применяется как в авторских, так и в серийных ювелирных изделиях. В контексте тенденции к персонализации цвета анодирование предоставляет возможность быстрой смены цветового решения без изменения геометрии изделия [14].

Цвет природных и синтезированных драгоценных камней обусловлен избирательным поглощением света примесными центрами — ионами переходных металлов в кристаллической решётке, а также структурными дефектами [16, 18].

Окраска определяется электронными переходами в d-оболочке ионов-примесей и интенсивностью межэлектронного взаимодействия [16]. Лабораторные методы синтеза (гидротермальный, флюсовый, CVD) позволяют вводить заданные концентрации активаторов, точно воспроизводя или модифицируя природные цвета [19]. Для CVD-алмазов бурая окраска, вызванная пластической деформацией и вакансионными дефектами, устраняется высокотемпературным отжигом (HPHT) при T > 2000 °C и P ~ 5 ГПа. Легирование бором (B) в процессе осаждения придаёт голубой цвет; примесь азота (N) — жёлтый [19].

В Дальневосточном регионе широко распространены месторождения цветных кварцитов, яшм, агатов и халцедонов с богатой природной полихромией, которые традиционно используются в камнерезном деле [4, 7]. Сахалинский янтарь в ультрафиолете светится голубым светом. Современные методы термической и химической обработки позволяют усиливать или изменять их первоначальный цвет, что расширяет сырьевую базу для ювелирного дизайна и делает её более гибкой для реализации текущих модных оттенков [10].

Бактериальная целлюлоза (БЦ) — полимер $(C_6H_{10}O_5)_n$, продуцируемый штаммами Gluconacetobacter xylinus в процессе ферментации [15]. Цвет достигается адсорбцией натуральных красителей (индиго, куркумин, каротиноиды) на фибриллярную структуру БЦ. Закрепление красителя проводят с использованием протрав (например, растворы солей алюминия или железа) [15]. Альтернативный подход — применение генетически модифицированных бактерий, синтезирующих эумеланин (чёрный пигмент) параллельно с целлюлозой, что позволяет получать окрашенный материал непосредственно в процессе синтеза без отдельной операции крашения [15]. БЦ обладает биоразлагаемостью, низкой плотностью (≈ 1,2 г/см³) и высоким

модулем упругости (до 15 ГПа), что делает её применимой в лёгких ювелирных конструкциях, а также открывает возможности для создания экологически ориентированных дизайнерских объектов [15].

Кроме бактериальной целлюлозы, в экспериментах пробуют окрашенные композиты на эпоксидной основе с тонкодисперсными пигментами. По долговечности и биосовместимости такие материалы пока уступают целлюлозным [15]. На волне интереса к устойчивому развитию БЦ всё чаще рассматривают как альтернативу привычным решениям: она даёт яркие, насыщенные цвета при заметно меньшем экологическом следе [14].

Опираясь на рассмотренные данные, можно выстроить общий порядок проектирования цвета [2, 3, 6, 7, 8, 11]:

– выбор основного материала (металл, камень, полимер) с оглядкой на механические и оптические требования и на актуальную цветовую палитру [12, 13];
– назначение окраски металлической детали через лигатуру или условия анодирования; здесь учитывается и тренд на жёлтое золото, и запрос на нестандартные оттенки [2, 11];
– подбор вставок из природных или синтезированных кристаллов, у которых концентрация примесных ионов задана так, чтобы получить нужный тон (скажем, глубокий красный — в русле «красного нарратива») [16, 19];
– работа с эмалью — расчёт цветовой гаммы через оксидные пигменты и проверка совместимости коэффициентов термического расширения [7, 5];
– входной и выходной контроль цвета спектрофотометрией в координатах CIE Lab для воспроизводимости [17, с. 1700–1708];
– корректировка при отклонениях — дополнительный отжиг, повторное анодирование, химическое травление [8, с. 2–3; 11].

Такая последовательность позволяет получать стабильный цвет и в единичных, и в серийных изделиях — это особенно важно для парных украшений и коллекций, которые должны быстро откликаться на сезонные тренды [12, 14].

Обзор отраслевых прогнозов и выставочных работ показывает несколько устойчивых цветовых направлений, которые будут определять ювелирный дизайн в 2026 г. [1–4, 5, 10, 12–14, 16, 19]. За каждым из них стоят вполне конкретные материаловедческие решения — составы материалов и технологические режимы.

Институт цвета Pantone выбрал цветом 2026 года Cloud Dancer (PANTONE 11-4201) — мягкий, воздушный белый оттенок, который ассоциируется с тишиной, ясностью и обновлением [13]. В ювелирном деле такую цветовую идею реализуют через материалы с контролируемой прозрачностью и светорассеянием: природный и выращенный жемчуг, лунный камень, белый кварц, перламутр, а также бесцветные и слабо окрашенные бриллианты [14]. Физически нужный эффект дают интерференция на тонких слоях (как в перламутре) или рассеяние на микронеоднородностях (как в лунном камне) [14].

Параллельно с этой сдержанной линией развивается противоположный запрос — на насыщенные, почти кричащие цвета. Согласно отраслевым публикациям, в 2026 г. цвет активно возвращается, причём акцент сделан на ярких, почти неоновых оттенках изумрудов, сапфиров и рубинов [14]. Палитра весенне-летнего сезона, показанная на Неделях моды в Нью-Йорке, включает свежий жёлто-зелёный Acacia, ювелирный бирюзовый Alexandrite, персиково-оранжевый Muskmelon и энергичный красный Lava Falls [13]. Дополняют картину приглушённые тона: Burnished Lilac и Dusty Rose — дымчато-лавандовый и мягкий розовый, Marina — спокойный морской синий, Amaranth — выразительный сливово-фиолетовый [13].

Красный цвет в 2026 г. выходит на первый план в ювелирном дизайне [16]. Издание Veranda назвало Silk Road red цветом года; сервис Stitch Fix, ссылаясь на рост продаж красных изделий более чем на 50 % к октябрю 2025 г., выбрал chili red [16]. Крупный ювелирный производитель Stuller также назвал Signature Red своим цветом 2026 г., отметив, что в мире драгоценных камней красный представляет один из редчайших цветов, встречающихся в природе [16].

С материаловедческой точки зрения реализация красной гаммы опирается на широкий спектр природных и синтезированных материалов. Рубин в классическом тоне «голубиная кровь» (окраска обусловлена ионами Cr^{3+} в кристаллической решётке α-Al2O3) представляет наиболее чистую форму красного [16]. Красная шпинель является структурным и оптическим аналогом рубина. Рубеллит — разновидность турмалина с малиново-красными оттенками. Семейство гранатов охватывает наиболее широкий спектр красных тонов — от традиционного буровато-красного альмандина до более редких родолита, малайя и спессартина [16]. Для нестандартных решений предлагаются красновато-оранжевый цитрин Madeira, оранжево-красный мексиканский огненный опал и орегонский солнечный камень [16].

Жёлтое золото к 2026 г. вернуло статус главного цвета металла в ювелирном сегменте после десяти лет доминирования белых сплавов [12]. По данным профильных ретейлеров, около четырёх из пяти продаж золотых украшений в 2026 г. приходится на жёлтое золото [12]. За возвращением жёлтого золота стоят не только вкусовые предпочтения, но и объективные физико-химические причины. Сплавы 585-й и 750-й проб с увеличенной долей серебра и меди сильнее отражают в жёлто-красной области спектра, создавая тёплый фон для цветных вставок [7]. Именно поэтому такое золото воспринимается как более естественное обрамление для изумрудов, сапфиров тёплых тонов и шампанских бриллиантов, чем холодные белые сплавы [12].

Интерес к цветным бриллиантам продолжает расти. К традиционно бесцветным камням сегодня добавляются шампанские, пыльно-розовые, серые и золотисто-жёлтые оттенки [19]. Отраслевые данные за первый квартал 2026 г. показывают рост продаж природных бриллиантов цветового диапазона K–Z на 19 % [19]. Окраска здесь определяется примесными центрами (азот даёт жёлтый, бор — голубой) или структурными дефектами, возникающими при пластической деформации решётки [19]. С помощью CVD-синтеза примеси вводят целенаправленно, заметно расширяя цветовую палитру [19].

Параллельно оживает интерес к антикварным бриллиантам — эту волну связывают с влиянием поп-культуры [12].

Сегодня цвет в ювелирном украшении — это не только украшение, но и способ коммуникации [13]. Покупатель ищет вещь со смыслом, связью, отражением собственной личности [13]. На языке цвета, металла и камня рассказываются личные истории [14]. Возвращается интерес к камням-талисманам, но теперь они воспринимаются не как сентиментальный символ, а как сильное цветовое высказывание: ярко-зелёный майский изумруд, тёмно-синий сентябрьский сапфир, королевский аметист февраля [14]. Для материаловедов это означает растущий спрос на кристаллы с точно контролируемыми примесными центрами, которые обеспечивают чистоту и насыщенность тона [16]. Причём яркие цвета всё чаще переходят из разряда торжественных в повседневные: они служат акцентами в лаконичных образах и нейтральных палитрах [13].

В композиционных решениях прослеживаются два противоположных направления [13]. С одной стороны — монохромные стили с многокаменными композициями, усиливающими цвет и объём дизайна. С другой — смелые цветовые сочетания с неожиданными парами органических форм и пастельных оттенков [13]. Контраст определяется как ключевое направление цветовой политики 2026 г. [14]. Материаловедчески это реализуется через комбинирование камней с различными механизмами окраски (примесные центры — структурная окраска — интерференция) для достижения сложных оптических эффектов [16, 19].

Цвет в ювелирном дизайне является детерминированным физико-химическим параметром, управляемым на всех этапах производства. Для эмалей он определяется составом оксидов-хромофоров в силикатной матрице и режимами обжига [5, 6, 8, 9]; для сплавов — количественным соотношением благородного металла и лигатур [7]; для самоцветов — типом и концентрацией примесных ионов [16, 18]; для анодированных металлов — толщиной оксидной плёнки, задаваемой напряжением [11]. Внедрение лабораторного синтеза и биоферментации расширяет доступную палитру и позволяет достигать заранее заданных оптических характеристик [19, 15].

Дальневосточный регион обладает значительным сырьевым потенциалом — месторождениями цветных яшм, агатов, халцедонов, янтаря, которые при сочетании с современными методами обработки могут служить основой для оригинальных цветовых решений, созвучных мировым тенденциям [4, 3].

Цветовые тренды 2026 г. — доминирование красного, возвращение жёлтого золота, расширение палитры цветных бриллиантов, персонализация через цвет и переход к полихромным композициям — находят своё материальное воплощение в конкретных составах и режимах обработки [12–14, 16, 19]. Таким образом, художественно-технологический синтез, основанный на глубоком понимании физико-химических механизмов цветообразования, становится ключевым фактором успешного проектирования ювелирных изделий, отвечающих как эстетическим запросам, так и требованиям современного материаловедения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выпускница LVMH запускает ювелирную марку SPKTRL в стиле «тихих технологий» // Fashion Network: онлайн-издание. URL: https://ru.fashionnetwork.com/news/Vypusknitsa-lvmh-zapuskayet-yuvelirnuyu-marku-spktrl-v-stile-tikhikh-tekhnologiy-,1750498.html (дата обращения: 11.05.2026).
2. Избаш И. Россиянам назвали традиционные ювелирные техники, которые возвращаются в моду // Газета.ru: онлайн-издание. URL: https://www.gazeta.ru/style/news/2026/01/26/27709423.shtml (дата обращения: 11.05.2026).
3. Лето 2025: ювелирные тренды // Ювелирный дом Maxim Demidov: официальный сайт. URL: https://spb.maxim-demidov.ru/blog/summer-2025-jewelry-trends?ysclid=mt03r3f9dw576821637 (дата обращения: 11.05.2026).
4. Маркевич М. Янтарный комбинат впервые соединил самоцвет с имитацией золота // РБК: онлайн-издание. URL: https://kaliningrad.rbc.ru/kaliningrad/11/02/2026/698c92149a7947764baa1811 (дата обращения: 11.05.2026).
5. Рыжова О., Гуржий О. Получение окрашенных декоративных эмалей для изделий из золота, серебра и меди // Восточно-Европейский журнал передовых технологий. 2016. № 5 (82). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/poluchenie-okrashenyh-dekorativnyh-emaley-dlya-izdeliy-iz-zolota-serebra-i-medi (дата обращения: 11.05.2026).
6. Тарасов Н. Эмали // Энциклопедический словарь «Гранат»: онлайн-издание. URL: https://granat.wiki/enc/ee/emali-/ (дата обращения: 11.05.2026).
7. Шульц А. С. Оптимизация состава ювелирных сплавов белого золота // Международный журнал гуманитарных и промышленных наук. 2016. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/optimizatsiya-sostava-yuvelirnyh-splavov-belogo-zolota (дата обращения: 11.05.2026).
8. Эмаль // Российская академия художеств: официальный сайт. URL: https://rah.ru/science/glossary/detail.php?ID=19121 (дата обращения: 11.05.2026).
9. Эмаль для ювелирных металлических изделий: пат. SU1493629A1 / Цацкин А. М., Янтовский Л. Е., Федорова Л. С., Бакалин Ю. И.; заявл. 1987.10.28; опубл. 1989.07.15 // Патентон: база патентов и изобретений. URL: https://patenton.ru/patent/SU1493629A1 (дата обращения: 11.05.2026).
10. Яркие, сочные и глубокие оттенки нашли отражение в новой ювелирной коллекции компании «Арина» // Русский Ювелир: онлайн-издание. URL: https://russianjeweller.ru/index.php/1/1/19183 (дата обращения: 11.05.2026).
11. Anodic Coloring of Titanium and its Alloy for Jewels Production // Online Library Wiley: онлайн-платформа издательства John Wiley & Sons. URL: https://onlinelibrary.wiley.com (дата обращения: 11.05.2026).
12. Beyond Jewellery: Branded, Cultural and Designer Trends for 2026 // News Bites: онлайн-издание. URL: https://newsbites.hktdc.com/trend/jewellery-2026/ (дата обращения: 11.05.2026).
13. Color Trends to Inspire // The Plumb Club: онлайн-издание. URL: https://plumbclub.com/trend/color-trends-to-inspire/ (дата обращения: 11.05.2026).

14. Color, Fashion & Pop Influence // The Plumb Club: онлайн-издание. URL: https://plumbclub.com/trend/color-fashion-pop-influence/ (дата обращения: 11.05.2026).
15. Enhancing Biojewelry: The Role of Colored Bacterial Cellulose in Contemporary Design / J. M. Padovan, L. P. Benatti, J. G. P. Martin, C. S. Pagnan // Springer Nature Link: онлайн-издание. URL: https://rd.springer.com/chapter/10.1007/978-3-032-13408-0_6 (дата обращения: 11.05.2026).
16. Gomelsky V. Why Red is Emerging as the Jewelry Trade's Most Compelling Color Story for 2026 // JCK: онлайн-издание. URL: https://www.jckonline.com/editorial-article/red-emerging-color-story-2026/ (дата обращения: 11.05.2026).
17. Jeweler-in-the-loop: Personalized Alloy Color Optimization Via Preference-Based BO // Digital Discovery. 2026. Vol. 5, Iss. 4. P. 1700–1708.
18. Mineralogical Characterization of Fluorescent Grossular Garnet Var. Tsavorite from Merelani Hills, Tanzania // Physics and Chemistry of Minerals. 2023. Vol. 50, art. 9. URL: https://link.springer.com/article/10.1007/s00269-023-01233-w (дата обращения: 11.05.2026).
19. Yonick D. A. Storytelling with the Shades of 2026 // MJSA: онлайн-издание. URL: https://www.mjsa.org/publications/mjsa-journal/storytelling-with-the-shades-of-2026 (дата обращения: 11.05.2026).

Сведения об авторе:

Куличкова Юлия Сергеевна, Дальневосточный федеральный университет, кафедра технологии художественной обработки материалов, магистратура, 1-й курс; kulichkova.ys@dvfu.ru

Kulichkova Yulia S., Far Eastern Federal University, Department of Technology of Artistic Material Processing, Master's Degree, 1st year; kulichkova.ys@dvfu.ru

Сведения о научном руководителе:

Куличков Сергей Владимирович, Дальневосточный федеральный университет, кандидат технических наук, доцент, доцент Департамента нефтегазовых технологий и нефтехимии Политехнического института; kulichkov.sv@dvfu.ru

Kulichkov Sergey V., Far Eastern Federal University, PhD (Technical Sciences), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Oil and Gas Technologies and Petrochemistry, Polytechnic Institute; kulichkov.sv@dvfu.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.32
УДК 7.01

О. О. Лысенкова

БЕЛОЕ ПО БЕЛОМУ: ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЕВЕРОРУССКОГО КРУЖЕВА НА ПРИМЕРЕ ПОДЗОРА СО ЛЬВАМИ

Художественно-выразительные особенности белого цвета рассматриваются на примере подзора XIX в. с мотивом льва (барса) у древа жизни. Выявляется символическое значение белого цвета в традиционной культуре Русского Севера, рассматриваются особенности монохромного построения орнамента и роль фактуры, рельефа и светотеневых эффектов в формировании художественного образа. Особое внимание уделено значению северорусского текстильного наследия для профессионального образования дизайнеров текстиля.

Ключевые слова: северорусские подзоры, белый цвет, вышивка, орнамент, текстиль, традиция

O. O. Lysenkova

WHITE ON WHITE: ARTISTIC AND EXPRESSIVE FEATURES OF NORTHERN RUSSIAN LACE ON THE EXAMPLE OF A BED VALANCE DEPICTING LIONS

The artistic and expressive qualities of white color are examined through the example of a 19th-century bed valance featuring a lion (or leopard) motif beside the Tree of Life. The study explores the symbolic significance of white in traditional culture of the Russian North and analyzes the characteristics of monochromatic ornamental composition, as well as the role of texture, relief and light-and-shadow effects in shaping the artistic image. Particular attention is paid to the importance of the North Russian textile heritage for the professional training of textile designers.

Keywords: Northern Russian valances, white color, embroidery, ornament, textiles, tradition

В условиях мировой глобализации появляется запрос общества на национальное самоопределение, изучение памяти своего этноса, культурного кода народа. Тенденция, выявляемая в последние годы в российском декоративно-прикладном искусстве и дизайне, показывает новый подъём обращения к народной образности, её применения и переосмысления в современном контексте. Глубокое внимание к своим историческим истокам, заключённым в семейных предметах, передающихся от матери к дочери как приданое и в то же время семейное предание, сопровождающееся почти что легендарными описаниями жизненных событий, в наше время может являться опорой для креативного мышления художника и дизайнера. Дизайн текстиля соединяет в себе и традиционную основу, и технологические достижения,

но важной составляющей создания является образность, «послание к человеку», которое закладывается мастером. Оригинальность и глубину изобразительности современного российского текстиля способна усилить база, основанная на богатейшем наследии шедевров народного искусства прошлого. Именно в этом контексте особый интерес для текстильного дизайна в настоящее время представляет явление традиционного северорусского белого подзора. На первый взгляд, аскетичная белая гамма скрывает в себе колоссальный потенциал для творческого осмысления. В наше время, когда дизайн всё чаще тяготеет к минимализму, сложная фактурная организация белого пространства в подзорах даёт готовые решения для создания материалов с глубокой тактильной и образной выразительностью.

Белый цвет в русском декоративно-прикладном искусстве является цветом традиционным. Будучи представленным основой, неокрашенной тканью, он широко распространён в текстильной области, но в губерниях Русского Севера выделяется в особое явление. В северорусской текстильной традиции белый обладает цельной символической, семантической и художественной ценностью, являясь большим, нежели нечто нейтральное или ахроматическое отсутствие окрашивания. Этот цвет давали лён (белёный или небелёный) и шерсть [3, с. 98]. Поскольку отбелка льна требовала мастерства, дополнительных затрат времени и сил, белёную ткань могли себе позволить только зажиточные и знатные люди; этот цвет был признаком высокого социального статуса носившего. Впрочем, образно натуральный льняной цвет тоже считался белым. С точки зрения цветовой символики белый выступал как цвет жизни и чистоты, с древних времён он сохранил значение праздничности и сакральное начало. Не случайно именно белое льняное полотно использовалось в обрядах жизненного цикла человека — свадебных, родильных и погребальных. Белыми являются саван покойника и одежда невесты, поскольку смерть и свадьба одинаково символизируют переход в иной мир — мир умерших или мир другой семьи [2]. В христианской православной традиции белый является выражением света божественного, светоносности. В ходе развития русской истории он также стал символически означать государственность, православие [4, с. 144].

Различные способы вышивания были широко распространены в России среди женщин самых различных сословий, навыки ремесла закладывались в раннем детстве. Предметы убранства жилища (скатерти, подзоры, полотенца), ритуальные предметы (свадебные ширинки, крестильные и венчальные полотенца) декорировали вышивкой. Вышитые изделия: свадебные, «заветные» полотенца, украшение краёв простыней (подзоры) — часто имели обрядовое значение [5, с. 26]. Эти значимые предметы передавались из поколения в поколение, бережно использовались, маркируя особые моменты быта рода. Сложный ажурный способ — счётная техника (строчевая), по счёту нитей фоновой ткани, цельной или разреженной, с выдернутыми нитями. Этот приём был широко распространён по всему Северу, но более всего характерен для

Олонецкой, Архангельской и Вологодской губерний, где получил наибольшее распространение. В большинстве районов он выполнялся белыми нитками по белой сетке. Красота строчевых вышивок достигалась чётким выделением белоснежного узора на лёгком прозрачном фоне. Подобное внимательное понимание белого цвета представляет интерес и для современного текстильного дизайна. Изучение северорусских подзоров за счёт их ахроматичности позволяет обратить внимание на выразительные возможности фактуры, структуры материала, оттенки «игры» светотеневых эффектов, позволяют художнику образным мышлением выйти за пределы традиционного понимания исключительно колористической природы цвета.

В отличие от южнорусских традиций, основанных на активном использовании красного, чёрного и других локальных цветов, а также тоновых контрастов, северорусский текстиль выработал особую эстетику белого по белому. Возможно, что влияние на эту художественную чистоту оказало и расположение, то есть особенности природной и культурной среды края. Длительный суровый зимний период, снежный покров, укрывающий мир до весны, специфика северного освещения с полярным днём и ночью в некоторых северных регионах могли способствовать увеличению использования белого цвета и особому чувствительному отношению к его тональным градациям, помимо принятого символического восприятия. Существенную роль сыграли и хозяйственно-экономические условия: если в южных регионах были более доступны различные растительные красители и, соответственно, шире распространены традиции многоцветной вышивки, то на Севере возможности получения устойчивых натуральных красок были более ограниченными. Окрашенные нити нередко являлись привозным и сравнительно дорогостоящим материалом. Таким образом, развитие получили доступные техники, основанные на использовании естественного цвета льняного волокна и его беления.

Изобразительное искусство существует прежде всего на плоскости, перенося объекты мира на двухмерную поверхность. Исторический текстиль подобен монументальному фризу, где без линии, пятна, тона и цвета нет изображения. Именно белый, ахроматический цвет способствует особому восприятию орнамента, акцентируя внимание зрителя на силуэте, ритме и пластике вышитых мотивов. Выстроенные чередованием стежки и пробелы вышивки создают чёткий графический строй орнамента текстильной каймы. Таким образом, белое льняное полотно раскрашивается нюансами оттенков, как живописное произведение, при этом не обладая декоративной полихромией. Обработанное продёргиванием (вытаскиванием нитей утка из готовой ткани) полотно образует сетку, которая воспринимается как серый фон или принимает цвет нижней подложки. В интерьерной среде, где рельефная вышивка взаимодействует с естественным освещением и цветом окружения, белый цвет подзора в полной мере проявляет свои художественные качества. Восприятие орнамента меняется в зависимости от угла падения света, выпуклые элементы вышивки улавливают свет, тогда как углублённые участки

создают мягкие тени, орнамент выделяется и благодаря сетчатой прозрачной подложке — всё это создаёт динамику в художественном пространстве чистоты белого на белом.

Рассматриваемый подзор с изображением львов, или барсов (ил. 1), представляет собой ценный образец народного текстиля севера России начала XIX в. и отражает высокий уровень традиционного ремесленного мастерства того времени. Предмет демонстрирует характерный для северорусского текстиля принцип организации художественного образа посредством монохромной композиции. Белый льняной цвет здесь выступает активным средством выразительности. Несмотря на естественное потемнение отдельных участков ткани, изделие сохраняет характерную светлую колористическую основу, а незначительные изменения оттенка позволяют наблюдать особенности старения льняного волокна и выявляют богатство тональных переходов внутри ахроматической палитры. Цельная белизна полотна усиливает декоративный эффект ажурной структуры. При естественном освещении плотные и прозрачно-сетчатые участки создают сложную систему светотеневых переходов, благодаря чему плоскостной орнамент приобретает объём. Однотонное льняное полотно в технике строчки по перевити с ажурным дополнением сцепного кружева выполнено в качестве приданого. Орнамент изображает стилизованных зверей и растительный мир. Отсутствие цветового акцента заставляет зрителя сосредоточиться на силуэте изображений и ритмической организации композиции. Фигуры льва, птиц и растительных побегов воспринимаются прежде всего как пластические формы, возникающие из взаимодействия плотных и ажурных участков ткани. Центральная композиция — геральдический лев у древа жизни в окружении звёзд, птиц, цветов, ветвей. Зверь изображён в профиль, лапы царственно подняты, на его голове корона, пасть раскрыта, высунут язык, будто в громогласном рыке. Из спины зверя возникают цветы, кончик хвоста сплетается с большим флоральным мотивом позади. Мотив льва (барса) восходит к европейской геральдической традиции; таким образом, прослеживается влияние, обоснованное близостью торговых путей. В русской вышивке и кружеве образ совмещает черты как дикого зверя, так и коня [6, с. 138]. Туловище заполняется орнаментом — розетками, крестиками, ромбами; вокруг располагаются растительные мотивы и птицы. Подобная композиция со львом создавалась с опорой на иностранные узорные альбомы или тканные образцы, внедрённые волей Петра I [8, с. 79]. Нижняя часть ткани украшена ажурной каймой, выполненной в технике сцепного кружева с геометрическим орнаментом. Сетка кружевного поля равномерна, рисунок образован заполнением ячеек нитью различной плотности.

Орнаментальная композиция данного подзора восходит к древней символике древа жизни — архетипическому языческому мотиву, символизирующему мировой порядок, плодородие и природный цикл. Центральное дерево, как правило, сопровождалось парами животных или птиц, обращённых к нему. Этот сюжет был известен в дохристианском искусстве, но в Средневековье получил новое, христианское прочтение, став образом

райского древа и символом духовного возрождения. На формирование русских орнаментальных традиций повлияло искусство Востока и Византии. Через византийские образцы на Русь проникла переднеазиатская орнаментика: гибкие вьющиеся побеги, пышные цветы и резные листья, которые постепенно интегрировались в народную вышивку и кружево. Так, пышно цветущий ромб стал одним из центральных элементов русских сельских узоров [1, с. 65], в том числе в северных губерниях. В северных традициях этот мотив сохранял архаические черты: из тел зверей прорастают ветви, цветы, всё орнаментальное поле наполнено растущими формами, что отсылает к древним аграрным культам и идее циклического круговорота природы. Традиционные орнаменты несут в себе информацию о мировосприятии предков, служат одновременно посланием потомкам и своеобразным оберегом для них. Наиболее значимые образы (мать-прародительница, древо жизни, солнце, львы, птицы-павы), трансформируясь, оставались всегда, создавая философски-эстетическую картину русского мира. Каждый пласт традиционной русской культуры находится в связи с предыдущим, демонстрируя эволюционное развитие. Под влиянием исторических событий орнамент изменяется, но значимые сюжеты устойчивы и легко распознаются. Они отражают представления о структуре мироздания, источнике жизни (через образы земли, женщины, древа), её непрерывности (ритмическая повторяемость образов), категории времени и пространства. Народное искусство сохранило основные принципы построения орнамента, его сущность, выраженный национальный и региональный характер. Закономерность традиционной художественной культуры — постепенное формирование гармоничной системы изобразительного языка. В профессиональном искусстве развитие традиций может происходить как путём наследования некоторых черт одного исторического стиля другим, так и через создание принципиально новых подходов к исторической образности с использованием современных материалов и технологий.

Школой сохранения, трансформации и актуализации в современности традиционного декоративно-прикладного наследия для художников и дизайнеров является кафедра художественного текстиля Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. Так, знакомство студентов с подлинными памятниками народного искусства происходит на учебно-копийной практике в Российском этнографическом музее, что позволяет изучать исторические композиционные и технологические приёмы по образцам традиционного текстиля народов России, чтобы далее переосмыслить их в контексте современных художественных задач. Опыт рассмотрения молодыми художниками экземпляров монохромной белой северной вышивки, кружева, подзоров способствует развитию сложного понимания природы цвета в текстильном искусстве. Белая ахроматичность льняных подзоров показывает, как на тончайших нюансах светотени, тона и фактуры строится композиция и художественная выразительность образности произведения. Использование этого высокого чувства цвета в соединении с осмысленным трактованием

традиционных мотивов при создании авторских дизайнов палантинов, декоративных панно и интерьерного текстиля создаёт современный эстетически и содержательно цельный предмет.

Таким образом, северорусские вышитые подзоры на примере конкретного памятника с изображением льва позволяют рассмотреть белый цвет с точки зрения его значения в русской народной культуре, охватив смысловую, выразительную и художественную категории. Белый цвет в традиционном декоративно-прикладном искусстве может являться источником профессионального опыта для современных художников по текстилю как в процессе обучения, так и на самостоятельном творческом пути.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // Советская археология. 1966. № 1. С. 61–76.
2. Гурская О. В. Эстетическая функция цвето-символической системы русской культуры // Философско-культурологические исследования. 2021. № 9. URL: https://fki.lgaki.info/2021/07/01/эстетическая-функция-цвето-символич/ (дата обращения: 08.07.2026).
3. Давыдова С. А. Русское кружево и русские кружевницы. Исследование историческое, техническое и статистическое. СПб., 1892. 161 с.
4. Лебедева Г. Н. Символика цвета в русской традиционной культуре // Царскосельские чтения. 2011. № 3 (15). С. 142–146.
5. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1978. 207 с.
6. Назарова С. И. Особенности художественной вышивки России XIX века. СПб.: Астерион, 2009. 204 с.
7. Настоящее прошлое. Собрание русской старины Натальи Леонидовны Шабельской / авт.-сост.: О. А. Соснина, Е. Л. Мадлевская. М.: Государственный музей-заповедник «Царицыно»; Бослен, 2026. 400 с.
8. Третьякова Е. И. Русское кружево. М.: Просвещение, 1995. 134 с.



Ил. 1. Подзор с изображением львов и древа жизни
Лён, строчка по перевити, сцепное кружево. 58 × 198 см. XIX в.

Сведения об авторе:

Лысенкова Ольга Олеговна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент кафедры художественного текстиля; olga.hotenamel@gmail.com

Lysenkova Olga O., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Associate Professor of the Department of Artistic Textiles; olga.hotenamel@gmail.com

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.33
УДК 7.01

Люй Цзинсюань

АНАЛИЗ ЦВЕТОВОЙ КОМПОЗИЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ЛАНДШАФТНОГО ПРОСТРАНСТВА САДА МАСТЕРА СЕТЕЙ В СУЧЖОУ, КИТАЙ

Исторический ландшафт является важным носителем традиционной китайской культуры, а цветовая композиция его пространства содержит выраженную эстетическую мудрость и культурную основу. В данной статье в качестве объекта исследования выбран исторический ландшафтный объект — Сад мастера сетей в городе Сучжоу. Исследование системно рассматривает механизмы формирования, композиционные особенности и прикладную ценность цветового оформления исторических ландшафтных пространств региона Цзяннань в Китае в аспекте архитектурной и растительной цветовой композиции.

Ключевые слова: исторический ландшафт Китая, Сад мастера сетей, цветовая композиция, цвет растений, цвет архитектуры

Lyu Jingxuan

ANALYSIS OF THE COLOR COMPOSITION OF THE HISTORICAL LANDSCAPE SPACE OF THE MASTER OF NETS GARDEN IN SUZHOU, CHINA

Historical landscape is an important carrier of traditional Chinese culture, and the color composition of its spaces contains pronounced aesthetic wisdom and cultural underpinnings. This paper takes the historical landscape site of the Master of Nets Garden in Suzhou as its research object. The study systematically examines the formation mechanisms, compositional characteristics, and applied value of color design in historical landscape spaces of the Jiangnan region of China, from two aspects: architectural color composition and vegetation color composition.

Keywords: Chinese historical landscape, Master of Nets Garden, color composition, plant color, architectural color

Цветовая композиция и сочетание цветов являются одними из наиболее непосредственно воспринимаемых визуальных элементов в проектировании исторических ландшафтов Китая [1]. Они представляют собой не только объективное средство визуального взаимодействия между наблюдателем и окружающей исторической ландшафтной средой, но и материальное выражение региональной культуры, представленной городом Сучжоу, а также субъективного эстетического духа, воплощённого в историческом ландшафте [2]. Цветовая система исторических ландшафтов Сучжоу в процессе своего развития объединила объективное подражание природным ландшафтам и субъективное преобразование со стороны учёных-литераторов, сформировав уникальные принципы пространственного создания [3]. Однако в условиях

ускоренного процесса современной урбанизации при строительстве городских парков и зелёных пространств широко распространены такие проблемы, как «наличие ландшафта при отсутствии цвета» и «однообразие цветовой среды» [4]. Современное ландшафтное проектирование всё ещё недостаточно использует цветовую мудрость традиционных исторических ландшафтов. Существующие исследования в основном сосредоточены на общем описании развития исторических ландшафтов Китая или количественном анализе характеристик конкретных исторических пространств. При этом отсутствуют системные исследования, основанные на принципах цветовой композиции, а также недостаточно глубоко изучены цветовые взаимосвязи между различными типами элементов исторического ландшафта (архитектура, растения, горные камни, водные поверхности).

В качестве объекта исследования в данной статье выбран Сад мастера сетей в городе Сучжоу. Сад мастера сетей не только представляет собой образец композиции архитектурных цветов в исторических ландшафтах Сучжоу, но и отражает уникальные особенности цветовой организации растительного пространства. Цель исследования заключается в комплексном применении различных исследовательских методов для анализа внутренних механизмов воздействия природных и гуманитарных факторов в процессе формирования цветовой системы ландшафта Сада мастера сетей, а также в дальнейшем изучении закономерностей композиционного формирования архитектурных и растительных цветов внутри сада. В конечном итоге исследование направлено на обобщение практического опыта и теоретических принципов, которые обладают значительным познавательным и прикладным значением для современного ландшафтного проектирования через изучение цветовых элементов традиционных исторических ландшафтов.

В данном исследовании комплексно применяются методы анализа цветового контраста ландшафтных элементов и теория цветовой гармонии для изучения механизмов формирования цвета ландшафта и архитектурного пространства Сада мастера сетей в Сучжоу в двух аспектах — природном и гуманитарном. Кроме того, цветовая композиция ландшафта и архитектуры Сада мастера сетей систематически анализируется на макро-, мезо- и микроуровне. На этой основе формируется исследовательская структура, включающая три последовательных этапа: классификация цветовых оттенков — анализ цветовой композиции — обобщение цветовых закономерностей.

Создание данной исследовательской структуры направлено на решение двух основных проблем, которые длительное время существуют в области исследования цвета исторических ландшафтов Китая. Первая проблема заключается в сложности систематизации анализа цветовой среды исторического ландшафта вследствие большого количества и разнообразия ландшафтных элементов. Вторая проблема связана с трудностью научного выражения цветовых закономерностей, формирующихся под воздействием природной среды и климатических факторов.

Анализ цветовой композиции растительного пространства исторического ландшафта Сада мастера сетей

Анализ цветовой композиции растительного пространства Сада мастера сетей осуществляется преимущественно на трёх уровнях: макро-, мезо- и микроуровне. На макроуровне ландшафтной организации пространство Сада мастера сетей обладает относительно широкими визуальными перспективами. Основным видом растений, распределённых и высаженных в историческом ландшафте сада, являются ивы. Вокруг них сформированы композиционные сочетания с различными видами деревьев, цветов и кустарников, включая наньму, кедр гималайский, магнолию крупноцветковую, персик декоративный, бегонию садовую, розы и другие растения, что создаёт ярко выраженные особенности растительного ландшафта.

С макроскопической точки зрения общее цветовое впечатление от Сада мастера сетей можно описать так: изумрудная свежесть и чёткая выраженность четырёх сезонов. Цвет листьев, цветов и плодов растений в разные времена года формирует различные сезонные ландшафтные образы, создавая сильный визуальный эффект. Растения, архитектура, дорожные покрытия, водные поверхности и другие элементы формирования ландшафта, основываясь на функциональных и экологических характеристиках, посредством художественной организации пространства и традиционных приёмов садового проектирования объединяются в разнообразные растительные пространственные структуры (ил. 1). В художественном выражении пространства в полной мере проявляется взаимодействие таких приёмов, как изменение и единство, разделение и направление движения, проникновение и свободное течение пространства.

На мезоуровне цветовая композиция ландшафта Сада мастера сетей, в зависимости от степени пространственной замкнутости, может быть разделена на три типа пространств: полуоткрытое рассеянное, вертикальное и полностью замкнутое пространство. Каждый тип пространства обладает собственными особенностями цветовой организации.

Полуоткрытые рассеянные пространства преимущественно представлены в виде редколесья и газонных участков, где одна или несколько сторон частично ограничены более высокими растениями. Цветовая композиция растений в таких пространствах отличается разнообразием. Здесь применяются различные двухцветные групповые сочетания (жёлтый и зелёный, красный и зелёный и др.), формирующие цветовой контраст между растениями «переднего плана» и растениями «фонового слоя» (ил. 2). В композиции растительных цветов существует очевидная разница в насыщенности оттенков, благодаря чему формируются различные пространственные атмосферы, основанные на контрастах объёма, высоты, светлотности, яркости и мягкости цветовых решений. Основным является средний уровень светлоты, а использование больших площадей газонов и водных поверхностей усиливает взаимное

подчёркивание цветов в полуоткрытом пространстве. Например, растительное пространство вокруг павильона Луэхуа в юго-западной части Сада мастера сетей демонстрирует принцип равновесия визуальной композиции: растения с наиболее выразительным цветовым эффектом размещаются в центре композиционного поля, формируя визуальный акцент, а вечнозелёные растения располагаются по периферии, выполняя функцию переднего и заднего фона.

Вертикальное пространство наиболее характерно представлено пространством бассейна Цайся, расположенного в центральной части Сада мастера сетей. Структура растительных сообществ этого места отличается относительной простотой. Растения расположены вдоль береговой линии бассейна Цайся: верхний ярус представлен османтусом душистым и элаеокарпусом, средний и нижний ярусы — клёном пальчатым и красным клёном (ил. 2).

Данное пространство обладает исключительно высокой декоративностью цветовой среды благодаря искусному использованию контрастных цветовых сочетаний. Красный клён в течение всех четырёх сезонов способен демонстрировать красные и оранжевые оттенки, формируя яркие цвета высокой насыщенности. Османтус душистый в октябре отличается декоративностью цветения и ароматом, а листья элаеокарпуса поздней осенью приобретают красный оттенок, создавая выразительный контраст дополнительных цветовых отношений с постоянно зелёными кронами деревьев османтуса. Красный цвет листьев красного клёна образует яркий контраст с серо-белыми оттенками архитектурных элементов. Отражение ветвей и листвы в водной поверхности создаёт дополнительные визуальные уровни и выразительные изменения света и тени. Замкнутые пространства преимущественно формируются плотными лесными массивами центральной части сада и выполняют функции разделения, ограничения визуальных направлений и защиты внутренней среды. Пространство метасеквойевого леса расположено в северо-западной части Сада мастера сетей и формирует двухъярусную структуру растительного сообщества: верхний ярус преимущественно состоит из метасеквойи, а нижний ярус представлен камелией, двулепестником, фатсией японской и офиопогоном. Весной цветовая гамма преимущественно представлена жёлто-зелёными оттенками. Сочетание жёлтого и фиолетового цветов формирует контраст дополнительных оттенков, придавая спокойному лесному пространству яркое индивидуальное визуальное восприятие. В летний и осенний периоды общая цветовая характеристика становится преимущественно зелёной, а использование близких цветовых оттенков усиливает ощущение равновесия и устойчивости ландшафта. В зимний период основным цветом становится жёлтый, дополненный акцентами красных цветов камелии. Цветы высокой насыщенности и оттенки листьев создают композиционный эффект «зелёный как фон, красный как основной акцент». Благодаря использованию в цветоведении принципа контраста площади, визуальное воздействие пространства плотного лесного массива получает дополнительное усиление (ил. 2).

На микроуровне цветовая композиция исторического ландшафта Сада мастера сетей главным образом представлена газонным пространством, расположенным на границе между центральной и южной частями сада.

Структура газонного пространства основана на сочетании «деревья — газон», где кленовая роща выполняет функцию пространственного фона. Весенняя цветовая гамма преимущественно состоит из жёлто-зелёных и зелёных оттенков, дополненных сине-фиолетовыми цветами двулепестника, что формирует контраст дополнительных цветов и усиливает пространственную глубину. Летом основным цветовым элементом становится зелёная гамма, создающая мягкую и спокойную пространственную атмосферу. Осенью отчётливо проявляется граница между листопадными и вечнозелёными растениями: сапиндус постепенно изменяет цвет от оранжево-жёлтого к зелёному, формируя постепенный переход цветовой композиции. Зимой после опадения листьев становятся более заметными линейные структуры ветвей, благодаря чему выразительность силуэта лесной границы с её пространственными изгибами значительно усиливается.

Анализ цветовой композиции архитектурного пространства исторического ландшафта Сада мастера сетей

Черепица «дайва», то есть серо-чёрная кирпичная черепица, традиционно называемая также «цинва», является одним из наиболее характерных элементов архитектурного цвета региона Сучжоу. Выбор данной тёмной цветовой гаммы тесно связан с местными технологиями производства строительных материалов и традициями их использования. Под воздействием солнечного света поверхность черепицы «дайва» приобретает сдержанный и глубокий блеск, придавая архитектуре Сада мастера сетей атмосферу спокойствия, древности и простоты. Сочетание черепицы «дайва» с белыми оштукатуренными стенами формирует выраженный контраст светлотности: тёмно-чёрная поверхность крыши и чисто белая поверхность стены создают сильное визуальное противопоставление. Данный ахроматический контраст одновременно обладает лаконичной выразительностью и отражает эстетическое стремление учёных-литераторов Сучжоу к красоте простоты и естественности. С функциональной точки зрения черепица «дайва» не только выполняет практическую функцию защиты кровли и предотвращения проникновения воды, но и, благодаря своей тёмной поверхности, способствует ускоренному рассеиванию тепла летом, обладая определённым эффектом пассивного охлаждения.

Главное архитектурное сооружение Тиюньши, расположенное в северо-восточной части ландшафтного пространства Сада мастера сетей, является типичным примером использования коричнево-красной архитектурной цветовой гаммы.

Деревянные элементы архитектуры Тиюньши (такие как балки, колонны, двери, окна и ограждения) преимущественно выполнены в коричнево-красных оттенках. Их цветовая светлота и насыщенность относительно невысоки. Выбор данного цветового решения также связан с функциональными требованиями.

В условиях влажного климата региона Сучжоу древесина легко подвергается гниению и повреждению насекомыми, поэтому для её защиты традиционно использовалась окраска. В прошлом применялась краска, изготовленная из смеси крови крупного рогатого скота и натурального лака, что в результате формировало уникальный коричнево-красный оттенок. С точки зрения принципов цветовой гармонии коричнево-красные деревянные элементы создают небольшое включение тёплого цвета в основной ахроматический фон, что точно соответствует физиологической потребности человеческого восприятия в цветовом равновесии.

В данной статье в качестве объекта исследования был выбран Сад мастера сетей в городе Сучжоу. На основе изучения двух аспектов — архитектурной цветовой и растительной цветовой композиции — был проведён систематический анализ особенностей цветовой организации исторического ландшафтного пространства данного объекта.

Результаты исследования показывают, что цветовая система Сада мастера сетей постепенно сформировалась под двойным воздействием природных (смена времён года, отражение водной поверхности, изменение условий освещения) и гуманитарных факторов (эстетические представления учёных-литераторов, региональные традиции и философские идеи). Данная система отражает характерную для исторических ландшафтов региона Цзяннань мудрость пространственного формирования, основанную на принципах подражания природе и выражения внутреннего духа литераторов через художественный образ. Практика цветовой композиции Сада мастера сетей показывает, что цветовой дизайн традиционных исторических ландшафтов не является простым отображением естественных цветов строительных материалов или природных элементов. Напротив, он представляет собой комплексный результат взаимодействия функциональных требований, экологической адаптации и эстетического выражения. Внутренние закономерности такого цветового формирования в значительной степени соответствуют современным теориям цветовой композиции. Данный опыт цветового формирования имеет важное значение для современного городского ландшафтного проектирования. С одной стороны, необходимо уделять внимание выявлению и сохранению региональных цветовых генов, избегая тенденции к унификации и однообразию городских пространств. С другой стороны, следует в полной мере учитывать сезонную изменчивость и динамичность природных условий, использовать изменения растительных цветов в разные времена года для обогащения цветовой структуры пространства и создавать современную среду обитания, сочетающую культурное содержание и экологическую мудрость.

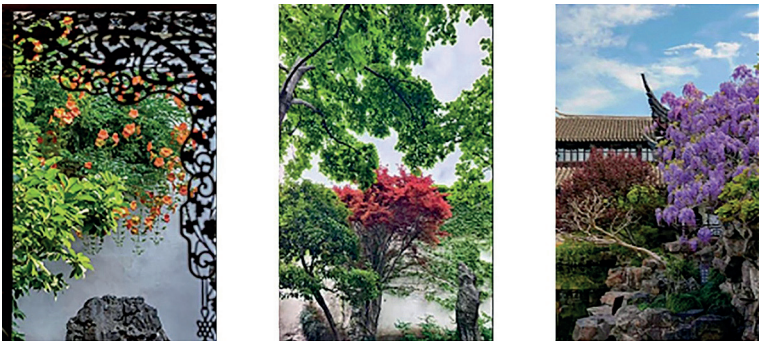
ЛИТЕРАТУРА

1. Бао Чжии. Особенности и тенденции развития планирования, проектирования и формирования растительных ландшафтов — на примере строительства ландшафта Западного озера в Ханчжоу // Ландшафтная архитектура. 2012. № 5. С. 52–55. 包志毅. 植物景观规划设计和营造的特点与发展趋势——以杭州西湖风景园林建设为例 // 风景园林. 2012 (5): 52 – 55.
2. Лю Ицзюань, Лю Сяомин, Юань Кунь. Сбор и цифровой анализ цветовых элементов классических садов Сучжоу // Китайский сад. 2016. Т. 32, № 6. С. 46–51. 刘毅娟, 刘晓明, 袁琨. 苏州古典园林色彩元素的采集与数据化分析 // 中国园林. 2016. 32(6): 46 – 51.
3. Лю Цань, Чжан Цисян. Теория цветовой гармонии и проектирование растительных ландшафтов // Ландшафтная архитектура. 2005. № 2. С. 29–30. 刘灿, 张启翔. 色彩调和理论与植物景观设计 // 风景园林. 2005 (2): 29 – 30.
4. Чжоу Чжэньчжун, Ли Тин. Применение цвета в проектировании садово-парковых ландшафтов // Технологии и проектирование строительной инженерии. 2018. № 21. С. 3760–3761. 周振中, 李婷. 色彩在园林景观设计中的应用 // 建筑工程技术与设计. 2018 (21): 3760 – 3761.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Общий вид ландшафта центральной части Сада мастера сетей. Фото автора



Ил. 2. Вид ландшафта на мезоуровне
Сада мастера сетей. Фото автора

Сведения об авторе:

Люй Цзинсюань, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра теории и истории пространственных искусств, аспирантура, 1-й курс; 2752064363@qq.com

Lyu Jingxuan, St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Department of Theory and History of Spatial Arts, Postgraduate student, 1st year; 2752064363@qq.com

Сведения о научном руководителе:

Барсукова Наталия Ивановна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, академик Национальной академии дизайна; bars_natali@mail.ru

Barsukova Natalia I., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Full Doctor (History of Arts), Professor, Leading Researcher, Academic of National Academy of Design; bars_natali@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.34
УДК 745.52

Е. Ю. Манерова

ЦВЕТ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОВРАХ ТИПА «КАЗАХ». КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ КОЛОРИТА

В статье рассматривается колористическая система ковров типа «казах» как структурообразующий фактор художественной композиции. На основе анализа памятников кавказского ковроткачества доказывается, что цвет в данных изделиях выполняет не декоративную, а композиционную функцию, организуя пространственную структуру ковра. Вводится понятие «цветовой каркас» для описания иерархической системы цветовых отношений, в которой каждый цвет занимает определённое место в композиции. Исследование базируется на принципах анализа цветовых масс и их баланса, что позволяет по-новому интерпретировать художественную систему ковров типа «казах».

Ключевые слова: ковёр «казах», кавказское ковроткачество, колорит, композиция, двойной узел, натуральные красители, художественная функция цвета

E. Yu. Manerova

COLOR IN AZERBAIJANI CARPETS OF THE “KAZAKH” TYPE. COMPOSITIONAL FUNCTIONS OF COLOR SCHEME

The article examines the coloristic system of “Kazakh” type carpets as a structural factor of artistic composition. Based on the analysis of Caucasian carpet-weaving artifacts, it is demonstrated that color in these works performs not a decorative, but a compositional function, organizing the spatial structure of the carpet. The concept of “color framework” is introduced to describe the hierarchical system of color relationships, where each color occupies a specific place in the composition. The research is based on the principles of analyzing color masses and their balance, which allows for a new interpretation of the artistic system of “Kazakh” type carpets.

Keywords: “Kazakh” carpet, Caucasian carpet-weaving, color scheme, composition, double knot, natural dyes, artistic function of color

В научной литературе ковры типа «Казах» традиционно рассматриваются преимущественно в аспекте орнаментики, типологии или технологии ткачества. Цветовая палитра этих ковров, как правило, описывается в терминах «насыщенность», «контрастность», «преобладание красного фона», что сводит анализ колорита к простому описанию.

Основополагающие сведения о коврах типа «Казах» содержатся в труде Мехди Зарифа, где данная группа ковров определяется как продукция западных областей Кавказа, преимущественно территорий между городами Карс, Тбилиси

и Ереван. Наименование ковров не обозначает конкретную национальность или местность, а восходит к историческому обозначению степных кочевников [2, с. 192].

Объединение ковров в данную группу произошло по определённым признакам. Это прежде всего схожая композиционная схема, очертания основных элементов отличает строгий геометризм и стилизация. Чаще всего встречаются ковры «Казах» с тремя медальонами, два из которых — боковые — имеют форму восьмиугольников с крючкообразными очертаниями, а центральный медальон обычно представляет собой тёмно-синий ромб со ступенчатыми стенками. Цвет основного поля, как правило, яркий красный, по нему идут миниатюрные разноцветные геометрические узоры. Бордюр, чаще всего с изображением розеток и зубчатых листьев, имеет светлый фон [2, с. 195].

Лятиф Керимов относит ковры «Казах» ко второй группе типа «Гянджа-Казах» и выделяет подгруппы по районам производства: «Казах», «Салахы», «Шихлы», «Кемерли», «Демирчилер», «Гаймахлы», «Гёйчели», «Дагесемен», «Ойсузлу» и др. Казахские ковры отличаются большими размерами (от 3 до 10 м²), более простой композицией и высокой степенью геометризации орнамента по сравнению с коврами куба-ширванского типа. Техника вязки узла — двойной (гулаби-илмэ) или полуторный (долма-илмэ); плотность колеблется от 25 × 25 до 35 × 35 узлов на квадратный дециметр, высота ворса составляет 6–12 мм [1, с. 19].

Характерной чертой ковров «Казах» являются крючкообразные элементы (гыйнагы — когтеобразные, или гыврым — вьющиеся), которые в различных источниках интерпретируются как символ воды, жизни или как трансформация древнегреческого меандра. Эти элементы выделяются обводкой контрастного цвета (белым, жёлтым или синим) на красном или тёмном фоне [1, с. 21].

Чаще всего традиционный подход к изучению колорита ковров ограничивается описанием цветовой гаммы и технологией окрашивания шерстяной пряжи. Если рассмотреть колорит и распределение масс основных цветов в композиции ковра, то можно заметить, что цветотональная плотность каждого крупного элемента ковра, особенно центрального поля, несёт очень важную функцию каркаса композиции и организации очень крепкой конструкции.

Керимов подтверждает этот принцип: если фон среднего поля тёмный, элементы орнамента выполняются светлыми и яркими; если фон светлый, элементы становятся тёмными и «тяжёлыми». Этот же принцип применяется в отношении цвета декоративных элементов и их обводки [1, с. 22]. Цвет медальонов чаще всего контрастирует с цветом среднего поля, однако фон медальонов, как правило, гармонирует с общим фоном.

Цветовые соотношения в бордюре также подчиняются основным законам организации цветовой композиции. Цвет фона среднего поля и бордюра должны различаться, однако цвет среднего поля обязательно повторяется в орнаменте бордюра, создавая единство цветовой гаммы. Кайма, опоясывающая весь

ковёр, обычно соответствует цвету фона среднего поля. Цвета различных частей бордюра, расположенных по обеим сторонам средней каймы, могут располагаться симметрично или асимметрично, что создаёт дополнительный ритмический рисунок [1, с. 22].

Салтанат Шахин-гызы Рзаева — доктор философии по искусствоведению, главный специалист по массовым делам Азербайджанского национального музея ковра — в своих трудах по изучению ковров «Борчалы», одной из разновидностей ковров «Казах» (или «Газах»), подтверждает, что фон серединного поля ярко-красного цвета; оттенки синего (голубой, синий и тёмно-синий) и белый, будучи доминирующими, стабильно наблюдаются во всех рассматриваемых коврах. Количество цветов ограниченное (6–8), помимо указанных основных цветов также используются оттенки бежевого, коричневого, охры, зелёного. Колорит ковров «Казах» построен на основе принципа контрастности и ритмичности [3].

На основе всех исследований и наблюдений можно говорить об особом строе колористического решения, при котором каждый цвет занимает своё место в строгой композиционной иерархии. Самую важную роль играет красный цвет: он создаёт пространство основного поля, занимая доминирующую площадь. Синий, чаще всего глубокий, тёмный, формирует массу центральных медальонов, создавая визуальный противовес красному. Белый цвет работает в обводке, организует рисунок, выделяя основные орнаментальные элементы. Жёлтый в небольших орнаментальных формах расставляет акценты, привлекая внимание к мелким деталям. Зелёный связывает элементы, обеспечивая целостность композиции.

По традиции народные мастера Азербайджана использовали природные краски, которые изготавливались из натуральных компонентов: марены и кошенили (красный, розовый), желтоцвета и листьев инжира (жёлтый), индиго (синий, голубой), скорлупы ореха (дубовый), кожуры лука и яблока (гороховый, кремовый) [1, с. 22].

Исследование ковров «Казах» построено на имеющихся у автора четырёх технических картах ковров этого типа из архивов Буткинской ковроткацкой фабрики. Рисунки напечатаны Центральным советом промысловой кооперации (Центропромсовет) в 1951 г. в Москве. Одним из важных моментов в изучении имеющихся материалов является уточнение, что данные рисунки являются не копиями с исторических ковровых памятников Азербайджана, а технической переработкой наиболее известных ковровых композиций. В данных рисунках были удалены мелкие детали, усилена симметрия главных элементов, выпрямлены бордюры, изменены размеры мотивов с целью упрощения в процессе ткачества, унифицирована цветовая палитра для соблюдения производственных стандартов в условиях большого тиражирования ковров. Однако неоспоримым фактом является сохранение основных характерных черт ковров данной группы. Данное распределение цветов проявляется в анализе представленных образцов ковровых рисунков.

На цветном фото технического рисунка ковра «Казах» № 4 (1951, Центропромсовет, Москва; ил. 1) видно, как тёмно-красное основное поле создаёт массивную основу, на которой разворачивается сложная система орнаментальных элементов. Мелкие изобразительные элементы, включая изображения животных, не дробят цельность фона. Два тёмно-синих боковых и бирюзово-зелёный средний медальон определяют строгую конструкцию ковра. Сочетание тёмно-красного и синего в бордюре создаёт плотную ленту первой линии. Средняя, более широкая часть бордюра светлее соседних за счёт большего количества светлой белой обводки геометрических крестообразных форм.

На рисунке ковра «Казах» № 17 (1951; ил. 2) наблюдается иная цветовая конструкция. Светлое кремово-бежевое поле основной, самой широкой части бордюра ковра контрастирует с насыщенными синими и красными элементами центральной композиции, а зелёный цвет выступает связующим звеном между различными частями орнамента.

Технический рисунок ковра под номером № 66 (1951; ил. 3) отличается доминированием тёмно-синего цвета центрального поля, который служит фоном для светлых медальонов. Медальоны этого ковра резко отличаются по тону и размеру. Цветовая гармония уравновешивается сложной системой из четырёх бордюров. В двух из них идёт повтор рисунка и цветового решения. По красному фону чередуются растительные мотивы зелёного, синего и бежевого цвета. Средняя, более широкая часть бордюра светлая, состоит в основном из элементов зелёного и бежевого цвета. Обводка элементов рисунка тонкая, из тёмного цвета пряжи.

На ковре № 38 (1951) красный цвет основного поля светлого тёплого оттенка, он формирует более светлый колорита ковра. Синие и зелёные цвета также имеют отличительную характеристику, они светлее и теплее, чем в предыдущих образцах. Белого цвета в этом образце больше, и он не просто играет роль обводки, а выполняет композиционную функцию организации орнаментального рисунка с зубчатыми краями.

Достаточно важную роль в ковровых рисунках играют не только бордюры, но и разделительные цветные линейные полосы. В коврах куба-ширванского типа полосы «су» (термин, обозначающий прямую линию, отделяющую части бордюра друг от друга) и «сичандиши» (зубчатые полосы, называемые «мышиные зубки») между отдельными частями бордюра чаще всего составляются из чёрного и белого цветов, тогда как в гянджинских, казахских и карабахских коврах эти полосы бывают различных цветов [1, с. 22].

Представленный анализ показывает, что колорит ковров «Казах» представляет собой систему цветовых напряжений, а не просто набор локальных красок. Цвет в ковре «Казах» выполняет не декоративную, а композиционную функцию. Он не раскрашивает уже существующую схему, а создаёт её.

Из рассмотренных рисунков и исследований можно выделить основные общие закономерности. Ковры типа «Казах» отличает доминирование глубоких

красных и синих тонов. Это не просто распределение цвета по принципу контраста в отдельных орнаментальных формах, что чаще всего приводит к дробности в композиции, а выявление роли каждого цвета по степени значимости: фон, главные медальоны, мелкие формы и контурная обводка. Цветовые соотношения красного цвета среднего поля, синего в медальонах и повторов в отдельных элементах бордюра подчинены строгим принципам контраста и гармонии, что обеспечивает единство всей композиции. Цвет в ковре «Казах» выполняет не декоративную, а композиционно-организующую функцию, что выделяет данную группу ковров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Керимов Л. Азербайджанский ковёр: в 3 т. Баку; Л.: АН АзССР, 1983. Т. 2. 242 с.
2. Мехди З. Ковры. М.: АСТ: Астрель, 2006. 319 с.
3. Рзаева С., Салимов Я. Художественный и технический анализ некоторых видов газахского ковра «Борчалы» // Museum.KZ: онлайн-издание. URL: https://journal-museum.kz/index.php/muzkz/article/view/94 (дата обращения: 17.07. 2026).

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Технический рисунок ковра «Казах» № 4. Фото автора



Ил. 2. Технический рисунок ковра «Казах» № 17. Фото автора



Ил. 3. Технический рисунок ковра «Казах» № 66. Фото автора

Сведения об авторе:

Манерова Елизавета Юрьевна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алфёрова, Институт изобразительных искусств, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства; liza.manerova@mail.ru

Manerova Elizaveta Yu., Ural State University of Architecture and Art named after N. S. Alferov, Institute of Fine Arts, Professor of the Department of Decorative and Applied Arts; liza.manerova@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.35
УДК 745.52 + 747.012

А. Ю. Мокина,
Ал. Ю. Мокина

ЦВЕТОВОЕ РЕШЕНИЕ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ПРОЕКТЕ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ СТУДЕНТОВ ЮЖНОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА)

Создание цветовой концепции — один из важнейших аспектов решения творческих задач, особенно в пространственных проектах, дизайне и прикладных видах искусства. Взаимодействие цветов с окружающей средой, друг с другом, восприятие их человеком — всё это во многом определяет характер произведения. Не менее значим выбор между полихромией и монохромией, так как он кардинально может изменить восприятие пространства или изделия. Цвет передаёт эмоции, тему, ассоциации, культурные символы и представления об устройстве мира. Цвет как концепция проекта — это баланс понимания замысла, эстетики, мировоззрения, эмоционально-ассоциативный рассказ.

Ключевые слова: цвет в интерьере, цветовая концепция, художественный текстиль, декоративно-прикладное искусство, Южный федеральный университет

A. Yu. Mokina,
Al. Yu. Mokina

THE COLOR CONCEPT AS AN EXPRESSIVE MEANS OF ARTISTIC IMAGE IN THE PROJECT (ON THE EXAMPLE OF WORKS BY STUDENTS OF THE SOUTHERN FEDERAL UNIVERSITY)

Creating a color concept is one of the most important aspects of solving creative problems, especially in spatial projects, design and applied arts. The interaction of colors with the environment, with each other, and human perception – all of this largely determines the character of the work. The choice between polychromy and monochromy is no less significant, as it can radically change the perception of a space or product. Color conveys emotions, themes, associations, cultural symbols and ideas about the structure of the world. Color as a project concept is a balance of understanding the intent, aesthetics, worldview, and an emotionally associative narrative.

Keywords: color in the interior, color concept, artistic textiles, decorative and applied arts, Southern Federal University

Основа пространственной и предметной архитектурной среды во многом определяется цветовым решением, использованием того или иного колорита, взаимодействия и гармонии цвета, света, масштаба. Цветовая среда, грамотно сформированная автором интерьера или произведением искусства, успешно раскрывает замысел, способствует формированию чувства прекрасного, работает на успех у зрителя. Понимание применения того или иного цвета как выразительного средства опирается на особенности восприятия, природу

цвета, культурные аспекты, социальный и исторический контекст, внутреннюю культуру. «В числе условий нормального функционирования человеческого организма важную роль играет психофизиологическое воздействие цвета. Суммирующий результат таких воздействий обычно проявляется в разной степени физического и эмоционального состояния, чувстве бодрости или утомления, приподнятости или подавленности» [4]. Отношение к цветовой гармоничной среде формируется через эмоциональное восприятие, отношение к цвету — через его ассоциативное влияние и культурные особенности. Сегодня существует ряд установившихся цветов-символов и колористических смысловых «звучаний», которые влияют на отношение человека к применению того или иного оттенка в предметно-пространственной среде. В разных культурах и социумах много трактовок колористической символики, разнообразны разъяснения эмоционального и психологического влияния цвета на человека.

В статье кратко рассмотрены современные работы студентов Южного федерального университета в области дизайна интерьера, монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства; обозначена актуальность применения в проектной деятельности разнообразных колористических концепций как основного аспекта выражения художественного образа через цвет. Цвет повсюду; большое количество оттенков окружают человека ежедневно, но о точном влиянии этих цветов на восприятие, настроение, поведение, здоровье и даже принятие бытовых и самых важных решений сложно говорить [1].

Мода на различные цвета менялась с историей развития общества. Так, в Средневековье пурпур — цвет королевской власти, в России красный — цвет власти, красоты, богатства и т. д. В буддийской традиции цвет — не просто эстетический аспект, но глубокий символ духовного развития, каждый оттенок связан с определёнными качествами ума и этапами пути к просветлению [2]. Основываясь на традициях, культурно-социальной и эстетической символике, художники, дизайнеры и архитекторы могут не только заложить в свои проекты гармоничную визуализацию среды, но и спрогнозировать настроение, стиль, погрузить зрителя в выбранную эпоху, придать характер пространству или предмету, а также реализовать авторскую концепцию, своё отношение к той или иной гармонии цветов, увлекая, таким образом, уже в личный ассоциативный мир цвета. Одним из главных умений творческой личности является умение сочетать цвета в контрасте, нюансе, теплоте и холодности гамм. Цвет — это одна из основ картины, интерьера, предмета, пространства и чаще всего домината работы. Неожиданности в цветовом решении могут как определить успех проекта, стать визитной карточкой стиля автора, так и вызвать отрицательные эмоции.

Учёные, изучающие цветоведение, пришли к выводу, что каждый цвет может влиять как эмоционально, так и физически на человека, его восприятие окружающего мира. Психология и семантика цвета позволяют создавать комфортное пространство, предмет, произведение искусства для интерьера

или экстерьера, учитывать различные особенности восприятия, предугадывать возможные подсознательные реакции зрителя на то или иное цветовое решение.

В условиях образовательной деятельности такое погружение в психологию, историю и культурные особенности цветоведения позволяет студенту эффективно применять полученные знания как в курсовых проектах, так и в реальных условиях профессиональной деятельности. Умение использовать цвет, учитывая региональный контекст, особенности стилей, сезонные палитры, освещение, свойства цвета, даёт студенту возможность создавать проекты в области архитектуры, живописи, декоративно-прикладного искусства в едином стиле, развиваться как профессионалу, выпускать современный актуальный авторский продукт. Умение работать с цветом, гармониями, контрастами, нюансами цвета, создавать сложные колористические композиции открывает широкие возможности для успешной реализации в профессии.

Для студентов Академии архитектуры и искусств Южного федерального университета (ЮФУ), обучающихся по направлениям 54.03.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», 54.03.03 «Искусство костюма и текстиля» и 54.05.01 «Монументально-декоративное искусство (интерьеры)», введены курсы «Колористика. Живопись и скульптура», а также «История искусства», в рамках которых происходит погружение в цветоведение, историю цветовых гармоний, выполняются упражнения для закрепления полученных знаний. Полученные знания студент реализует на занятиях по дисциплине «Художественное проектирование», выполняя курсовые проекты, в которых для отражения художественного образа акцент делается на цветовом решении.

Ряд проектов студентов кафедры декоративно-прикладного искусства ЮФУ (курсовые и дипломные) композиционно выстроены на цветовом контрасте: он отвечает разным задачам творческой мысли авторов. В гобелене Веры Бойно-Родзевич «Формула скорости» (руководители — доценты Н. И. Буримова, А. Ю. Мокина) контраст красного, зелёного и серого наполняет общую композицию движением и накалом спортивных состязаний на авторалли [3].

Панно-триптих «Алатус» (ил. 1) Ольги Капусты (руководитель — профессор А. Ю. Мокина) посвящён противоположностям, тема раскрыта контрастной цветовой гаммой. В мире существует бесконечное множество разных взглядов и мнений. Придерживаясь своих принципов и жизненных ценностей, человек постоянно делает выбор. Благодаря колористическому цветовому контрасту между частями изделия работа легко становится доминантой интерьера. Контраст цвета, поддержанный контрастом материалов (текстиль и древесина), помогает лучше раскрыть задуманный замысел. Плоское, лёгкое, но контрастное панно не будет нагружать минималистичное помещение офиса, однако будет освежать строгое, монохромное пространство.

Ещё одним примером передачи художественного образа через цвет можно назвать гобелен «Роза пустыни» Элеоноры Михно (руководитель — доцент Н. И. Буримова). Основой создания данного панно послужило путешествие автора в Египет. На протяжении веков эта страна привлекает своей культурой, загадочностью, историей. В настоящее время территория Египта и облик его

городов меняется, появляются следы других культур, новые постройки. И всё это в синтезе с древностью создаёт особый колорит, который и стал основой проекта Элеоноры. «Роза пустыни» — это текстильное панно с трёхчастной композицией. Нижняя часть работы — прошлое, застывшее в терракотовых песках забытьё. Образ связан с миром мёртвых, с тем, что уже было и осталось лишь на страницах истории. Верхняя часть — будущее, вытканное в небесно-голубых цветах: человек всю жизнь стремится к божественному, к истинной красоте и спокойствию. Средняя часть — это земная жизнь в настоящем времени: динамичная, контрастная, вобравшая в себя все представления людей о прошлом, настоящем и будущем.

Основой концепции и цветового решения диптиха «K.arT» Елены Гузенковой (руководитель — доцент Н. И. Буримова) стали сюжеты фильмов Квентина Тарантино: символизм, библейские мотивы, а также цитирование других авторов в сюжетах. Режиссёр при выборе цветовой гаммы прежде всего исходил из драматургической задачи. Амбивалентность цветовой символики наиболее активно проявляется при трактовке двух цветов — красного и жёлтого. Кинопроизведения К. Тарантино — прекрасный пример двойственности мира. Диптих «K.arT» построен на основе культовой цветовой палитры фильмов Тарантино, а также ассоциативных образов кармических карт Таро. Цвет в диптихе играет главную роль, подчёркивая эмоциональность визуального восприятия [3].

Ещё одним успешным примером решения художественного образа через цвет можно считать ряд проектов студентов направления 54.05.01 «Монументально-декоративное искусство (интерьеры)».

Выполняя дизайн-проект ресторана в японском стиле Kingyo (ил. 2), Полина Левошина (руководитель — доцент А. Ю. Мокина) создала интерьер в тёмной гамме с красными, чёрными, золотистыми акцентами. Художественный образ пространства решён через сочетание традиционных японских мотивов с современным минимализмом: красный цвет создаёт энергетическую, тёплую атмосферу, чёрный придаёт глубину, элегантность пространству, золотистые детали вносят нотки роскоши и изящества, мягкое, приглушённое освещение подчёркивает стиль и позволяет расслабиться.

Дизайн интерьера бара «Неваляшка» (ил. 3) Алины Молокановой (руководители — доцент А. Ю. Мокина, ассистент И. В. Гребёнкина) представляет собой современную интерпретацию советского ретростиля: ностальгия встречается с трендами. Основная цветовая палитра построена на контрасте тёплого оранжевого, сочной бирюзы, приглушённого серого и глубоких коричневых оттенков. Ключевые детали, такие как деревянный паркет ёлочкой и декоративные стеклоблоки, создают узнаваемую атмосферу прошлого, интерьер смягчают ажурные занавески, обилие текстильных ковров добавляет уюта. Особое внимание уделено свету: тёплое, рассеянное освещение делает обстановку невероятно гостеприимной. Зонирование выполнено за счёт комбинации посадочных мест, здесь есть стильная барная стойка для быстрых визитов, также предусмотрены отдельные столики разной вместимости:

от уютных парных, до больших — для компаний из восьми человек. Такой подход делает пространство универсальным, подходящим для разных гостей; в итоге получился динамичный, душевный интерьер, который не копирует, а творчески переосмысляет советскую эстетику.

Оксана Качало создала дизайн проект ресторана «Галактика» (руководитель — доцент А. Ю. Мокина), в котором смело переосмыслила стиль модерн, обогатив его элементами космопанка и неопанка. В основе проекта — стремление создать интерьер, вызывающий ассоциации с бескрайними просторами космоса и при этом остающийся функциональным. Ключевым аспектом проекта является использование современной мебели, отличающейся лаконичностью и простотой форм. Такой подход позволяет избежать визуальной перегруженности пространства, сохраняя ощущение лёгкости и свободы. Цветовая палитра строится на ярких, но приглушённых оттенках розового, оранжевого, голубого и синего, создающих атмосферу гармонии и спокойствия. Основной акцент делается на визуальном восприятии интерьера и эмоциональном воздействии цвета на людей.

Если взять для рассмотрения следующий курсовой проект Оксаны Качало — интерьер культурного центра, то можно увидеть, насколько по-разному студенты подходят к выражению художественного образа через цветовое решение. В этом дизайн-проекте Оксаны уже переплетаются два направления: античность и уличный стиль, создаётся уникальное, запоминающееся пространство. Основная палитра интерьера — светлые тона, что придаёт ему воздушность и визуально расширяет границы. Контрастом к светлым стенам выступает тёмный пол, добавляя глубины. Центральным элементом является роспись, расположенная на стене у барной стойки, — этот смелый художественный штрих придаёт пространству индивидуальность и арт-характер. Поднимаясь на второй этаж, посетители попадают в выставочную зону, где мастера ювелирного искусства могут представить свои эксклюзивные изделия.

В дизайн-проекте интерьера культурного центра «Эко-парк» Полина Левошина объединила принципы экологичности, стиля и современного минимализма, создав пространство, где гармония природы сочетается с урбанистической эстетикой через нюансировку цвета. В оформлении доминируют сдержанные оттенки серого, чёрного и бежевого, они подчёркивают естественность материалов и служат идеальным фоном для живых растений. Проект включает большие помещения, выставочную зону с продуманной планировкой, обеспечивающей свободное движение посетителей и акцентирующей внимание на экспозициях. Естественное освещение и мягкие акценты зелени усиливают ощущение связи с природой, а лаконичная цветовая палитра придаёт интерьеру утончённость и строгость. В результате создаётся атмосфера умиротворения и вдохновения, подходящая для творческого взаимодействия.

Алина Молоканова в своём курсовом проекте разрабатывала концепцию интерьера детского культурного центра через создание эмоционально комфортной и стимулирующей к развитию детей среды. Основой цветового

решения выступает дофаминовое сочетание ярких, жизнерадостных оттенков, дополненное узором в горошек. Этот приём призван вызывать у детей положительные эмоции, снижать тревожность — поднимать настроение. Функциональная структура включает несколько ключевых зон: мягкие зоны для отдыха и восстановления внимания; стойка регистрации; помещение, трансформирующееся для проведения различных занятий; выставочная зона на балконе для демонстрации детских творческих работ.

Если рассмотреть несколько курсовых проектов Анастасии Крамчаниной, можно проследить тенденцию к работе в тёмной, почти чёрной гамме с включением цветовых и световых контрастов оформления: проект комнаты «ПастельКофе» (руководители — доцент Н. К. Гулимова, профессор А. Ю. Мокина), дизайн-проект ресторана «Северное сияние» (руководитель — старший преподаватель А. Ю. Мокина) и проект интерьера культурного центра.

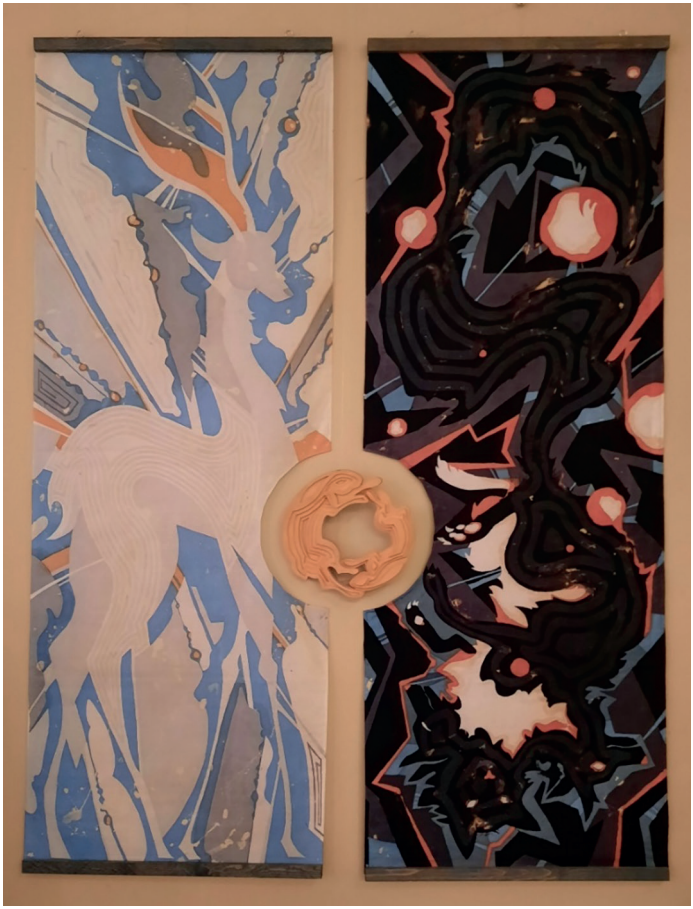
Рассмотрев ряд студенческих проектов, можно сделать вывод, что для успешного создания пространственной формы или среды необходимы знания в области колористики, психологии цвета, умения гармонизировать колорит. В процессе работы над художественным образом важно учитывать такие аспекты, как функция среды или предмета, назначение, социально-культурный фон проекта. Создание художественного образа — это творческий процесс субъективной реализации замысла с учётом внешних факторов.

На основе анализа студенческих проектов можно видеть, что часть студентов выбирает работу в монохромных гаммах, таким образом решая более лаконичные задачи, другие же ищут себя от проекта к проекту, нащупывая авторскую цветовую дорогу в профессии. Полихромные решения среды позволяют студентам создавать более смелые и яркие проекты, эмоционально-психологически влиять на зрителя, опираясь на цветовые доминанты. Когда есть чёткая концепция проекта, художественный образ, выраженный через цветовое решение, даёт возможность эффектно реализовать замысел автора.

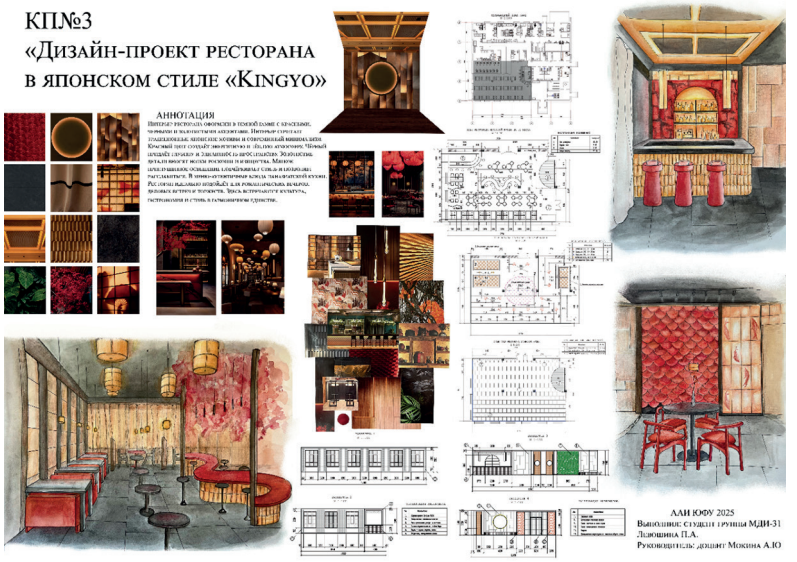
Умение работать с цветовыми гармониями на практике — это источник для творчества и успеха в профессиональной деятельности, возможность создать нечто уникальное, авторское и эмоциональное. Работая с богатой гаммой оттенков, студент может быть актуальным как художник, как автор, как творец.

ЛИТЕРАТУРА

1. Браэм Г. Психология цвета. М.: АСТ: Астрель, 2009. 160 с.
2. Кузнецова Н. В. В. Н. Ламсдорф и П. М. Лессар о российско-китайском соглашении о Маньчжурии 1902 г. // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: материалы VIII Междунар. науч. конф., посвящённой развитию российской науки: в 2 т. СПб.: СПбГУПТД, 2025. Т. 1. С. 517–521.



Ил. 1. Капуста О. Панно-триптих «Алатуст»
Руководитель — профессор А. Ю. Мокина



Ил. 2. Левошина П. Дизайн-проект ресторана Kingyo
Руководитель — доцент А. Ю. Мокина



Ил. 3. Молоканова А. Дизайн-проект бара «Неваляшка»
Руководители — доцент А. Ю. Мокина, ассистент И. В. Гребёнкина

Сведения об авторах:

Мокина Анна Юрьевна, Южный федеральный университет, доцент, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства; aymokina@sfedu.ru

Мокина Альбина Юрьевна, Южный федеральный университет, старший преподаватель кафедры дизайна; almokina@sfedu.ru

Mokina Anna Yu., Southern Federal University, Associate Professor, Professor of the Department of Decorative and Applied Arts; aymokina@sfedu.ru

Mokina Albina Yu., Southern Federal University, Senior Lecturer of the Department of Design; almokina@sfedu.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.36
УДК 7.05

Ю. А. Мунханова

О РОЛИ ЦВЕТА В ДИЗАЙН-СОПРОВОЖДЕНИИ СПОРТИВНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

Рассматривается роль цвета в дизайн-сопровождении спортивных мероприятий. На примере крупнейших спортивных событий проанализированы ключевые практические функции цвета в спортивном дизайне. Особое внимание уделено инновационным цветовым решениям, которые могут опосредованно повышать удовлетворённость зрителей через воздействие на эмоциональное состояние спортсменов. Сформулирован вывод о том, что цвет в современном спортивном дизайне представляет собой стратегический ресурс, интегрирующий физиологические, психологические и культурные механизмы.

Ключевые слова: колористика, психология цвета, палитра, айдентика, соревнования, чемпионат, спорт

Yu. A. Munkhanova

ON THE ROLE OF COLOR IN THE DESIGN OF SPORTING EVENTS

This article explores the role of color in the design of sporting events. Using examples from major sporting events, the key practical functions of color are analyzed in sports design. Particular attention is paid to innovative color solutions that can indirectly enhance spectator satisfaction by influencing the emotional state of athletes. As a result, color in modern sports design is considered to be a strategic resource integrating physiological, psychological and cultural mechanisms.

Keywords: coloristic, color psychology, palette, identity, competitions, championships, sports

Дизайн современного спортивного соревнования подразумевает проектирование динамичной экосистемы, в которой визуальный стиль, навигация и брендинг служат одной цели: передать энергетику спорта и объединить спортсменов, зрителей, спонсоров и других участников события.

Одним из мощнейших инструментов для дизайна является цвет. Он не только влияет на эстетику, но и способен управлять вниманием, эмоциями и действиями человека-наблюдателя. В истории дизайна и визуальных искусств цвет долгое время выполнял декоративную функцию [4, 12], а также транслировал культурный код. Позднее под влиянием накопленных научных знаний в области нейрофизиологии и психосемантики произошёл значительный пересмотр этой роли [6, 7, 11, 13]. Исследования на тему цвета в спорте лежат в межпредметной области и достаточно разрознены: например, спортивная психология изучает влияние цвета на спортсменов, тогда как дизайн обращает своё внимание на визуальную коммуникацию с болельщиками. Цель настоящей

работы — систематизировать современные знания о цвете и раскрыть его роль в дизайн-сопровождении спортивных мероприятий.

Базовые концепции восприятия цвета были заложены в фундаментальных трудах учёных и теоретиков колористики. Швейцарский художник и теоретик Иоханнес Иттен [8] разработал знаменитый цветовой круг и описал теорию контрастов. Его исследования легли в основу того, как различные сочетания цветов (например, комплементарные) воспринимаются зрительно и воздействуют на гармонию. Американский исследователь Фабер Биррен (работы 1930–1970-х гг.) экспериментально доказал, что жёлтый цвет стимулирует мозг, и активно внедрял принципы функциональной цветовой гаммы в архитектуру, промышленность и типографику. Курт Гольдштейн стал основоположником нейропсихологического взгляда на цвет. В его трудах было показано, что цвет влияет на мышечный тонус: красный побуждает к действию и агрессии, а зелёный способствует отдыху организма. Труды отечественных специалистов, таких как Е. Б. Рабкин, определили диапазон наиболее благоприятных для психики и зрения цветов: к ним относятся зелёный, жёлто-зелёный и зелёно-синий спектры.

Исследования в нейробиологии и психофизиологии фиксируют строгие, измеримые биологические реакции на цветовое воздействие, доказывая, что они — часть определённого эволюционно сложившегося физиологического механизма. Цвет влияет на пульс, давление, моторику, постуральную устойчивость и даже саккадические движения глаз [1]. Так, выявлено, что оранжево-красный спектр повышает давление и частоту пульса, тогда как тёмно-синий их снижает [5, с. 97]. Современные методы (нейроиконика [16], VR) фиксируют рефлекторные микродвижения мышц при восприятии жёлтого и чёрного цвета [3, с. 1–2]. Фиксируется влияние цвета на аффективное состояние и даже на восприятие силы соперника [14, с. 81–82].

Несмотря на то что физиологические реакции на цвет в целом универсальны, в процессе проектирования нельзя не учитывать культурный код: один и тот же цвет в разных культурах может нести противоположные смыслы — от символа жизни до знака траура или опасности [5, 2]. В дизайне спортивных мероприятий этот аспект накладывает определённые ограничения и требует внимательного подхода при проектировании: например, на международном турнире культурно-специфические риски желательно нивелировать, выбирая «культурно-нейтральную» гамму; на домашнем матче, напротив, использование региональных цветовых кодов может помочь поддержать идентичность и патриотический настрой [10].

Практическая роль цвета в спортивном мероприятии проявляется прежде всего в двух аспектах. Во-первых, цвет обеспечивает идентификацию: различение команд, судей, волонтёров, функциональных зон, медиапространств и сервисных маршрутов [9]. Во-вторых, цвет задаёт эмоциональный сценарий восприятия: яркие и контрастные сочетания усиливают праздничность, торжественность и динамику, тогда как более сдержанные и гармоничные

палитры способствуют ощущению статуса, порядка и визуальной ясности. В этом смысле цвет выступает не только средством оформления, но и инструментом управления впечатлением [19].

Высочайшие стандарты визуальной культуры и дизайна в спорте задают, конечно же, Олимпийские игры. Одним из ранних ярких примеров функциональной айдентики является айдентика Олимпиады в Мехико в 1968 г. Палитра Мехико-1968 стала функциональным кодом [22]: она включала пять основных тонов (розовый, бирюзовый, жёлтый, зелёный и чёрный), каждый из которых соответствовал определённому виду спорта или маршруту.

Такой подход позволил зрителям ориентироваться интуитивно: цвет билета указывал на сектор, цвет указателя — на путь, цвет униформы гида — на зону ответственности [20] (ил. 1).

Цвет и форма пиктограмм Олимпиады также отсылали к культурному коду (ил. 2): розовый и бирюзовый повторяли цвета тканей народа уичолей, жёлтый — солнечные диски ацтеков; форма линии и замкнутый силуэт пиктограмм перекликались с каменными глифами майя [15].

На Олимпиаде в Мюнхене в 1972 г. аналогичным образом использовалась цветовая дифференциация для спортивных дисциплин, а также в дизайне одежды для обозначения ролей сотрудников: судей, наблюдателей, хостес, стюардов стадиона и сотрудников службы безопасности и уборки [21] (ил. 3).

Есть несколько показательных примеров использования цветового контраста в спортивном дизайне. В 2008 г. Открытый чемпионат Австралии по теннису Australian Open сменил зелёный цвет покрытий на фирменный синий (True Blue). Это улучшило видимость мяча для игроков и зрителей у экранов, а также помогло турниру дистанцироваться от американского US Open [17]. На Олимпийских играх в Париже в 2024 г. впервые в истории беговые дорожки главного стадиона «Стад де Франс» сделали фиолетовыми (светло-фиолетовый для соревнований, тёмно-фиолетовый для технических зон). Это не только выделило телетрансляцию, но и создало максимальный контраст с жёлтыми номерами спортсменов [18].

На основе проведённого анализа можно заключить, что цвет в современном спортивном дизайне выполняет сложную многофункциональную роль, выходящую за рамки декоративной функции. Рассмотренные данные из нейробиологии, психофизиологии, культурологии и дизайна показывают, что цвет оказывает измеримое физиологическое воздействие (например, влияет на пульс, давление, тонус мышц). Однако помимо физиологического влияния нельзя не учитывать различное значение цветов у разных народов, поскольку один и тот же цвет в разных культурах может нести противоположные смыслы.

Практическая реализация этих знаний в дизайне спортивных мероприятий (на примере Олимпийских игр в Мехико, Мюнхене, Париже и теннисного турнира Australian Open) демонстрирует две ключевые функции цвета: инструментально-навигационную (идентификация команд, зон, маршрутов,

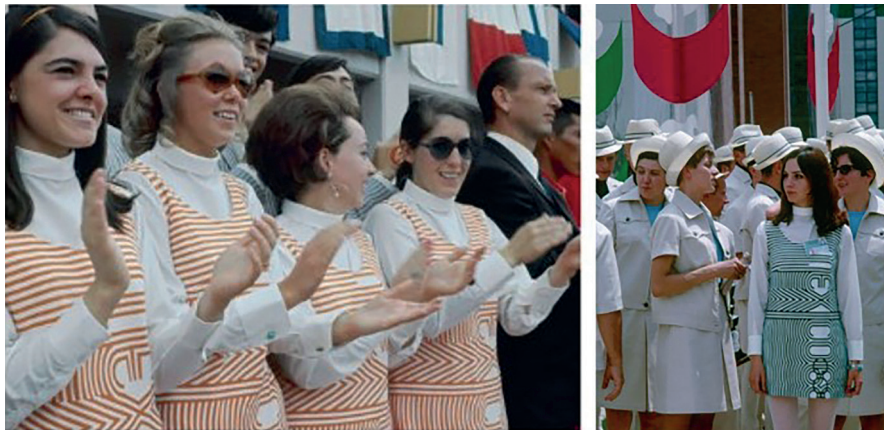
ролей персонала) и эмоционально-сценарную (формирование атмосферы, управление восприятием, трансляция бренда и культурной идентичности). Инновационные цветовые решения, как показано в исследованиях, вероятно, способны повышать удовлетворённость зрителей через воздействие на эмоциональное состояние спортсменов.

Таким образом, цвет можно рассматривать как стратегический ресурс визуальной коммуникации, основывающийся на физиологических, психологических и культурных механизмах воздействия для достижения целостности спортивного события и повышения его эффективности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воскресенская А. И. Колористическая организация открытых пространств как средство создания визуальной комфортной городской среды // Вестник МГУЛ — Лесной вестник. 2015. № 5. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/koloristicheskaya-organizatsiya-otkrytyh-prostranstv-kak-sredstvo-sozdaniya-vizualnoy-komfortnoy-gorodskoy-sredy (дата обращения: 18.05.2026).
2. Горбулева М. С. Хороший, плохой зелёный // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2023. № 1 (35). URL: https://scispace.com/pdf/the-good-bad-green-colour-1u3bkr92.pdf (дата обращения: 18.05.2026).
3. Грибер Ю. Цвет, удобный для жизни // Проект Байкал. 2021. Т. 18, № 67. С. 82–87.
4. Гурская О. В. Эволюция эстетики цвета // Вестник Донецкого национального университета. Гуманитарные науки. 2021. № 3. С. 101–109.
5. Железняк О. «Купание в цвете» — от Ра-терапии до современной цветосветовой среды // Проект Байкал. 2019. Т. 16, № 60. С. 96–105.
6. Жерноклева О. А. Психологическое воздействие цвета на человека // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Архитектура и дизайн: сб. ст. / под ред. М. И. Бальзанникова, К. С. Галицкова, Е. А. Ахмедовой. Самара: СГАСУ, 2016. С. 272–274.
7. Зинкин А. А. Психология цвета в светорежиссуре // Молодые учёные России: сб. ст. XXV Всерос. науч.-практ. конф. (Пенза, 20 сент. 2025 г.). Пенза: Наука и Просвещение, 2025. С. 173–178.
8. Иттен И. И. Искусство цвета / пер. с нем., предисл. Л. Монаховой. М.: Изд. Д. Аронов, 2014. 95 с. URL: https://colorscheme.ru/art-of-color/abstract.html (дата обращения: 18.05.2026).
9. Мягков И. Е. Роль цвета в графическом дизайне // Молодой учёный. 2024. № 4. URL: https://scilead.ru/article/5821-rol-tsveta-v-graficheskom-dizajne (дата обращения: 23.06.2026).
10. Никуличева С. М. Графическое оформление спортивных мероприятий // РГХПУ им. С. Г. Строганова: официальный сайт. URL: https://rghpu.ru/uploads/catalogfiles/9050_12.pdf (дата обращения: 18.05.2026).
11. Серов Н. В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. СПб.: Речь, 2004. 672 с.

12. Серов Н. В. Эстетика цвета: методологические аспекты хроматизма. СПб.: БИОНТ, 1997. 64 с.
13. Столярова Е. Г. Значение цветовых смыслов и прикладное значение цвета // Модернизация культуры: знание как инструмент развития: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. (Самара, 20–21 мая 2019 г.): в 2 ч. / под ред. С. В. Соловьёвой, В. И. Ионесова, Л. М. Артамоновой. Самара: Самар. гос. ин-т культуры, 2019. Ч. 2. С. 165–168.
14. Тарабрина Н. Ю., Бадтиева В. А. Факторы спортивного успеха в единоборствах (обзор литературы). Часть 2 // Человек. Спорт. Медицина. 2024. № 3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/faktory-sportivnogo-uspeha-v-edinoborstvah-obzor-literatury-chast-2 (дата обращения: 11.06.2026).
15. Чижевская А. Дизайн Олимпиады Мехико-1968 как пример национальной идентичности // Mediia: новостной интернет-портал. URL: https://mediiia.com/project/kak-dizajn-olimpiady-mekhiko-1968-obedini-958ab91856a44a7c8fe219e6cd4cfa60 (дата обращения: 16.06.2026).
16. Шелепин Ю. Е. Введение в нейроиконику: монография. СПб.: Троицкий мост, 2017. 350 с. // Институт физиологии им. И. П. Павлова РАН: официальный сайт. URL: https://www.infran.ru/public/Neuroikonika-2017.pdf (дата обращения: 22.05.2026).
17. 2008 | Green and Blue // Australian Open: официальный сайт чемпионата. URL: https://ausopen.com/history/memorable-moments/2008-green-blue (дата обращения: 16.06.2026).
18. Burgaud F. Why the Track is Purple at Paris 2024 Olympics // Olympics.com: официальный сайт. URL: https://www.olympics.com/en/news/paris-2024-olympic-paralympic-games-why-track-purple-stade-de-france (дата обращения: 16.06.2026).
19. El-Mowafy B. N., Hassanain M. A. The Impact of Indoor Environmental Quality on Occupants' Satisfaction in Green Buildings // Buildings. 2024. Vol. 14, № 11. Art. 3674. URL: https://www.mdpi.com/2075-5309/14/11/3674 (дата обращения: 18.05.2026).
20. The Look of the 1968 Olympics // Olympic Games Museum: Virtual Museum of Olympic Summer Games. URL: https://www.olympic-museum.de/design/wyman.php (дата обращения: 16.06.2026).
21. The Rainbow Games // Otl Aicher: сайт художника. URL: https://www.otlaicher.de/en/articles/the-rainbow-games/ (дата обращения: 16.06.2026).
22. Wyman L. Mexico 1968 – The Look of the Games // The Olympic Design: non-commercial reference platform. URL: https://www.theolympicdesign.com/olympic-games/the-look-of-the-games/mexico-1968/ (дата обращения: 16.06.2026).



Ил. 1. Цветовая дифференциация униформы на Олимпиаде в Мехико. 1968 [20]



Ил. 2. Пиктограммы Олимпиады в Мехико и каменные глифы майя [15]



Ил. 3. Цвета Олимпиады в Мюнхене
в дизайне одежды персонала. 1972 [21]

Сведения об авторе:

Мунханова Юлия Александровна, Восточно-Сибирский государственный университет технологий и управления, старший преподаватель кафедры конструирования, дизайна и технологии; jmunhanova@gmail.com

Munkhanova Yulia A., East Siberian State University of Technology and Management, Senior Lecturer of the Department of Design, Engineering and Technology; jmunhanova@gmail.com

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.37
УДК 747.017.4

Г. М. Мурашко

СТУЛ «ВАСИЛИЙ»: НА ТЁМНОЙ ИЛИ НА СВЕТЛОЙ СТОРОНЕ

Символическое значение цвета в истории дизайна рассматривается на примере стула «Василий». Исследуется эволюция цветовых предпочтений в мебельном дизайне: от изначального чёрного цвета сидения к постепенному доминированию бежевой палитры начиная с 1950–1960-х гг. На основе анализа символики чёрного и бежевого цветов в различных культурных традициях выявляется их глубинное содержательное родство. Это позволяет объяснить закономерность замены цветов в дизайне мебели. Новизна работы состоит в обосновании тезиса «бежевый — новый чёрный» через призму историко-культурного анализа цветовой символики применительно к эволюции объекта индустриального дизайна XX в.

Ключевые слова: стул «Василий», Марсель Бройер, символика цвета, чёрный цвет, бежевый цвет, дизайн мебели, функционализм

G. M. Murashko

THE “VASILY” CHAIR: ON THE DARK OR THE LIGHT SIDE

The symbolic meaning of color in the history of design is examined using the “Vasily” Chair as an example. The evolution of color preferences in furniture design is explored: from the original black seat to the gradual dominance of the beige palette beginning in the 1950s and 1960s. An analysis of the symbolism of black and beige across various cultural traditions reveals their profound semantic affinity. This helps to explain the pattern of color substitution in furniture design. The novelty of this work lies in substantiating the thesis “beige is the new black” through the prism of a historical and cultural analysis of color symbolism as applied to the evolution of this 20th century industrial design object.

Keywords: “Vasily” chair, Marcel Breuer, color symbolism, black, beige, furniture design, functionalism

Начало XX в. стало временем прогресса в промышленности. Развитие науки привело к значительным переменам на предприятиях металлургической и текстильной отрасли. Появление новых технологий обработки материалов и рост машинного производства открыли возможности, недостижимые ранее. Прорывные технологии привели к тому, что предметы мебели, посуды и одежды перестали восприниматься как штучное произведение ремесленного искусства. С развитием промышленности они всё чаще стали рассматриваться как объекты массового производства.

Вместе с индустриальными переменами менялись и представления о самом назначении вещей. Отказ от избыточного декора в пользу лаконичной,

выразительной формы проявился во всех сферах искусства: в архитектуре [12, с. 259], изобразительном искусстве, предметном дизайне.

На смену роскоши пришла новая система ценностей, в центре которой оказались удобство повседневного быта, простота форм и универсальность. Так, мебель через богатство отделки раньше отражала социальное положение владельца. Теперь она должна была отвечать другим критериям: функциональности, доступности, приспособленности к жизни в небольших квартирах.

Именно на этом фоне в 1920-е гг. формируются новые направления в дизайне мебели. Наиболее ярким из них стал функционализм Баухауса, государственной высшей школы строительства и формообразования в Германии. Баухаус объединил архитекторов, художников и инженеров в поисках новой эстетики формы.

Стул «Василий» (Wassily) стал одной из первых и наиболее показательных разработок этой школы. Он был создан Марселем Бройером в 1925–1926 гг. [10] Двадцатидвухлетний выпускник Баухауса предложил принципиально новую конструкцию: каркас, выполненный из гнутых хромированных стальных трубок, соединённых с натянутыми полотнами кожи или ткани (ил. 1). Эта идея была революционной. Впервые в истории мебельного искусства несущей основой стула стал металл, а не дерево, которое традиционно считалось единственным подходящим материалом для мебели.

Отказ от дерева в пользу промышленной стали означал не просто смену материала. Это был манифест новой эстетики, отвечавшей идеалам Баухауса: функциональности, технологичности, тиражируемости. Стул перестал быть штучным произведением столярного мастерства и превратился в промышленный объект, пригодный для массового производства. Именно поэтому модель, изначально называвшаяся Model B3, по праву считается дним из первых образцов индустриального дизайна XX в.

Своё второе имя, «Василий», стул получил лишь спустя десятилетия. Исследователи считают, что он назван в честь Василия Кандинского, преподавателя Баухауса, для квартиры которого Бройер создал один из первых экземпляров [10]. Так утилитарный предмет обстановки оказался неразрывно связан с именем художника-авангардиста, а конструктивистская форма продолжила традиции беспредметной живописи Кандинского.

В этом культурном контексте закономерным выглядит выбор чёрного цвета для стула «Василий»: холодный блеск хромированной стали в сочетании с чёрной кожей отвечал эстетическому идеалу минимализма. Чёрный цвет 1920-х гг. стал не только модной тенденцией, но и визуальным языком новой эпохи, эпохи технологического прогресса и рациональности.

Как же трансформировалось отношение к чёрному цвету в истории культуры?

Аристотель был первым учёным, изучавшим цвет. Он создал трактат «О цветах» и предложил научную теорию, согласно которой цвета и тона выступают активными творческими силами, устанавливающими законы

мироздания [11, с. 7]. По утверждению Аристотеля, чёрный цвет соответствует стихиям в момент их перехода друг в друга.

Гёте говорил, что чёрный цвет, представитель мрака, оставляет глаз в состоянии покоя, белый как заместитель света заставляет его действовать [4, с. 7].

Чёрный цвет как обозначение первозданной тьмы встречается и в древних мифологиях Европы, Азии и Африки [16]. Чёрный — не только цвет ночи, земных недр и подземного мира, но ещё и цвет смерти. В эпоху неолита чёрные камни использовались в погребальных обрядах, иногда к ним добавляли фигурки и различные предметы очень тёмных цветов [16]. На Ближнем Востоке траурный обряд был связан с плодородной силой земли. Ритуал считался благотворным, так как охранял усопшего, сопровождал в загробный мир и символизировал возрождение после смерти. В Древнем Египте чёрный цвет символизировал тайны мироздания, то сокровенное и непостижимое, что выходит за пределы нашего восприятия и не может быть выражено земными средствами [8, с. 138].

В истории искусства чёрный цвет нередко выступал воплощением власти и авторитета [9]. В эпоху Возрождения он становится популярен среди знати. Одежду чёрного цвета носят члены королевской семьи, чиновники и судьи. Тогда считалось, что это цвет силы и достоинства [15].

Но в XX в. всё изменилось: чёрный цвет вошёл в моду. Казимир Малевич, а позже Эд Рейнхардт обращались к чёрному в своих абстрактных работах, чтобы передать ощущение мощи и монументальности. Малевич создал «Чёрный квадрат», который, по его мнению, был точкой отсчёта, началом и концом всех цветов [9, 16]. Благодаря ему чёрный цвет стал символом авангарда.

Знаковым событием эпохи стало появление в 1926 г. знаменитого «маленького чёрного платья» Коко Шанель. Лаконичный силуэт, лишённый декоративных излишеств, произвёл настоящую революцию в мире моды. Прежде чёрный ассоциировался с трауром, теперь же он превратился в символ элегантности и универсальности. Эти качества органично вписывались в дух эпохи, стремившейся к простоте и функциональности форм.

Похожая закономерность наметилась в 20-е гг. XX в. и в дизайне мебели. Отказ от традиционных для мебели декоративных тканей и орнаментов в пользу монохромной кожи или парусины отражал стремление к практичности, технологичности и серийному производству. Цвет переставал быть носителем статуса и становился функциональным элементом. Предметный дизайн выбирал лаконичность, которая позволяла предмету органично вписываться в любой интерьер новой архитектуры. Таким образом, чёрный цвет стула «Василий» следует интерпретировать как осознанный эстетический жест в сторону индустриальной эстетики.

Однако оставаясь одним из ключевых элементов модной индустрии на протяжении десятилетий, к 1960-м гг. чёрный цвет начал уступать позиции более разнообразной цветовой палитре. Если в 1920–1930-е гг. функционализм Баухауса тяготел к контрастным сочетаниям цветов, то к середине столетия, а особенно в 1960–1970-е гг., на смену строгой монохромности пришла

тенденция к выбору тёплых природных оттенков. Предпочтение стали отдавать прежде всего бежевому, кремовому и песочному. Эти тона, ассоциирующиеся с уютом и натуральными материалами (дерево, шерсть, лён), позволяли сохранить визуальную сдержанность, но при этом смягчить излишнюю строгость индустриального дизайна предыдущих десятилетий. Появился запрос на более тёплый и человечный интерьер.

Что же мы имеем в виду под бежевым цветом и какое значение он имел на протяжении истории?

Слово «беж» (beige) пришло из французского языка, так называли ткань из овечьей шерсти, которую не отбеливали и не окрашивали. Позже, ближе к концу XIX в., слово «бежевый» стали использовать уже как обозначение оттенка [14]. Бежевый — нейтральный, фоновый цвет.

Несмотря на кажущуюся нейтральность, бежевый цвет обладал неодинаковым символическим значением в различных культурных традициях. Так, в культурах Китая и Японии бежевый традиционно ассоциировался с тоской и трауром. Являясь цветом, не привлекающим к себе внимания, он символизировал завершение жизненного пути. Люди, пережившие утрату близких, облачались в одежды из неокрашенной ткани естественного оттенка [5, 17]. Схожая траурная семантика прослеживалась и в отдельных регионах Юго-Восточной Азии. Там отказ от ярких красителей в пользу натуральных тонов воспринимался как знак смирения и отстранения от мирской суеты.

Принципиально иной смысл бежевый цвет приобретал в индийской культурной традиции. В Индии одежда подобных тонов служила маркером высокого социального статуса и материального достатка. Данный цвет традиционно ассоциировался с брахманами, представителями высшей касты в индийском обществе, а любое искусственное окрашивание ткани воспринималось как форма его осквернения, нарушение изначальной чистоты материала [2, с. 29].

Особый, сакральный характер бежевый цвет носил в культуре Древнего Египта. Жрецы окрашивали в бежевые и охристые тона статуэтки богов, приписывая цвету почти мистические свойства. Египтяне полагали, что этот цвет способствует установлению связи с высшими силами и упрощает общение с потусторонним миром.

В Древней Греции и Риме необработанные, близкие к бежевому оттенки шерсти и льна ассоциировались с простотой и добродетелью. Ношение неокрашенных тканей философами символизировало скромность и отказ от избыточной роскоши в противовес пурпуру как цвету императорской власти.

На Ближнем Востоке и в культурах кочевых народов Северной Африки бежевый и песочный оттенки, являясь цветом пустынного ландшафта, воспринимались как символ выживания. Одежда таких оттенков помогала охотникам маскироваться среди песков. Также бежевый цвет был цветом гармонии с природой и цветом практической мудрости [6]. Эта тенденция нашла отражение в традиционном текстиле и архитектуре региона.

Проведённый анализ показывает, что бежевый и чёрный цвета, несмотря на визуальную противоположность, демонстрируют удивительное сходство символических значений в различных культурных традициях. Оба цвета исторически выступали ритуальными символами конца жизни. Одежду бежевого и чёрного цветов носили во время траура. Аналогичным образом оба цвета наделялись мистическим, сакральным значением. Чёрный воплощал непостижимые тайны мироздания, находящиеся за пределами человеческого восприятия, а бежевый упрощал связь с высшими силами. Наконец, оба цвета неизменно выступали символами власти, статуса и авторитета: чёрный — как атрибут власти и авторитета в западной традиции; бежевый — как цвет, доступный исключительно высшим кастам и состоятельным слоям населения в Индии. Примечательно, что ни бежевый, ни чёрный не являются основными цветами и отсутствуют на цветовом круге [7], представляя собой результат смешения нескольких цветов. При этом оба цвета естественны, они повсеместно встречаются в природе. Оба цвета устойчиво ассоциируются с богатством и элегантностью: чёрный и благородные оттенки бежевого цвета традиционно делают образ более статусным и презентабельным. Подобное содержательное сходство свидетельствует о глубинной символической близости данных цветов.

В современном мире с середины прошлого века бежевый цвет приобретает статус полноценной альтернативы традиционному чёрному, становится «новым чёрным». Обладая похожей универсальностью и способностью гармонично сочетаться с широким спектром других оттенков, бежевый при этом лишён излишней строгости и визуальной тяжести.

Однако мода на бежевый цвет в 50-х гг. XX в. имела и экономические предпосылки. Дизайн-стратегия послевоенных лет в Европе находилась под влиянием производства, в котором наблюдался дефицит материалов и красителей. Опираясь на экономические возможности, скандинавские страны создали новое направление дизайна и встали в его авангарде [1, с. 90]. Его основой стало обращение к идеям минимализма и рационального использования рабочих мощностей, ресурсов и материалов. Этим же задачам отвечала и придуманная дизайнерами цветовая палитра: спокойная, нейтральных оттенков [3]. Покупательские запросы скандинавов этого времени были обращены к желанию получить практичные ткани, внешний вид которых маскировал бы загрязнения и в то же время ассоциировался бы с надёжностью и долговечностью [18]. Бежевый стал популярным цветом в дизайне интерьера. Многие предметы мебели, в частности кресла и стулья, выполнялись в популярной у потребителя палитре цвета «беж», от песочного до светло-коричневого. Таким образом, цвет служит не только эстетическим элементом моды, но и инструментом маркетинга [13].

Проследить тенденцию постепенного преобладания бежевой палитры в дизайне мебели целесообразно на примере стула «Василий», который задал вектор развития мебельного дизайна на десятилетия вперёд. Конструктивные принципы, заложенные Бройером, такие как металлическое трубчатое основание,

отказ от массива дерева как основного материала, альтернативные формы сиденья, определили две линии развития мебельного дизайна. С одной стороны, продолжение традиции деревянных стульев, с другой — развитие направления кресел на металлическом каркасе, унаследовавших конструктивную логику функционализма. При этом в рамках обоих направлений постепенно наметилась тенденция отказа от чёрного цвета в пользу бежевой палитры (ил. 2). Если оригинальный стул «Василий» 1925–1926 гг. был выполнен в контрастном сочетании металла и чёрной кожи, то последующие поколения дизайнеров всё чаще обращались к более тёплым, нейтральным оттенкам обивки и материалов. Такой сдвиг отражает описанную смену эстетической парадигмы: от индустриальной строгости первых десятилетий XX в. к практичности и комфорту, отвечающим запросам массового потребителя.

Бежевый цвет стал популярным цветом в дизайне мебели. Сегодня он насчитывает более тысячи оттенков. И у каждого цвета есть своё название, например: цвет «пустынного песка», оттенок «экрю» (в переводе с французского — «необработанный», «неотбелённый»), оттенок «небелёный шёлк» — один из традиционных японских цветов, используемых с 660 г. н. э.

Сегодня каждый цвет имеет свой шестнадцатеричный код в цифровом пространстве. Например, кремовый цвет (cream) — одна из разновидностей бежевого цвета — имеет код #FFFDD0. В модели RGB обозначается как (255, 253, 208). Также оцифрованы и методы получения цвета. Так, в модели RGB кремовый цвет можно получить, смешав 100 % красного, 99,2 % зелёного и 81,6 % синего цветов. В модели CMYK — из 0,8 % пурпурного (magenta), 18,4 % жёлтого (yellow) и 0 % чёрного (black) [19].

В современном дизайне, помимо кремового, особо предпочтительными на сегодняшний день считаются цвета:

– хаки (шестнадцатеричный код: #C3B091; код RGB: 195, 176, 145);
– верблюд (шестнадцатеричный код: #C19A6B; код RGB: 193, 154, 107);
– серо-коричневый (шестнадцатеричный код: #483C32; код RGB: 72, 60, 50);
– песочный (шестнадцатеричный код: #C2B280; код RGB: 194, 178, 128);
– пшеница (шестнадцатеричный код: #F5DEB3; код RGB: 245, 222, 179).

Проведённое исследование позволяет заключить, что стул «Василий», созданный Марселем Бройером ровно сто лет назад, сохраняет свою актуальность и в XXI в., продолжая формировать современный дизайн интерьера (ил. 3). Анализ эволюции цветовых предпочтений от контрастного чёрного оригинальной модели к постепенному доминированию бежевой палитры демонстрирует более глубокую закономерность, а именно — смену культурной парадигмы, при которой индустриальный радикализм уступает место практичности, теплоте и комфорту.

Обращение к историко-культурному контексту показало, что бежевый и чёрный, несмотря на кажущуюся противоположность, обладают схожим символическим содержанием. Именно это родство двух полярных цветов позволяет утверждать: бежевый по праву можно назвать новым чёрным, цветом, унаследовавшим все характеристики его ахроматического предшественника.

Сегодня оттенки бежевого — от песочного до светло-коричневого — не только остаются востребованными в дизайне мебели, но и продолжают завоёвывать всё большую популярность в дизайне интерьера в целом. Бежевый становится оптимальным выбором для тех, кто стремится создать тёплую, уютную атмосферу, сохранить ощущение спокойствия в пространстве собственного дома. Таким образом, пример стула «Василий» убедительно иллюстрирует, каким образом функциональная форма, однажды найденная дизайнером, способна пережить смену цветовых эпох, оставаясь неизменно актуальной вне зависимости от того, в тёмном или светлом цветовом решении она предстаёт перед новым поколением потребителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронов В. Р. Дизайн в культуре XX века: 1945–1990. М.: Изд. Д. Аронов, 2013. 405 с.
2. Балакирева Н. В. Семиотический статус индийского женского костюма // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. СПб.: СПбГУКИ, 2007. Т. 175. С. 27–33.
3. Бандорина К. В. От «бежевой эпохи» к цветовой революции: трансформация визуальных дизайн-кодов в текстиле IKEA // Цвет в пространственных искусствах и дизайне. Материалы V Всероссийской науч.-практ. конф. с междунар. участием (2 октября 2025 г.): сб. науч. ст. / науч. ред. А. В. Корнильева, Н. Н. Цветкова; сост. Н. Н. Цветкова; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2025. С. 47–53.
4. Гёте И. В. Учение о цвете / пер. с нем. В. Лихтенштадта. М.: Азбука, 2021. 256 с.
5. Дегтярников А. В., Вертинский А. В. Значение цвета в традиционной китайской культуре // Вестник научной ассоциации студентов и аспирантов исторического факультета Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Серия: Stadia Historica Jenium. 2014. № 1 (10). С. 26–29.
6. Жулева М. Тайны арабских одеяний // Русские Эмираты: онлайн-издание. URL: https://russian-emirates.com/content/re/457/13744/?ysclid=mrqwiv7w9750719928 (дата обращения: 27.07.2026).
7. Залегина Е. Книга про цвет. В жизни и живописи. М.: ЭКСМО, 2024. 144 с.
8. Ивченко Ю. Ю. Символика цвета в искусстве Древнего Египта // Вестник научного общества студентов, аспирантов и молодых учёных. 2017. № 2. С. 135–141.
9. Кобылина Л. А., Свиридова А. Е., Иванова У. В. Чёрный цвет как средство выразительности в искусстве // Архитектурные исследования. 2024. № 1 (37). С. 48–57.

10. Майстровская М. Т., Дрюкова Н. В. Новая эстетика формы в проектах предметно-пространственной среды Баухауза (Вальтер Гропиус, Марсель Брейер, Людвиг Мис ван дер Роэ и др.) // Баухауз и художественные школы эпохи авангарда: материалы междунар. конф. / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2019. С. 48–49.
11. Мурашко Г. М. Семиотика красного цвета в костюме: культурные коды и современные интерпретации // Филологический аспект. 2025. № 4 (19). С. 33–42.
12. Мурашко Г. М. Эволюция массового жилищного строительства // Архитектурные школы — 2025. Материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2025. С. 257–266.
13. Мурашко Г. М., Агафонова И. В. Красный цвет в дизайне одежды: культура символика и современные тренды // Образование и наука в развитии технологий, экономики, общества: материалы докладов 58-й Междунар. науч.-тех. конф. преподавателей и студентов, посвящённой 60-летию УО «ВГТУ»: в 2 т. Витебск: ВГТУ, 2025. Т. 2. С. 213–216.
14. Осина М. Бежевый цвет: история, значение и применение в дизайне // Media Contented: онлайн-издание. URL: https://media.contented.ru/vdohnovenie/kofebrejk/bezhevyi-cvet-istoriya-znachenie-i-primenenie-v-dizaine/?ysclid=mlmoxmr0hq287737897 (дата обращения: 27.07.2026).
15. Осина М. История чёрного цвета и его влияние на дизайн // Media Contented: онлайн-издание. URL: https://media.contented.ru/vdohnovenie/kofebrejk/istoriya-chernogo-cveta-i-ego-vliyanie-na-dizain/ (дата обращения: 27.07.2026).
16. Пастуро М. Чёрный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 168 с.
17. Цзе В. Символика цвета в китайской традиционной опере: религиозно-философские истоки и значение образов // Наследие веков. 2023. № 3 (35). С. 116–125.
18. Широковских М. С., Коротаева М. А. Геометрический орнамент в шведских коврах 1940–1970-х годов: источники вдохновения, стилистика, колорит // Архитектон: известия вузов. 2023. № 1 (81). URL: https://archvuz.ru/2023_1/29/ (дата обращения: 27.07.2026).
19. Cream / #fffdd0 hex color // Color Hexa: онлайн-сервис для работы с цветом. URL: https://www.colorhexa.com/fffdd0 (дата обращения: 19.07.2026).



Ил. 1. «Модель B3», или стул «Василий»
Марсель Бройер. 1925–1926



Ил. 2. Кресла 1950–1960-х гг.,
имеющие родовые признаки стула «Василий»



Ил. 3. Кресла, произведённые в 2020-е гг., имеющие родовые признаки стула «Василий»

Сведения об авторе:

Мурашко Гордей Михайлович, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, художественный факультет, кафедра мастерства художника фильма, специалитет, 6-й курс; gormurashko@gmail.com

Murashko Gordey M., All-Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov, Faculty of Art, Department of Mastery of the Film Artist, Specialist's Degree, 6th year; gormurashko@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Агафонова Ирина Владимировна, Российский университет транспорта, кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры теплоэнергетики транспорта; agafonova.iv@rut-miit.ru

Agafonova Irina V., Russian University of Transport, PhD (Technical Sciences), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Thermal Power Engineering of Transport; agafonova.iv@rut-miit.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.38
УДК 7.045

Ю. В. Нежинский

ЦВЕТОВОЙ КОД СТАРЫХ МАСТЕРОВ (АЛЛЕГОРИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ)

Статья представляет собой первый опыт систематизации цветового кода «Иконологии» Чезаре Рипы как основы аллегорической традиции классической европейской живописи. На материале свыше 500 аллегорий и более 50 цветов выделяются устойчивые семантические группы: красный (кровь, огонь, свет, желание), синий (небо, море), зелёный (надежда, плодородие), жёлтый (зерно, обман), золотой (богатство, власть), чёрный (тьма, смерть), белый (чистота, свет) и др.

Ключевые слова: Чезаре Рипа, «Иконология», аллегория, цветовой код, символика цвета, классическая живопись

Yu. V. Nezhinskij

COLOR CODE OF THE OLD MASTERS (ALLEGORICAL TRADITION)

The article presents the first attempt to systematize the color code of Cesare Ripa's Iconologia as the foundation of allegorical tradition in classical European painting. Based on material drawn from more than 500 allegories and over 50 different colors, the study identifies stable semantic groups: red (blood, fire, light, desire), blue (sky, sea), green (hope, fertility), yellow (grain, deception), gold (wealth, power), black (darkness, death), white (purity, light) and others.

Keywords: Cesare Ripa, Iconologia, allegory, color code, color symbolism, classical painting

Парадоксально, но самый распространённый и канонизированный цветовой код европейской классической живописи остаётся практически не изученным и малоизвестным. Достаточно упомянуть, что в многочисленных научно-популярных работах Мишеля Пастуро, на основании которых образованная публика сегодня и составляет своё представление о семантике цветов, «Иконология» Чезаре Рипы почти проигнорирована. Между тем именно «Иконология» не только была настольной книгой художников и эрудитов на протяжении XVII — начала XIX в., не только определила способы изображения и понимания отвлечённых понятий, а отчасти и мифологических персонажей, столь популярных в классической живописи, но и канонизировала символику цвета, до того весьма противоречивую [3, p. LI–LV].

В «Иконологии» упомянуто более 50 разных цветов, каждый из которых имеет одно или несколько символических значений. Из более чем 600 аллегорий, описанных в последнем прижизненном издании Ч. Рипы [1, 3], более 500 аллегорий (то есть более 80 %) содержат цветовую символику — на этом базовом издании, ставшем основой для всех последующих, и будет основан

дальнейший анализ. В большинстве случаев цвета в статьях трактата не просто упоминаются, а специально объясняются, причём иногда объяснение одного и того же цвета для разных аллегорий отличается, нередко же — весьма сходно или аналогично.

Таким образом, масштаб материала, помноженный на его неизученность, не позволяет поставить в данной статье иных задач, кроме самой предварительной систематизации семантики использованных Ч. Рипой цветов. Несколько облегчает наш анализ то, что большинство изданий «Иконологии» содержат алфавитный указатель цветов и аллегорий, в которых они используются (например, [1–7]). Мы, однако, откажемся от алфавитного порядка, рассмотрев цвета в иной последовательности — хроматического круга, поскольку именно так легче прослеживается логическая связь их символических значений.

Прежде чем перейти к анализу, необходимо чётко разделить понятия «аллегория» и «атрибут». «Иконология» Ч. Рипы — сборник аллегорий — преимущественно абстрактных понятий, описанных как персонажи с атрибутами: одеждой, предметами, животными, растениями, девизами и т. д. Одним из таких атрибутов является цвет, часто это цвет одежды. В мире «Иконологии» каждый атрибут имеет своё символическое значение, которое обыкновенно не постулируется, а объясняется ссылками на авторитеты или логическими построениями. Значение аллегории вырастает на пересечении значений атрибутов, но значение атрибута и значение аллегории в подавляющем большинстве случаев остаются различными. Например, одежда аллегории Ragione («Разум») небесно-голубая, ведь «разум всегда должен соответствовать небу и иметь сияние и ясность» [3, № 321.1]. Но это совершенно не значит, что символическое значение небесно-голубого цвета — разум, такой переход семантики чужд логике «Иконологии». Символическое значение небесно-голубого цвета — небо, именно его использует Ragione, его будут использовать и другие аллегории. По этой причине, а не только в силу ограниченного объёма статьи, мы не будем переводить названия аллегорий: для анализа важны не они, а символика цветов, объяснённая в описании аллегорий, тем более что в силу сложности перевода абстрактных понятий значительная часть смысла названий аллегорий была бы утрачена, а их поиск в исходном тексте «Иконологии» был бы весьма затруднён.

1. Красная группа (8 цветов, более 90 аллегорий)

Среди примерно 80 аллегорий, использующих красный (rosso), ярко выделяются пять базовых символических значений: кровь, солнечный свет, огонь, желание и цветы.

Vendetta одета в красное, потому что «устремляется отмстить за обиды пролитием крови» [3, № 396.1], Sdegno и Ira — поскольку гнев порождается «бурлением крови» [3, № 345, № 211.2], Crudeltà — потому что все её «мысли полны крови» [3, № 82.1], Carità — поскольку «настоящая доброта простирается до самой её пролитой крови» [3, № 48.1]. Красная вышивка на одежде Minaccie означает, что «угрожающий человек стремится напугать

до крови» [3, № 247]. Производными от негативной ассоциации между кровью и гневом являются красная одежда у Flagello di Dio [3, № 131], Guerra [3, № 161], Homicidio [3, № 166] и Ingiuria [3, № 193], красные лица у Furore e rabbia [3, № 139.4]. Производными же от ассоциации между кровью и милосердием являются красные одеяния Consiglio [3, № 65] и Pietà [3, № 298.1].

У Astuzia лицо красного цвета, «поскольку кипение крови всегда порождает в душе новые ухищрения», словно «огонь, который, пребывая в постоянном движении, сжигает всё горючее, что к нему приближается» [3, № 30], а огненно-красное лицо Mondo означает «чистый огонь, который находится над другими элементами на границе небесных сфер» [3, № 250.1]. Неудивительно, что одежда Fuoco — красного цвета [3, № 106.3a]. Жару символизирует красный цвет груди Anno [3, № 18.1].

Один из коней Carro del Sole — красный, потому что солнце на восходе красное [3, № 46.1d], а конь Carro dell'Aurora того же цвета по несколько иной причине — ведь «благодаря приходу солнца и уходу Авроры небо окрашивается в красный» [3, № 46.4c]. Оба красных коня Giorno artificiale — это две зари, утренняя и вечерняя [3, № 145.2]. «Когда солнце находится в середине неба, оно сияет намного ярче и делает жарче», поэтому одежда Hora sesta — красная [3, № 169.1f], а у более раннего Hora terza она лишь включает красный цвет [3, № 169.1c]. Смуглый цвет кожи и красная одежда Calabria «символизируют действия заходящего солнца» [3, № 213f]. Euro красного цвета, ведь если заходящее солнце красное и пылающее, значит, этот ветер будет дуть на следующий день [3, № 397.2a]. Ну а у Volontà одежда красного и жёлтого — цветов, «порождаемых у солнца изобилием света», обозначает здесь «истину, которая есть ясность, свет и сияние разума» [3, № 407.1].

Красный означает «желание» в одеждах Curiosità [3, № 84], Desiderio verso Iddio [3, № 88.1] и Sollecitudine [3, № 360.2], а в одежде Eloquenza «показывает, что речь должна быть страстной и эмоциональной, так что на лице появляется румянец» [3, № 107.3]. Румяными до красноты по понятным и потому не описанным причинам оказываются и Ubriachezza [3, № 393] с Crapula [3, № 81.1], а вот румянец Furor poetico специально оговорён — он означает избыток жизненной силы [3, № 139.6].

Красные цветы означают радость и лёгкость у Allegrezza [3, № 10.1] и Maggio [3, № 245.1c], а также утро, когда они раскрываются, у Hora prima [3, № 169.1a].

Прочие цвета красной группы (7 цветов в составе примерно 15 аллегорий): vermiglio (алый), scarlatto (алый), incarnato (телесный), rosato (розовый), color delle rose secche (цвет засохших роз), fiammeggiante (огненный), color di foco (цвета огня) — либо дублируют основные и производные символические значения красного (rosso), либо встречаются слишком редко, чтобы уделять им специальное внимание.

2. Оранжевая группа (6 цветов, около 25 аллегорий)

К оранжевым среди цветов «Иконологии» следует отнести ranciato (жёлто-оранжевый), flavo (золотисто-рыжий), lionato (львиный), baio (каштановый, гнедой), tanè (дублёной кожи), taneto (вариант tanè).

Оранжевые цвета прежде всего используются аллегориями временных отрезков. В жёлто-оранжевое платье одета Hora settima [3, № 169.1g]; наряду с белым это также цвет одежды Hora quinta [3, № 169.1e] и Hora ottava [3, № 169.1h], что символизирует сравнительную близость этих цветов к красному полудню. Того же цвета одежда Luglio, ведь «в этом месяце созревают и желтеют хлеба» [3, № 245.1e]. Гнедые кони колесницы Giorno naturale символизируют восход и закат [3, № 145.1]. «Львиный» цвет одеяний часов ночи незадолго до полуночи (Hora quarta [3, № 169.2d], Hora quinta [3, № 169.2e], Le quattro parti de la Notte. Seconda parte [3, № 261b]) указывает на цвет неба («воздуха») в это время. В тот же цвет одета Fortezza, поскольку он «символизирует силу, так как похож на цвет льва» [3, № 132.1, № 132.2].

Преимущественно негативное значение имеет цвет дублёной кожи (tanè), характеризующийся так же, как цвет земли (Terra [3, № 106.3d], Marzo [3, № 245.1a]). Одежда этого цвета у Pazienza означает страдание [3, № 275.1], у Pentimento de' Peccati — скорбь [3, № 286.2], в неё также облачены Infortunio [3, № 191] и Querela, причём в последнем случае оговаривается, что такой цвет носили «древние на похоронах и в бедах» [3, № 319.2].

Оранжевые цвета также используют аллегории рек: негативный цвет дублёной кожи — у адских Stige [3, № 129n] и Acheronte [3, № 129l], золотисто-рыжий из-за обилия песка у Tevere [3, № 129a.2].

3. Жёлтая группа (4 цвета, около 40 аллегорий)

К жёлтой группе в «Иконологии» следует отнести giallo (жёлтый), gialdo (жёлтый, вариант), gialliccio (желтоватый, бледно-жёлтый), giallolino (желтоватый, бледно-жёлтый).

Символические значения жёлтых цветов удобно разделить на две подгруппы: естественно-позитивные и негативные. При этом обычный жёлтый (giallo) упоминается как в естественно-позитивных, так и в негативных аллегориях, прочие же цвета подгруппы — только в негативных.

Естественно-позитивные — либо аллегории природных феноменов, либо позитивные абстрактные аллегории, которые нередко объясняются на основе естественных феноменов. У Agricoltura жёлтый цвет одежды, потому что это цвет зерна, собранного земледельцем в награду за труды [3, № 9.4]; цветом зерна жёлтый является и у Estate [3, № 370.1b], а у Serenità del giorno он показывает, «насколько ясен и красив светлый и спокойный день» [3, № 257i]. Как солнечный цвет он оказывается цветом истины и разума в одеянии Volontà [3, № 407.1], цветом разума и мудрости — у Previdenza [3, № 307] и Vittoria de gl'antichi [3, № 406.4]. Жёлтый — цвет надежды у Speranza, поскольку с восходом зари всё обновляется [3, № 368.3], а Аврора у древних носила именно этот цвет, что со ссылкой на Гомера и Вергилия подтверждается в статье Aurora [3, № 34.1]. Как солнечный цвет жёлтый упомянут в аллегориях

дневных часов: Hora prima [3, № 169.1a], Hora nona [3, № 169.1i], Hora decima [3, № 169.1l], Hora undecima [3, № 169.1m], а также в описании мастей коней Carro del Sole [3, № 46.1d]. В одеждах Contento [3, № 68.1] и Felicità breve [3, № 127.3] сочетание белого и жёлтого символизирует довольство.

Негативные аллегории объясняют присутствие жёлтого по-разному Кожа у Peste о Pestilenza жёлтая, потому что «этот цвет бывает только у тех, кто нездоров» [3, № 294.2], а у Colerico per il fuoco — желтоватая, потому что указывает на преобладание влажности, которая является причиной гнева [3, № 57a]. Infamia одета в жёлтоватое, потому что его «обычно используют для обмана и для всеобщего позора» [3, № 189.1], Fraude — так как желтоватый означает «предательство, обман и измену» [3, № 136.2], а Imperfezione — потому что этот цвет проявляется в вещах, которые начинают портиться [3, № 185]. У Tradimento желтоватый цвет одежды означает предательство [3, № 387.1], а у Timidità о Timore он означает несовершенство [3, № 383.1]. Безо всяких объяснений жёлтый является цветом одежды Inganno [3, № 192.4] и Sospizione [3, № 364].

4. Зелёная группа (3 цвета, более 70 аллегорий)

К зелёной группе цветов «Иконологии» относятся всего три цвета: verde (зелёный), verderame (ярь-медянка), color delle foglie dell'albero quando stanno per cascare (цвет листьев перед опаданием; формально этот цвет следует отнести к жёлтой группе, но символически он является оппозицией verde, поэтому помещён в зелёную группу). Зелёные цвета чётко разделены по своим значениям. Различие это сходно с жёлтыми цветами, но проявляется ещё резче. Символическое значение обычного зелёного цвета либо нейтрально-естественное, либо почти исключительно позитивное; значение других зелёных оттенков исключительно негативное.

В подавляющем большинстве случаев зелёный воспринимается как цвет растительности. Зелёный цвет платья Abondanza означает «прекрасную зелень полей» [3, № 1.1], зелёные руки Anno украшены всеми видами трав [3, № 18.1], зелёная одежда Augurio Buono символизирует, что «травы, когда становятся зелёными, обещают богатый урожай» [3, № 33.1], зелёный плащ с травами у Terra — «собственная одежда земли» [3, № 106.3e], зелёное платье Campagna Felice, overo Terra di Lavoro означает, что «эта провинция приятна и плодородна» [3, № 213e.2]. Плодородие означают и зелёные одежды прочих провинций Италии: Lombardia [3, № 213m], Friuli [3, № 213o], Sardegna [3, № 213q]. Траву и луга символизируют не только зелёные одеяния месяцев года: Aprile [3, № 245.1b], Maggio [3, № 245.1c], Giugno [3, № 245.1d], но и зелёные платья природных духов: Hinnedi e Napee [3, № 257a], Driadi et Amadriadi [3, № 257b], Rugiada [3, № 257n], а также одежда аллегорий ряда абстрактных понятий: Riso [3, № 335.1], Tempo [3, № 378.2], Virginità [3, № 402.1], Vita [3, № 405.1].

Производным от зелёного как цвета растительности «Иконология» объявляет его символическое значение как цвета надежды: одежда Speranza — зелёная «из-за сходства с травой, которая даёт надежду на хороший урожай» [3, № 368.1]. В большинстве случаев, однако, зелёный назван цветом надежды безо

всяких объяснений, как самоочевидный факт: Agricoltura [3, № 9.2], Ambizione [3, № 12.2], Corruttela ne' giudici [3, № 77], Corte [3, № 78], Crapula [3, № 81.2], Emulazione [3, № 108], Fatica [3, № 121.1], Industria [3, № 188.1], Medicina [3, № 241.2], Orazione [3, № 270.1], Sollecitudine [3, № 360.1].

Редко зелёный увязывается со временем и возрастом. Тогда он может означать неподверженность влиянию времени (Scoltura) [3, № 343], молодость (Piacere) [3, № 296.1] или даже жизнь как таковую (Vita) [3, № 405.1].

Негативные значения приписаны «Иконологией» цвету яри-медянки. Одежда этого цвета у Dispregio della virtù означает злобность ума [3, № 96.2], у Impietà — злую и вредную натуру [3, № 186], у Infamia — обман и бесчестие [3, № 189.1], у Maledicenza — злобу [3, № 231], у Persecuzione — стремление причинить вред другому [3, № 289].

Негативное значение имеет и цвет листьев перед опаданием, ассоциирующийся со старостью (Vecchiezza) [3, № 394.2]. Как легко падают листья с дерева, так же легко портятся плохо приобретённые вещи (Acquisto cattivo) [3, № 3], а плохое предзнаменование считается вызванным близостью какой-то плохой судьбы: листья деревьев теряют цвет, когда ствол теряет свои свойства (Augurio Cattivo) [3, № 33.2].

5. Синяя группа (9 цветов, более 50 аллегорий)

С первого взгляда синяя группа кажется самой сложной, поскольку в ней собраны целых девять цветов: celeste (небесно-голубой), azzurro (лазурный), ceruleo (церулеум, кобальтовый), acqua marina (морской волны), color del mare (цвет моря), mare (морской), turchino (бирюзовый), torchino (вариант turchino), color del vetro (цвет стекла).

На самом деле, несмотря на терминологическое разнообразие, практически все символические значения синих цветов выводятся из чевидной ассоциации с небом и морем (шире — с водой).

Небесно-голубая одежда у Astrologia — потому что «звёзды находятся на небе, и оттуда они действуют своей силой» [3, № 29.1], у Poesia — поскольку божественная поэзия происходит с небес [3, № 301.1], у Ragione — потому что «разум всегда должен соответствовать небу и иметь сияние и ясность» [3, № 321.1]. По последней причине небесно-голубого цвета и шляпа у Fuoco, ведь «огонь чист и искренен» [3, № 46.3a]. Столь же неожиданна причина, по которой небесно-голубым является шар, на котором сидит Musica: «вся гармония чувственной музыки покоится и основывается на гармонии небес, познанной пифагорейцами» [3, № 46.3a].

В лазурные одежды, обозначающие небо, облачены Benignità — ведь небо благосклонно к людям [3, № 38], Eternità — поскольку небо наиболее удалено от тления [3, № 116.4], Fermezza — поскольку небо твёрдо и не подвержено изменениям [3, № 128.1]. Безо всякого объяснения, как самоочевидные, лазурного небесного цвета одеяния у Buio [3, № 42], Machina del mondo [3, № 227], Urania [3, № 254.1h], Serenità della Notte [3, № 257l] и Notte [3, № 261]. А вот лазурная одежда Marca Trivisana символизирует вовсе не небо, а Адриатическое море, на берегу которого та находится [3, № 213n].

В качестве небесного цвета кобальтовый используется в аллегориях ночных часов Hora settima [3, № 169.2g], Hora ottava [3, № 169.2h], Hora duodecima [3, № 169.2n], а также в аллегории Astrologia [3, № 29.2]. Тот же кобальтовый оказывается цветом воды в аллегориях Acqua [3, № 106.1e] и Machina del mondo [3, № 227]. Компромиссную между небом и водой позицию занимает Ч. Рипа при объяснении кобальтового цвета одежды Tevere: «его вода так чиста, что ясно отражает цвет неба» [3, № 129a.2].

Цвет морской волны предсказуемо обнаруживается в аллегориях Carro dell'Acqua [3, № 46.3c] и Carro dell'Oceano [3, № 46.4h]. Цвет моря, напротив, неожиданно используется в одежде Gelosia, где объяснён весьма невнятно: море «никогда не меняется — сколько бы оно ни было спокойным, чтобы не возникло подозрения; так и среди скал ревности, ибо достоверно известно, что человек, полагающийся на чужую верность, никогда не проходит без страха и беспокойства» [3, № 142.2].

Бирюзовый цвет символизирует небо в аллегориях Equinozio della primavera [3, № 111a], Hora undecima [3, № 169.2m], Serenità del giorno [3, № 257i], Le quattro parti de la Notte. Quarta parte della notte [3, № 261d], Perseveranza (поскольку никогда не меняется) [3, № 290.2], Preghiere (потому что молитвы должны быть цвета неба, то есть честными и искренними) [3, № 305.1], Ragione di stato [3, № 322], Solstizio estivo [3, № 361a], Solstizio iemale [3, № 361b], Teologia [3, № 380]. Тот же бирюзовый цвет символизирует море в статьях Gelosia [3, № 142.2] и Teti [3, № 257f].

Пожалуй, самым необычным в синей группе является «цвет стекла», который в Carro dell'Aria символизирует «изменения воздуха, его явления, такие как дождь, ясность, порыв ветра, туман, буря, снег, роса, молнии, гром» [3, № 46.3b].

6. Фиолетовая группа (6 цветов, около 20 аллегорий)

К фиолетовым цветам из упомянутых в «Иконологии» относятся porpora (пурпурный), purpurino (пурпурный, вариант), paonazzo (павлиний, баклажановый), violato (фиолетовый), perso (тёмно-пурпурный, сизый), livido (свинцово-сизый с фиолетовым оттенком).

Основное символическое значение всех фиолетовых цветов, кроме последнего, — высшая власть и честь по аналогии с царской мантией. Именно так они объяснены в аллегориях Eloquenza [3, № 107.1], Gravità [3, № 160.1], Honore [3, № 168.1], Settembre [3, № 245.1g], Tirannide [3, № 384], Dottrina [3, № 102.2].

Баклажановый цвет также может ассоциироваться с ночным небом и зимой (Hora nona [3, № 169.2i], Serenità della Notte [3, № 257l], Inverno [3, № 370.3d]). Ещё в большей степени с тьмой и холодом связан свинцово-сизый, объяснённый в аллегории Invidia как цвет кожи замёрзшего человека, ведь зависть холодна и погасила в себе всякий огонь и пыл любви [3, № 209.1].

7. Ахроматическая группа (7 цветов, около 230 аллегорий)

Самую масштабную группу цветов, используемых «Иконологией», составляют ахроматические цвета: bianco (белый), nero (чёрный), negro (чёрный,

вариант), bigio (серый), berettino (серовато-сизый), bertino (вариант berettino), fosco (тёмно-серый, сумрачный).

Белый — самый популярный цвет «Иконологии», он представлен в составе более сотни аллегорий. Однако спектр его символических значений очень ограничен: кроме редких случаев, на которых здесь излишне останавливаться, их всего два: чистота и свет.

Подавляющее большинство аллегорий включают белый как цвет чистоты: Castità [3, № 49.1], Fama buona [3, № 119.2], Giustizia [3, № 151.4], Hippocresia [3, № 165.1], Humiltà [3, № 170.1], Industria [3, № 188.1], Ingiustizia [3, № 194.1, № 194.2], Innocenza [3, № 201.1], Toscana [3, № 213b], Liberalità [3, № 219.1], Logica [3, № 225.1], Polinnia [3, № 254.1e], Obedienza [3, № 262.3], Orazione [3, № 270.2, № 270.3], Penitenza [3, № 284.3], Pudicizia [3, № 215.1], Religione vera Cristiana [3, № 327.2], Religione [3, № 327.4], Servitù [3, № 349.1], Solitudine [3, № 359], Verità [3, № 398.2], Virginità [3, № 402.3], Vittoria de gl'antichi [3, № 406.4]. Причина такого символического значения этого цвета объясняется в статье Purità: «белизна более, чем любой другой цвет, причастна свету, и нет ни одного чувственного явления более чистого и совершенного, чем свет» [3, № 318.2].

Ясный, чистый свет — второе по частотности символическое значение белого. В одеянии Carro dell'Aurora он означает ясность неба [3, № 48.4c], в Carro del Sole — ясное солнце [3, № 46.1d], белый конь Equinozio della primavera имеет в виду день в противоположность чёрному, ночи [3, № 111a], а белый конь Giorno naturale — восход [3, № 145.1]; белая одежда Fede Cattolica символизирует свет, а через него — жизнь [3, № 125.4]; белый означает солнечный свет в аллегориях дневных часов: Hora terza [3, № 169.1e], Hora quarta [3, № 169.1d], Hora quinta [3, № 169.1e], Hora ottava [3, № 169.1h] — и в аллегории последнего ночного часа Hora duodecima [3, № 169.2n].

Антиподом белого предсказуемо является чёрный. Неудивительно, что в противоположность чистому свету, который символизирует белый, главным значением чёрного является отсутствие света, тьма.

Чёрная вуаль на Anima dannata означает лишение света и божественной благодати [3, № 19.2]; очевидно, по той же причине чёрные повязки на голове Accidia [3, № 2.1] и Flemmatico per l'Acqua [3, № 57c] символизируют тупой ум человека, погружённого в апатию; чёрная ткань на голове Detrazione, затеняющая лицо, означает качества сплетника, который тайно говорит гадости [3, № 89]; чёрная ткань на голове Irresoluzione «показывает тьму и смятение разума от множества мыслей, которые делают его нерешительным» [3, № 200]. Чёрная одежда Calamità имеет в виду меланхолию, всегда сопутствующую беде [3, № 43.1]; чёрное одеяние Dolore — «знак печали и скорби, так же как и тьма, которая лишает света, а свет — источник и причина нашей радости» [3, № 100.2]; чёрная же одежда Morte соответствует выражению античных поэтов, «которые под лишением света понимают умирание» [3, № 251.1].

Нередко чёрный цвет постулируется как негативный без специального объяснения причин. Чёрное перо у Dialettica означает ложь [3, № 91], чёрные

крылья Fama cattiva di Claudiano «показывают мрачность» [3, № 119.3], чёрные крылья Infamia — несчастливый и злой полёт [3, № 189.1], чёрные одежды Inimicizia [3, № 197] и Pensiero [3, № 285.1] символизируют меланхолию, чёрная вышивка одежд Ira [3, № 211.2] и Minaccie [3, № 247] означает смерть, чёрная одежда Pertinacia имеет в виду невежество [3, № 292], чёрная одежда Tribulazione — «чёрные и тёмные мысли» [3, № 390.1], а чёрный цвет одеяния Tragedia «уместен для этого вида поэзии, которая не содержит ничего, кроме бедствий и разрушений» [3, № 388].

Иногда негативная семантика чёрного объясняется со ссылкой на авторитет древности. Pianto в чёрном — потому что такая одежда «всегда была признаком печали и плача» [3, № 297.2], Povertà — поскольку так сообщает Аристофан в «Плутосе» [3, № 302.3], а у Bugia одежда чёрная лишь отчасти — «согласно мнению греческого грамматика Трифона, который говорил, что у лжи чёрный хвост» [3, № 41.1].

Редко чёрный цвет используется в аллегориях в нейтральном смысле, крайне редко — в позитивном.

Нейтральная символика чёрного представлена в природных аллегориях. Чёрными конями запряжена Carro della Notte; чёрные крылья — у её наездницы, Ночи [3, № 46.4a]. Ночь означают чёрные части одеяний Equinozio della primavera [3, № 111a] и Sonno [3, № 362.2], а также чёрный конь биги Carro della Luna [3, № 46.1a], чёрный же конь квадриги Giorno naturale означает нечто другое — полночь [3, № 145.1]. Чёрный цвет символизирует естественную тьму в аллегориях предпоследнего часа дня Hora undecima [3, № 169.1m] и нескольких отрезков ночи: Hora prima [3, № 169.2a], Hora sesta [3, № 169.2f], Hora settima [3, № 169.2g], Le quattro parti de la Notte. Terza parte della notte [3, № 261c]. Ветер Euro «изображают чёрного цвета, по сходству с эфиопами, которые находятся в Леванте, откуда он приходит» [3, № 397.2a], а Decembre в чёрной одежде, потому что в этом месяце земля лишена всех своих украшений [3, № 245.1l].

Редкое позитивное значение чёрного — твёрдость. Чёрная одежда Quiete «показывает твёрдость мыслей и спокойствие ума, поскольку этот цвет не предназначен для привлечения внимания других» [3, № 320.2]; чёрная одежда Stabilità «символизирует стабильность, в отличие от всех остальных цветов, которые могут быть заменены и превращены в любой другой цвет, в то время как с чёрным этого сделать нельзя» [3, № 369.1]; чёрное и белое одеяния Perseveranza «означают, как крайние оттенки, твёрдое намерение» [3, № 290.2]. Впрочем, под влиянием общенегативного значения чёрного даже твёрдость нередко утрачивает позитивные качества. Чёрный цвет одежд Pertinacia означает, что стойкость в итоге порождает упрямство [3, № 292], а чёрное одеяние Ostinazione «соответствует упорству, потому что как ткань, окрашенная в чёрный, не может впитать другой цвет, так и упрямый человек в каком-либо убеждении не может обратиться к свету истины по никакой причине» [3, № 271]. Редчайший пример ещё одного позитивного значения чёрного цвета, вероятно, обусловленного модой времён Ч. Рипы, — чёрное платье Nobiltà,

которое «подходит благородной даме, чтобы показать, что без блеска одежды она ясна и известна сама по себе» [3, № 260.3].

Серые цвета, как и чёрный, имеют преимущественно негативную, реже — природную и весьма редко — позитивную семантику. Исключением является тёмно-серый (fosco), который имеет только природные нейтральные значения. Он оказывается цветом земли в одежде Terra [3, № 106.2a], цветом Луны, предвещающей дождь в одежде Carro della Luna [3, № 46.1a], а также передаёт смуглый цвет кожи у America [3, № 250.2d], Calabria [3, № 213f] и ряда других аллегорий.

Обычный серый цвет описывается в статье Minaccie как состоящий «из белого и чёрного» и потому использующийся, «чтобы напоминать ночь, которая пугает не тогда, когда она совсем тёмная, а когда в ней достаточно света, чтобы размыто видеть ужасные формы; поэтому поэты говорят, что ад полон тёмного света» [3, № 247]. Серая одежда Pioggia означает, что небо готово к дождю [3, № 257m], а серый оттенок одеяний Peste o Pestilenza — «цвет, который появляется в небе во время чумы» [3, № 294.2].

Из всех серых цветов в «Иконологии» чаще всего используется загадочный «berettino», который, вероятно, следует трактовать как серовато-сизый: одежда Febraro цвета berettino, поскольку «в этом месяце очень сильны дожди, отчего по большей части небо покрыто тучами, которые представляют вышеупомянутый цвет» [3, № 245.1n]. Впрочем, если учесть тот факт, что в одном варианте аллегории Terra цветом земли назван тёмно-серый [3, № 106.2a], а в другом — berettino [3, № 106.3e], похоже, что определяющей разницы между berettino и прочими серыми оттенками не было. Как цвет темнеющего неба («воздуха») berettino использован в одежде аллегорий первых часов ночи: Hora seconda [3, № 169.2b], Hora terza [3, № 169.2c], Le quattro parti de la Notte. Parte prima [3, № 261a]. В одеянии Disperazione berettino постулируется как цвет отчаяния [3, № 95], а в одежде Pazienza означает терпение, поскольку «близок к чёрному, который в данном случае обозначает умерщвление [плоти], неудовольствие и боль. Однако, поскольку добродетель среди невзгод не угасает полностью, её следует делать цвета berettino, который сохраняет ту малую живость, что есть надежда на перемену судьбы среди бедствий, и есть ожидание того, что после заката солнца вновь взойдёт прекрасный и ясный свет, дабы озарить день, омрачённый несчастьями» [3, № 275.1].

8. Металлическая группа (7 цветов, около 170 аллегорий)

К металлической группе цветов «Иконологии» следует отнести oro (золотой), argento (серебряный), ferro (железный), piombo (свинцовый), bronzo (бронзовый), rame (медный), ruggine (ржавый).

Золотой по количеству аллегорий, которые его используют, находится на втором месте из всех цветов «Иконологии» и уступает только белому. Подавляющее большинство символических значений золотого позитивно, реже — нейтрально. Все они так или иначе восходят к свойствам золота как металла.

В своём прямом значении — указании на золото как таковое, золотой цвет использован в аллегориях Carro di Venere (золотые яблоки, напоминающие о суде Париса) [3, № 46.1c], Piacere onesto (золотой пояс Венеры) [3, № 296.4], Virtù eroica (яблоки Гесперид) [3, № 404.4], Terra (в земле много золота) [3, № 106.3e], Giudice (на эталонном камне — золотая монета) [3, № 148], Età dell'oro и Felicità eterna (Золотой век) [3, № 115.1a, № 127.2].

Самое очевидное свойство золота — его высокая стоимость — обусловливает такие символические значения золотого цвета, как богатство, ценность, почёт, власть и превосходство.

Золотая цепь Avarizia означает жадность [3, № 31.1], такая же цепь у Corte: двор связывает людей золочёными оковами [3, № 78]. Золотая цепочка у Corruttela ne' giudici символизирует возможность купить справедливость деньгами [3, № 77], а такая же цепочка у Tentazione d'amore — богатство [3, № 379.2]. Золотые орнаменты на камне у Dignità означают, что почести — это не что иное, как тяжёлое бремя [3, № 92], а золотая одежда Ignoranza имеет в виду пышность и красоту [3, № 180.1]. Отметим, что негативный характер самих аллегорий здесь вовсе не отменяет нейтрально-позитивного характера золотого цвета, который здесь, как и в дальнейшем, имеет в виду почести и богатства. Золотые сосуды под ногами Guerra символизируют богатства, которые губит война [3, № 163.2], а золотой кубок Ingiustizia — жадность к золоту, то есть богатству [3, № 194.2]. Золотая вышивка одеяний Lombardia [3, № 213m], Liguria [3, № 213a], Marca Trivisana [3, № 213n] символизирует богатство этих земель, а вышивка одежд Asia означает, что люди в Азии носят драгоценности [3, № 250.2b]. Богатство символизирует золотая мебель Opulenza [3, № 269] и золотая одежда Ricchezza [3, № 331.1]. Треножник Scienza золотой, потому что этим металлом украшают только самые дорогие вещи [3, № 341.2]; золотое одеяние Virtù символизирует ценность добродетели [3, № 404.10]; золото «проявляется в одежде» Utilità, потому что обращается на все нужды и для всякой пользы [3, № 411].

Корона Gioventù золотая, потому что золото — самый желанный из металлов, как и молодость — самый желанный из этапов жизни [3, № 146.1]; одежда Bontà золотая, потому что золото — самый ценный из всех металлов [3, № 40], а венец и одежда Giustizia золотые, потому что судьи должны быть твёрдыми, зрелыми, серьёзными и чистыми, как золото, которое превосходит другие металлы в тяжести и ценности [3, № 151.1]. Золотая корона Gloria означает награду [3, № 152.2], а золотые ожерелье и браслеты Honore являются древними знаками почёта, которые давались римлянами в награду тем, кто проявил геройство на войне [3, № 168.2]. Золотая корона Libero Arbitrio — символ власти [3, № 222], как и золотая корона Humiltà, от которой смиренно отказывается иерусалимский король Балдуин [3, № 170.4]. Превосходство над всеми означают золотой меч императора у Lombardia [3, № 213m], золотой венец Calliope [3, № 254.1i] и золотая корона Giustizia Divina [3, № 151.3]. Совершенство символизирует золотая одежда Perfezione [3, № 287], господство — золотой венец Superbia

[3, № 375], почётное положение — золотое кольцо Matrimonio [3, № 238.2], царское достоинство — золотая обувь Magnificenza [3, № 229.2] и золотая корона Eloquenza [3, № 107.1], а золотая корона Acqua делает её госпожой всех стихий [3, № 106.1c].

Более редкие символические значения золотого цвета также основаны на свойствах металла — его чистоте, стойкости, благородстве. Золотая одежда Dottrina указывает на чистоту учения, «одновременно показывая его цену» [3, № 102.1]; одежда и корона Intelletto золотые, потому что это самый чистый из металлов [3, № 205.2]; на чистоту указывает и золотая одежда Sincerità [3, № 356.1], а волосы Eternità [3, № 116.4] и круг Immortalità [3, № 182.1] золотые, поскольку золото не подвержено разрушению. Золотая цепочка Humanità благородно связывает дружелюбные души [3, № 171.1]; благородна золотая одежда Intelligenza [3, № 206.1] и золотая цепь Pittura [3, № 300]. Золото одежды и короны Magnanimità — «материал, подходящий для того, чтобы произвести множество благородных мыслей щедрой и великодушной души» [3, № 228.1].

Реже, чем в прочих, золотой цвет используется в природных аллегориях. Золотые украшения Abondanza символизируют созревание зерна и фруктов [3, № 1.1]; усеянные золотыми звёздами лазурные платья Benignità [3, № 38] и Serenità della Notte [3, № 257l] означают небо; золотыми являются волосы солнца и дышло колесницы Carro del Sole [3, № 46.1d]; золотисты от солнца и волосы первых часов дня: Hora prima [3, № 169.1a] и Hora seconda [3, № 169.1b].

Пожалуй, самая оригинальная символика золотого цвета представлена в аллегории Allegrezza: золото имеет силу утешать дух, а это утешение является причиной радости [3, № 10.1].

Серебряный, железный, свинцовый, бронзовый и медный цвета в «Иконологии» лишены собственной символики; в подавляющем большинстве случаев они являются лишь цветом металла, из которого выполнен тот или иной предмет.

Напротив, исключительно символическое значение имеет ржавый цвет, причём символика эта всегда негативна, связана с темой «пожирания», разъедания, разрушения. Одежда Detrazione ржавого цвета, ведь как ржавчина разъедает железо и другие металлы, так и клевета разрушает хорошее мнение о других [3, № 89]. Gola одета в ржавое, так как обжора пожирает свои вещества и богатства, с помощью которых он питался и воспитывался [3, № 153.1]. Ржавыми следует изображать одеяния Ingordigia, потому что как ржавчина пожирает металл без пользы, так и жадный человек поглощает всё без вкуса [195.1]; одежды Malignità ржавые, поскольку как ржавчина постепенно разрушает любой металл, так и злой никогда не перестаёт своей вредной природой разрушать любое похвальное и добродетельное дело [3, № 230]. Плуг в аллегории Ozio ржавеет, когда им не пользуются, подобно человеку, который пренебрегает добром, отдаваясь праздности, покрывается бесчестием и пороками, что делает его неприятным для Бога и людей [3, № 272.2]. Ржавая одежда Persecuzione означает цель преследования — причинить вред другим,

нанося ущерб либо их чести, либо имуществу [3, № 289], а Voracità одета в цвет ржавчины, потому что та пожирает железо [3, № 409].

Примерно 40 аллегорий используют одежду и иные атрибуты «разных цветов» (varii colori). Их анализ представляется излишним, поскольку символика «разных цветов» очевидна: многообразие, неоднородность, нестабильность. То же символическое значение имеет и «переливчатый» (cangiante) цвет, упомянутый примерно у 20 аллегорий.

Таким образом, в самой общей форме цветовой код аллегорической традиции выглядит так:

- красный и его оттенки — кровь, огонь, солнечный свет, утро, заря, желание, радость;
- оранжевый и его оттенки — природное освещение вне кульминационных фаз дня и ночи, созревающее зерно, лев;
- цвет дублёной кожи (tanè) — земля, страдание, скорбь;
- жёлтый — зерно, солнечный свет, заря, болезнь, предательство, обман, порча, несовершенство (оттенки жёлтого — упомянутые негативные значения);
- цвет листьев перед опаданием — старость, порча;
- зелёный — природная зелень, плодородие, надежда, неподверженность времени, молодость, жизнь;
- цвет яри-медянки — злоба, обман, бесчестие;
- синий и его оттенки — небо, море, вода, ревность;
- фиолетовый и его оттенки — царская мантия, высшая власть; баклажановый (paonazzo) — ночное небо, зима;
- свинцово-сизый (livido) — холод;
- белый — чистота, свет;
- чёрный — тьма, ночь, ложь, мрачность, смерть, дурные мысли, бедствия и разрушения, твёрдость;
- серый и его оттенки (чаще всего berettino) — дождливое небо, страшное небо, темнеющее небо, отчаяние, терпение;
- золотой — золото, богатство, ценность, почёт, власть, превосходство, чистота, стойкость, благородство, созревание зерна, звёзды, солнце;
- ржавый — разъедание, разрушение, «пожирание»;
- разные цвета, «переливчатый» (cangiante) цвет — многообразие, неоднородность, нестабильность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ripa C. Della novissima iconologia di Cesare Ripa Perugino, Cavaliere di SS. Mauritio, et Lazzaro... / ampliata... dal Sig. Gio. Zaratino Castellini. Padova: Per Pietro Paolo Tozzi, 1625. 890 p.
2. Ripa C. Hermann Cæsaris Ripa von Perusien, Ritters von St. Mauritius und Lazaro, erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach... / übersetzet von L. S. D. Frankfurt: Verlegung Wilhelm Serlins, 1669. 204 p.
3. Ripa C. Iconologia / a cura di S. Maffei. Torino: Einaudi, 2012. 997 p.

4. Ripa C. Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi... A sua eccellenza d. Raimondo di Sangro: in 5 v. Perugia: Nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764–1767.
5. Ripa C. Iconologia di Cesare Ripa Perugino, cavalier de' Santi Mauritio & Lazaro, divisa in tre libri: ne i quali si esprimono varie imagini di virtù, vitii, passioni humane, affetti, atti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, provincie d'Italia, fiumi, & altre materie infinite utili ad ogni stato di persone, ampliata dal sig. cav. Gio. Zaratino Castellini Romano; in questa ultima editione di imagini, & discorsi, con indici copiosi, & ricorretta. Venetia: Appresso Nicolò Pezzana, 1669. 756 p.
6. Ripa C. Iconologia, overo descrittione d'imagini delle virtù, vitii, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti. Padoua: Per Pietro Paolo Tozzi, 1611. 589 p.
7. Ripa C. Nova iconologia di Cesare Ripa Perugino, cavalier de SS. Mauritio & Lazzaro. Padova: Per Pietro Paolo Tozzi, 1618. 707 p.

Сведения об авторе:

Нежинский Юрий Владимирович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат исторических наук, доцент кафедры теории и истории пространственных искусств; yuri.nezhinskij@yandex.ru

Nezhinsky Yuri V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History), Associate Professor at the Department of Theory and History of Spatial Arts; yuri.nezhinskij@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.39
УДК 745.51

М. В. Петрова-Маслакова

РОЛЬ ЦВЕТА В РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ РЕЗЬБЕ ПО ДЕРЕВУ

Цвет является одним из смыслообразующих элементов в русской традиционной резьбе по дереву. Тонирование, окраска, а также естественные оттенки древесины служат инструментом пространственной организации изделия. Выявление семантики цветовой символики, анализ исторических этапов становления промыслов, региональных особенностей позволяют сохранить и переосмыслить культурное наследие России на фоне значительных утрат традиционных техник, что является актуальным как для мастеров, так и для исследователей народного искусства.

Ключевые слова: резьба по дереву, народное искусство, цвет, художественная обработка дерева, традиционные промыслы, цветовая символика

M. V. Petrova-Maslakova

THE ROLE OF COLOR IN RUSSIAN TRADITIONAL WOOD CARVING

Color is one of the meaning-forming elements in Russian traditional woodcarving. Toning, painting, and the natural shades of wood serve as a tool for spatial organization of the product. The identification of the semantics of color symbolism, the analysis of the historical stages of the development of crafts and the regional characteristics allow for the preservation and reinterpretation of Russia's cultural heritage in the face of significant losses of traditional techniques. This is important for both artisans and researchers of folk art.

Keywords: woodcarving, folk art, color, artistic woodworking, traditional crafts, color symbolism

Цвет занимает особое место в декоративно-прикладном искусстве народов России, поскольку он выступает не только как эстетический элемент, но и как носитель символических значений с глубокими корнями. В традиционной резьбе по дереву, которая выполнялась мастерами народных промыслов по всей стране, используемая цветовая гамма и её смысл тесно связаны с региональными особенностями, назначением предметов, а также мировоззрением народностей, проживающих на этих территориях. Актуальность исследования роли цвета в этом виде искусства тесно связана с необходимостью сохранения и осмысления культурного наследия прошлого и, кроме того, его переработки в современных художественных практиках. Конечно, для наиболее полного анализа символики, технологии окрашивания деревянных произведений необходимо сочетать искусствоведческие методы с обращением к этнографическим исследованиям, что делает подход к изучению данной темы междисциплинарным. Так, можно говорить о чрезвычайной важности экспедиций, проводимых на базе

Государственного Русского музея отделом народного искусства, во многом благодаря которым и была собрана уникальная коллекция произведений со всех уголков России.

В искусстве многочисленных народов России цвет — не только одно из средств украшения, но и маркер социального статуса, оберег. Существуют устоявшиеся смысловые аспекты основных цветов, которые являются общими практически для всех регионов. Например, красный всегда ассоциируется с жизнью, солнцем, энергией, часто с праздником; белый — с чистотой, чёрный — с землёй, иногда с трауром, зелёный — с природой, началом нового цикла [7].

Эти значения, находясь внутри орнамента, приобретают новые более тонкие коннотации. Эта взаимосвязь особо заметна в домовой резьбе, предметах быта: цвет способен подчеркнуть ритмику, выделить главные элементы. Взаимодействуя с деревянной фактурой, формой изделий, колорит может кардинально изменить восприятие того или иного предмета. Это создаёт иллюзию большей пластичности, вносит в изделие фольклорную динамику, нередко праздничность.

При этом стоит учесть, что цвет образа состоит как из «искусственного» включения краски, так и из естественной поверхности дерева, которую мастера часто оставляют незакрашенной. На поверхности со сложной фактурой резьбы цвет помогает структурировать композицию, отделить узор, украшение от фона, привести второстепенные элементы в единый ритм. Кроме того, иногда мастер прибегал к тонированию поверхности изделия, чтобы создать имитацию более дорогостоящей древесины (например, тонирование сосны под дуб или орех).

Представляется важным проанализировать особенности работы с цветом в резных деревянных изделиях разных регионов. На Русском Севере (Архангельская, Вологодская области) характерна монументальность, сдержанность, «тишина». Преобладание натуральных оттенков дерева местных пород, дополненных красноватым, жёлтым, зелёным. Эти не столь яркие на первый взгляд цвета, например, во внешней отделке домов, всё равно существенно выделялись на фоне пейзажей суровой и протяжённой зимы, а в летний период органично сплетались в единую палитру с природными красками. Несмотря на схожие основы, в разных центрах Русского Севера сложились свои традиции росписи по дереву [1].

Шенкурский стиль (Поморье) относится к свободно-кистевой росписи домашней утвари из дерева (в основном на прялках). Пожалуй, этот центр на Севере — с самой яркой палитрой и самыми активными орнаментами [9]. Основой композиции являются розы (центральная крупная, её дополняют цветки меньшего размера) и листья. Фон закрашен в активный красный или оранжевый цвет, реже — в охристый или жёлтый. Флоральные узоры прописаны оливковым, охристым, коричневым, зелёным. При этом белый цвет используется для оживки, а чёрный — для того, чтобы «собрать» весь орнамент. Мастера накладывают одну краску на другую — светлую на тёмную (жёлтый поверх зелёного, белый поверх синего) — внахлёст. Это рождает эффект

воздушности, многогранности оттенков. Кроме того, узор всегда симметричен, даже если само изделие имеет не до конца правильную форму. Цвет в данном случае играет важную роль, выступая средством создания этой симметрии: пятна одинакового цвета, правильно выстроенные на поверхности, бросаются в глаза в первую очередь.

Мезенский стиль (ковши, короба, прялки) узнаётся в первую очередь по геометризации пространства в росписи (ромбы, диски, волнистые линии, кресты). Рисунок чёрной сажей выполняется на красно-коричневом или охристом фоне. Поверх написаны животные, птицы [4]. Интересна двойная функция использования олифы: во-первых, она была защитным верхним слоем; во-вторых — придавала поверхности золотой отлив, создавала законченность пространства росписи. Отсутствие большого количества цветов в данном случае создаёт монохромность, которая, в свою очередь, поддерживает ритм, созданный геометрическими элементами.

Северодвинская роспись (посуда, прялки, сундуки) имеет глубокие истоки. В первую очередь она связана с историей и развитием книжного рукописного издания [5]. Украшения, выполненные местными мастерами в книгах, были перенесены ими и на предметы быта. Пожалуй, центры северодвинской росписи (пермогорский, ракульский [8], борецкий [3]) отличаются наибольшей живописностью и широтой оттенков в палитре среди всех центров Русского Севера. Образ предметов построен на контрасте светлого сияющего фона, который похож на поверхность тканого холста, и насыщенных открытых цветов, использующихся в орнаменте. Основа палитры строится на трёх цветах: ярко-красном (он доминирует, выступает динамичнее всего), изумрудно-зелёном (символизирует природную живость, свежесть), глубоком синем (символ неба и воды, гармонии). Дополнительными выступают жёлтый (для более мелких деталей), он придаёт живость, и чёрный (для тонкой обводки), благодаря которому композиция выглядит целостной и собранной, появляется графичность, разбивка поверхности на цветовые пятна, что также сообщает динамику.

Перейдём к регионам Центральной России — Московской, Владимирской, Ярославской областям. Если на Русском Севере резьба по дереву и, соответственно, роспись этих изделий развивались как самостоятельное явление, наделённое глубоким символизмом, то в историческом и политическом центре государства традиции работы с деревом тесно переплетались с церковным искусством, позднее — ещё и с городской культурой [10]. Можно говорить о том, что здесь цвет выполнял больше декоративно-утилитарную функцию, служил украшением предметов быта, придавал им более дорогой вид, скрывал недостатки и имитировал дорогостоящие материалы. Кроме тонировки (часто мелких предметов — игрушек, шкатулок) с помощью морилок и потравов под морёный дуб, палисандр, существовала технология имитации кости и перламутра. В Ярославской и Владимирской областях была очень распространена техника так называемой глухой резьбы, когда резной орнамент наглухо покрывался плотным слоем белого грунта или белой краски.

Поверх такого левкаса наносился коричневый или охристый тон, а сам резной узор при этом оставался ярко-белым, что создавало эффект интарсии, то есть инкрустации белой костью по тёмному дереву. В этой же технике делали золочение для придания вида металлической чеканки.

Поскольку центральная часть России была ещё и центром православия, это не могло не сказаться на развитии тенденций в искусстве. При изготовлении предметов декоративно-прикладного искусства мастера опирались на уже устоявшиеся традиции церковного искусства. По сравнению с яркой северной палитрой здесь она была более сдержанная и глубокая. Если говорить о преобладающих цветах, то можно выделить тёмно-вишнёвый, изумрудный, охристо-золотистый — все они сложные и глубокие, значительно реже используются чистые, яркие цвета, такие как киноварь.

Также отличались и материалы для письма по дереву. Сочетание левкаса с последующим слоем масляной краски или темперы (например, при росписи сундуков) создавало почти глянцевую поверхность. Краски напоминали эмали.

Сыграла роль и высокая коммерциализация производимых изделий. Появились городские промыслы, которые работали в том числе на заграничный рынок. Цвет был естественным средством привлечения внимания покупателя. Интересны тенденции в росписи деревянных игрушек. Так, в Сергиевом Посаде формируется уникальный тип росписи. Мастера используют яркие анилиновые краски чистых и звонких цветов, часто они ещё и покрываются лаком. Цвет выступает первичным художественным акцентом.

В Богородском цвет играет второстепенную роль, так как в первую очередь выделяется необычный механизм подвижных частей игрушки. Раскраска была лаконичной, не отвлекающей от механики, плоскостной, делалась однотонная заливка частей (красная рубаха, чёрные сапоги, жёлтые волосы). Таким образом, цвет придавал изделию завершённость.

На резных элементах экстерьера домов областей Центральной России использовали укрывистую непрозрачную краску, цвет организовывал архитектурное пространство. Все сложные элементы на фасаде окрашивали ярко и контрастно — причелины, балясины, наличники. Отдельные элементы узора, такие как капли, могли быть выделены дополнительным цветом для расстановки акцентов. Всё это играло роль эстетической организации, поскольку сам сруб мог быть самой простой формы, лишённой сложной архитектурной пластики. Раскрашенная резьба переставала быть плоской, здание приобретало визуальный объём, ритмичность.

На Урале и в Поволжье формирование традиций того или иного промысла всегда шло в контексте многонационального населения (татары, башкиры, удмурты, марийцы, пришлое славянское население, включая старообрядцев). Здесь наблюдается широкое многообразие в оформлении резных изделий. Цвет становится одним из основных маркеров этнической принадлежности, самоидентичности, оберега.

В Поволжье в основном исследователи выделяют глухую (долблёную) резьбу, в которой именно цвет играет одну из ключевых ролей в восприятии

визуального пространства. Характерно сочетание рельефного орнамента с полной прокраской фона. Часто это белая или голубая краска. В этом фоне «утопает» резной декор. Во-первых, использование мастером этого приёма позволяется создать эффект воздушности, многомерности изделия, во-вторых, это подчёркивает фактуру и структуру самого дерева. Поскольку цветовая палитра сдержанна и строится на локальных пятнах, акцентируется внимание на пластике форм изделия, ритме глубокого орнамента. Не стоит забывать и о географических особенностях региона, который расположен вдоль большой судоходной реки. Конечно, традиции оформления судов не могли не оставить следа на оформлении архитектурных элементов на суше. Барочный тип декора внешних элементов зданий во многом отсылает нас к корабельной резьбе. Динамика композиции требует не кричащего, но насыщенного цветового сопровождения, заливка краской выполняет функцию выделения игры света и тени на изделии.

На Урале, а также в Сибири цветовая организация резных предметов из дерева носила иной характер, более сложный, подчинённый определённой ярусной структуре, что во многом связано с мифопоэтической картиной мира населения регионов. Домовая роспись по дереву демонстрирует чёткое зонирование пространства по вертикали. При этом каждому из ярусов соответствует своя цветовая гамма в соответствии с семантикой. Традиционно нижний ярус — земной, это стабильность, основательность, плодородие. Здесь преобладают тёмно-коричневые, красные оттенки. Средний — человеческий — отличается разнообразием цветов. Верхний — небесный — окрашивается в более светлые и холодные оттенки: голубой, белый.

Таким образом, если в Поволжье цвет служит преимущественно средством объёмообразующим и декоративным, то на Урале и в Сибири он становится неотъемлемой частью сложной повествовательной, космологической системы. Тем не менее в обоих случаях резьба и окраска образует единое художественное целое.

Абсолютно уникальная картина наблюдается в южных регионах России. Здесь сыграли роль такие факторы, как влияние казачьей культуры, полиэтничность региона, а также во многом природно-климатические условия [2]. Поскольку в условиях южной степи дерево было более ценным материалом, цветная краска из природных пигментов выполняла ещё и немаловажную функцию защиты поверхности. На Дону и Кубани, особенно к концу XIX в., преобладающей становится прорезной (сквозной) вид резьбы. Происходит синтез традиций казаков и переселенцев из Центральной России. Цвет становится одним из основных художественных приёмов в создании внешнего декора казачьего куреня. Чаще всего это сочетание голубого или вишнёвого с белым, что создавало нарядный облик дома. На ставнях, наличниках контрастным цветом часто наносился лаконичный геометрический орнамент — прямоугольники, ромбы, дуги. В предметах быта цвет использовался достаточно скромно. Чаще встречаются сочетания натурального дерева с более тёмными оттенками восковых мастик, которые применялись также для защиты и подчёркивания фактуры основного материала.

На Ставрополье в изготовлении предметов декоративно-прикладного искусства, конечно, ощутимо влияние горских народностей Кавказа, в некоторой степени Калмыкии. В экстерьерном декоре наблюдается более сложная полихромия, чем на Кубани и Дону, встречается сочетание трёх цветов.

Краски, с которыми работали мастера того или иного региона, напрямую зависели от доступных природных пигментов (например, растений, минералов). Для тонирования поверхностей часто применяли отвары (луковой шелухи, дубовой коры) и растворы (марганцовки). Эксперименты с их концентрацией, а также добавление локальных органических продуктов местными мастерами позволяли добиться большой палитры возможных оттенков: от светло-охристых до почти чёрных с фиолетовым подтоном. С распространением анилиновых красителей в конце XIX в. стали появляться более сложные оттенки синего, зелёного, жёлтого.

Немаловажна была и техника нанесения окрашивающих составов, в частности порядок их наслоения друг на друга в сочетании с другими видами обработки изделия. Например, мастер мог окрасить предмет, покрыть его воском и лишь после этого начать выполнять резьбу. При таком подходе возможен визуальный эффект контраста между матовыми углублениями в узоре и блестящей поверхностью. Кажется, один и тот же цвет «расслаивается» на несколько составляющих, тем самым усиливая декоративность.

Сегодня, несомненно, возрождается интерес к традиционной резьбе по дереву. Это касается и реставрационных проектов, которые охватывают как консервацию, так и восполнение утрат на памятниках архитектуры разных регионов России, и деятельности современных мастеров, которые стремятся обратиться к наследию предшественников и развивать региональные промыслы в совокупности со своими индивидуальными творческими идеями, новейшими технологиями [6]. При этом во всех перечисленных случаях важно понимание особенностей выбора палитры для декорирования деревянных предметов, поскольку цветовое сопровождение позволяет сохранить аутентичность. И искусствоведам, и этнографам региональные особенности цветовой символики позволяют на междисциплинарном уровне выявить и изучить глубже мировоззрение народностей, их мифотворчество, жизненный уклад. Кроме того, накопленный опыт служит основой для современных дизайнерских решений, а также помогает в обучении молодых мастеров по программам декоративно-прикладного искусства.

Таким образом, цветовое решение в русской традиционной резьбе по дереву — это сложная система символов, которая обращена как к особенностям мировоззрения народностей, так и к утилитарным функциям предмета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Василенко В. М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII–XX вв. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1960. 181 с.
2. Гангур Н. А. Архитектурная резьба по дереву в декоре народного жилища Кубани конца 19 — начала 20 века // Культурная жизнь Юга России. 2009. № 5. С. 7–9. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/arhitekturnaya-rezba-po-derevu-v-dekore-narodnogo-zhilischa-kubani-kontsa-19-nachala-20-veka (дата обращения: 01.07.2026).
3. Изместьева Л. А. Борецкая роспись. Архангельск: Правда Севера, 1994. 50 с.
4. Изместьева Л. А. Мезенская роспись. Архангельск: Правда Севера, 1992. 35 с.
5. Круглова О. В. Народная роспись Северной Двины. М.: Изобразительное искусство, 1987. 164 с.
6. Лебедев С. В., Волошина Л. А. Эстетическое восприятие народного искусства в современном урбанизированном обществе // Традиционное прикладное искусство и образование. 2021. № 3. С. 89–104. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskoe-vospriyatie-narodnogo-iskusstva-v-sovremennom-urbanizirovannom-obschestve (дата обращения: 01.07.2026).
7. Лебедева Г. Н. Символика цвета в русской традиционной культуре // Царскосельские чтения. 2011. № 15. С. 142–146. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-russkoy-traditsionnoy-kulture (дата обращения: 01.07.2026).
8. Пандина Л. В. Ракульская роспись. Архангельск: Правда Севера, 1995. 18 с.
9. Пузенкова Л. А. Шенкурская роспись. Архангельск: Правда Севера, 1995. 16 с.
10. Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.; Л.: Academia, 1934. 476 с.

Сведения об авторе:

Петрова-Маслакова Марина Всеволодовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент, профессор кафедры живописи; mpetrova-maslakova@yandex.ru

Petrova-Maslakova Marina V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Associate Professor, Professor of the Department of Painting; mpetrova- maslakova@ya.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.40
УДК 7.04.017

Е. А. Попова

ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВАХ И ТЕХНИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ ГАБРИЭЛЯ ДАВЕ)

Цвет является неотъемлемой составляющей современного искусства текстиля, демонстрирующей всё богатство колористических и технических возможностей. Кроме того, в настоящее время огромную роль играет его взаимодействие с пространством — интерьером, помещением, домом. Современные художники по текстилю активно изучают этот вопрос, трансформируя предметы художественного текстиля в нечто большее, чем искусство, — это становится процессом изучения света, цвета и человеческих чувств. Один из авторов, создающих произведения в направлении текстильного арт-объекта, неотъемлемой частью которого является работа с цветом, — художник из Мехико Габриэль Даве.

Ключевые слова: текстильный арт-объект, свет, цвет, нити, текстиль

E. A. Popova

COLOR AS A MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION IN SPATIAL ARTS AND IN TECHNICAL AESTHETICS (ON THE EXAMPLE OF GABRIEL DAVET'S WORKS)

Color in modern textile art is an integral component, demonstrating the full wealth of coloristic and technical possibilities. In addition, at present, its interaction with space – the interior, the room, the house – plays a huge role. Modern textile artists are actively exploring this issue, transforming objects of artistic textiles into something more than art – it becomes a process of exploring light, color and human feelings. Gabriel Dove, an artist from Mexico City, is one of the authors creating works in the field of textile art objects, an integral part of which is working with color.

Keywords: textile art object, light, color, threads, textiles

Роль цветового решения в пространстве является важным критерием для современного текстильного арт-объекта, работающего в связке с помещением. Данный тезис художники обсуждали ещё в XX столетии — так, художницы мастерских Баухауса обращали внимание на то, что текстильные объекты должны взаимодействовать с интерьерами, в которые они помещены. В 1930-е гг. одна из ведущих художниц текстильной кафедры Баухауса, Гунта Штольц, обращала внимание на устаревшие тенденции ткачества, связанные с интерьерным текстилем, придерживаясь мнения о том, что художники XX столетия способны направить свои навыки на изменение творческого подхода к утилитарному интерьерному текстилю [5].

Положение и роль текстиля в пространстве исследовались также другой выпускницей Баухауса — Отти Бергер. В своих статьях, посвящённых текстилю, художница отмечала, что важнее обращать внимание на тактильную природу текстиля и его место в пространстве трёхмерной среды, а не на его визуальные свойства: «Текстиль — это не только оптический объект. Мы вступаем с ним в постоянный контакт, он распознаётся через наше тактильное чувство» [2, с. 143–145.]

Позже положение текстиля в искусстве закрепилось благодаря творческой деятельности французского художника Жана Люрса, чьи принципы шпалеры распространялись на различные виды художественного текстиля. Один из его принципов был связан напрямую с работой в цвете [1, с. 24–26]. Люрса был убеждён в том, что для грамотно созданной шпалеры цветовая гамма должна быть ограничена по цвету и оттенкам. Данный принцип лёг в основу создания многих гладких шпалер XX в., однако важно отметить, что Люрса обратил внимание на работу цвета в текстильном произведении в целом.

Цвет стал играть немаловажную роль при создании художественных текстильных объектов. Современные художники тщательно работают с цветом при работе с конкретными интерьерами и помещениями. Одним из таких авторов является художник из Мехико Габриэль Даве. Исследуя связь дизайна и архитектуры, автор создаёт технически сложные и визуально наполненные инсталляции для конкретных интерьеров и помещений, руководствуясь богатством цветовой палитры света. Основными направлениями его творческих работ являются изучение мужественности, гендерной идентичности и борьба с гендерными стереотипами в современном мире.

Работы Габриэля Даве в основном представляют собой текстильные арт-объекты и инсталляции, сплетённые из множества нитей. Одним из часто используемых цветовых сочетаний художника является свет, пропущенный через призму, то есть цвета радуги, сменяющиеся от одного к другому. Плавность перехода цветов достигается благодаря аккуратному переплетению сотен нитей, образующих лучи тканого света в пространстве. Говоря о таком природном явлении, как радуга, важно отметить, что художник обращается и к другим световым преобразованиям, созданным природой: он говорит и о свете, и о полярном сиянии, и о других природных явлениях, которые способен уловить человеческий глаз. Главной особенностью можно в данном случае считать то, что автор будто ловит эти мгновения красоты нашей планеты, запечатлевает их в своих инсталляциях и арт-объектах.

Работы Габриэля Даве сложны: в них он совмещает важные, остросоциальные темы, актуальные для многих людей в современном мире, используя для этого язык художественного текстиля, преобразуя чувства в визуальные собирательные образы, схожие с природными явлениями. Метафорой этого служит представление сложного природного мира, в котором всё сплетено и взаимосвязано, в виде человеческих чувств, эмоций, ощущений, что и передано через призму текстильного ремесла — плетения, кручения нитей, их столкновения.

Сложными работы являются и по технике исполнения. Так, на видеохостинге YouTube зрители делятся процессом создания проектов художником [7]. Важно отметить, что Габриэль Даве собирает свои инсталляции непосредственно на месте их демонстрации, создавая таким образом фиксированный объект, работающий с конкретным помещением и интерьером. Так, к полу, потолку и стенам помещения автор прикрепляет специальные крепежи с петлями, на которые будут нанизываться будущие нити. Саму пряжу, закреплённую на бобинах, художник цепляет специальным удлинённым шестом, также имеющим окончание в виде петли, на которой и держится нить. С помощью данного приспособления, автор создаёт переплетения на петлях крепежей, находящихся на потолке или высоких частях стены. Каждая нить выкладывается художником отдельно, что позволяет делать переплетения тонкими, воздушными и полупрозрачными.

Основной серией работ художника можно считать Plexus. Произведения, входящие в неё, отличаются последовательной нумерацией [4]. Она состоит из различных плетений в интерьерах, где работа остаётся существовать неразрывно с пространством. Визуально цвет работы является природным отображением радужных лучей, напоминая небо после дождя, когда выглянуло солнце; отблески света на реке или водопаде. При помощи нитей и их переплетений автору удаётся передать лёгкость и воздушность пространства и наиболее декоративно показать сам свет и его настоящее, живое преломление в воздухе.

Говоря о творческом развитии цвета в работах художника, можно обратиться к его произведению Polar Plexus no.1, спроектированному специально для центрального зала выставочного помещения Музея искусств в Преро (Бриджвуд, штат Юта, США) в 2023 г. [4]. Проект представляет собой инсталляцию в виде переплетения сотен нитей над главной лестницей в центральном зале музея. Инсталляция расположена прямо напротив крупного окна, что позволяет ей непрерывно взаимодействовать с естественным освещением, а также работать на просвет. Работа с интерьером — одна из важнейших особенностей произведений художника, благодаря которой автору удаётся «материализовать» свет.

Проект Polar Plexus no.1 создан из голубовато-зелёных переливающихся нитей, напоминающих северное сияние (ил. 1). При помощи креплений, диагонально находящихся по обеим сторонам лестничного пространства, автору удалось создать эффект воздушного пересечения пространства нитями. Инсталляция, работая с любого ракурса и обзора, создаёт различные оптические иллюзии, играя со светом и тенью. С одной стороны, она похожа на воздушную воронку, с другой — сияет, с третьей — напоминает луч света, проходящий сквозь окружающее пространство.

Масштабным является проект художника Plexus no.34 — инсталляция, созданная специально для атриума Музея американского искусства Амона Картера в 2016 г. (ил. 2). Работа поражает своими размерами: в две полосы она полностью пересекает пространство зала, образуя собой букву V; общая длина

нитей составляет около 130 км [3]. На сайте музея представлены также данные о размерах инсталляции: 9,2 × 12,8 × 12,2 м, что означает, что она пересекает помещение по всей длине.

Обзор на инсталляцию открывается зрителю со всех сторон: её можно разглядывать снизу, а также с высоты второго этажа музея. Так, у одной стены, возле которой расположены проходы на второй этаж, у инсталляции находится точка схода, а на противоположной стене она имеет два крепления.

По цвету работа вновь напоминает пропущенные через призму световые лучи: в центре нити переливаются от жёлтого к красному цвету, затем переходят к светло-зелёному по краям, завершаясь сине-фиолетовым сиянием. Благодаря множественным вариантам обзора с разных сторон переливание нитей меняется: со второго этажа ярче всего виден красный цвет в центре переплетений «лучей», почти исчезая к противоположной стороне стены, снизу же ярче всего работают обратные стороны.

Визуальный язык художника ясен: он создаёт ощущение света и воздушности нитями, внимательно обращаясь к свойствам и особенностям текстиля: его лёгкости, прозрачности, способности передать ощущение полупрозрачности объекта. Художник создаёт физические явления, играя на чувстве погружения в пространство у зрителя. Помещение музея также рассчитано на работу произведения со светом — инсталляция напрямую взаимодействует с солнечными лучами, проникающими через окна музея, и тенью.

Plexus no.34 является одним из самых крупных и масштабных проектов художника. Для создания данного текстильного объекта автор использовал не только описанные приспособления, но и специальную машину наподобие подъёмного крана, при помощи которой удавалось закрепить нити на высоту атриума — около 13 м [6]. Крепёж нитей также осуществлялся благодаря крючкам, находящимся на противоположных стенах помещения.

Особенно сложную игру света и цвета раскрывает Даве в работе Light Field no.1 (ил. 3). Проект представляет собой панно размером 6 × 3,7 м, созданное из тюлевой ткани. Как и многие работы художника, данная также выполнена для конкретного помещения — в Чеквуде, Нэшвилл, штат Теннесси в 2018 г. [4]. Особенностью панно Light Field no.1 также является сложная игра цвета в пространстве интерьера: яркий объект, переливающийся всеми цветами радужного спектра, находится в абсолютно белом помещении с хорошим освещением. Важно отметить, что объект существует именно в тесном симбиозе с пространством, отражаясь на его стенах, в то время как интерьер помогает инсталляции «дышать». Сложной игре цвета и света способствует сама специфика выбранного материала: тюлевая ткань активно взаимодействует со светом и даёт эффект переливания, плавно переходя от одного оттенка к другому. Данное свечение напоминает природные явления: пёстрый окрас перьев экзотических птиц, переливающиеся чешуйки на крыльях насекомых.

Композиционно работа Light Field no.1 стремится показать переход от тёмных цветов — синего и фиолетового, к средним — оттенкам зелёного (от изумрудного к салатовому), далее к светлым — оранжевому, жёлтому, розовому,

который переходит в ярко-красный. Для плавности перехода автор использует наложение тканей: благодаря полупрозрачному эффекту тюля при наслоении друг на друга различные цвета создают новые оттенки, играя на свету.

Говоря о техническом исполнении работы, стоит отметить, что она отличается от ранее рассмотренных объектов. Так, если предыдущие инсталляции работали с объёмами самого помещения, то Light Field no.1 объёмен по своим текстурам и фактурам. Наслаивающаяся ткань создаёт имитацию воздушных чешуек, цветочных лепестков, демонстрируя безграничные возможности материала, и создаёт эффект «светового поля».

Цвет в текстильном искусстве перестал быть второстепенным элементом и стал самостоятельным средством художественного выражения. От экспериментов мастеров Баухауса, заложивших основы взаимодействия текстиля с пространством, до современных инсталляций, созданных Габриэлем Даве, цвет последовательно утверждается как средство создания идеи, настроения, смысла произведения. Габриэль Даве, используя сложные переплетения нитей и работая с естественным светом, демонстрирует, что текстильный арт-объект способен «материализовать» свет и природные явления, превратив интерьер в особую среду со своей атмосферой.

Цветовое решение текстильного арт-объекта в настоящее время стало важнейшим критерием, определяющим не только эстетическую ценность произведения, но и его способность взаимодействовать с архитектурным пространством и влиять на эмоциональное восприятие зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Савицкая В. Превращение шпалеры. М.: Галарт, 1995. 88 с.
2. Berger O. Stoffe im Raum // ReD, Internationale Monatsschrift für moderne Gestaltung. 1930. Iss. 3, № 5. S. 143–145.
3. 3Gabriel Dawe: Plexus № 34 / Amon Carter Museum of American Art: официальный сайт. URL: https://www.cartermuseum.org/exhibitions/gabriel-dawe-plexus-no-34 (дата обращения: 17.07.2026).
4. Gabriel Dawe: сайт художника. URL: https://www.gabrieldawe.com/ (дата обращения: 17.07.2026).
5. Gunta Stölzl: Textilien im Innenraum (1936): онлайн-издание. URL: https://www.guntastolzl.org/Documentation/Publications/In-Her-Own-Words/Textilien-im-Innenraum-1936 (дата обращения: 15.06.2026).
6. Plexus no. 34 by Gabriel Dawe – Installation Timelapse (2016): видео / Amon Carter Museum of American Art Fort Worth. 00:02:00 // YouTube: видеоплатформа. URL: https://youtu.be/FAf4b03AO8g?si=4AOkqxw6JRSXROoA (дата обращения: 17.07.2026).
7. Thread Art Installation by Artist Gabriel Dawe (2021): видео / MoltenArt. 00:0048 // YouTube: видеоплатформа. URL: https://m.youtube.com/watch?v=Z3nbthLbTqg (дата обращения: 17.07.2026).



Ил. 1. Polar Plexus no.1. 2023
Музей искусств в Преро, Бриджвуд, штат Юта, США



Ил. 2. Plexus no.34. 2016
Музей американского искусства Амона Картера





Ил. 3. Light Field no.1. 2018
Чеквуд, Нэшвилл, штат Теннесси, США

Сведения об авторе:

Попова Екатерина Антоновна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра художественного текстиля, магистратура, 2-й курс; katerinapavlovskaya77@yandex.ru

Popova Ekaterina A., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Department of Artistic Textiles, Master's Degree, 2nd year; katerinapavlovskaya77@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Цветкова Наталия Николаевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор искусствоведения, профессор кафедры художественного текстиля; ts_natali@mail.ru

Tsvetkova Natalia N., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Full Doctor (History of Arts), Professor of the Department of Artistic Textiles; ts_natali@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.41
УДК 7.017.4

Д. А. Сафронова

РОЗОВЫЙ КАК ПРЕЕМНИК КРАСНОГО В СТИЛИЗАЦИИ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА ПЕРСОНАЖЕЙ СОВЕТСКОЙ АНИМАЦИИ

Исследуется красно-розовая гамма в стилизации русского народного костюма на материале персонажно-костюмных образов советской анимации 1937–1988 гг. Показано, что розовый не закреплялся за определённым полом и возрастом персонажа. В ранних произведениях он сохранял связь с красным цветом традиционной одежды, позднее мог превращаться в самостоятельное декоративное цветовое решение. Значение оттенка устанавливается по его месту в костюме, отношению к фигуре и фону, технике фильма.

Ключевые слова: советская анимация, русский народный костюм, розовый цвет, рисованная анимация, стилизация, персонажно-костюмный образ

D. A. Safronova

PINK AS THE HEIR TO RED IN THE STYLISATION OF RUSSIAN FOLK COSTUME IN SOVIET ANIMATION

The article examines the use of pink and reddish-pink hues in the stylization of Russian folk costume in Soviet animation from 1937 to 1988. The comparison reveals that pink was not associated with a specific gender or age. In early works, it was still connected to the red of traditional dress; later it could become a separate decorative color solution. The meaning of the hue is determined by its place within the costume, its relation to the figure and the background, by the film technique.

Keywords: Soviet animation, Russian folk costume, pink color, hand-drawn animation, stylization, character-costume design

Такие разные розовые, пудровые, персиковые и малиновые оттенки встречаются в русском народном костюме детей и стариков, мужчин и женщин, протагонистов и антагонистов, главных героев и массовки в советской анимации. В одних случаях цвет приближается к привычному глазу красному, в других становится самостоятельным цветом платья, части орнамента, небольшой детали. Такое использование заставляет отказаться от предварительного отождествления розового с женским, детским либо непременно положительным образом. В каждом случае необходимо установить, какую часть костюма занимает оттенок, с какими цветами он рядом и какую роль играет персонаж в конкретной сцене.

Вопрос о розовой гамме в изображении русского народного костюма в целом оказывается сложным по нескольким причинам. Современное название оттенка нельзя без проверки переносить на исторический материал: цвет, который сегодня воспринимается как розовый, в словарях и описаниях

прежних лет мог именоваться алым, малиновым, брусничным, светлым красным и др. [2, с. 70, 82, 145, 173–174]. Не менее существенно состояние самого предмета. Первоначальный колорит ткани изменяется вследствие выцветания, старения волокна, химического разрушения красителя, а его экранное отображение добавляет к этому ещё один ряд преобразований: цвет зависит от красок художников, освещения кукольной декорации, характеристик плёнки, сохранности копии и параметров современной оцифровки, поэтому наблюдаемый сейчас на экране оттенок нельзя автоматически считать ни точным воспроизведением исторической ткани, ни неизменным авторским цветом.

Объект исследования составляют персонажно-костюмные образы советских анимационных фильмов 1937–1988 гг., в которых русский народный костюм подвергается художественной стилизации. Предметом исследования являются способы включения розовой и красно-розовой гаммы в костюм персонажа, её соотношение с исторической системой красных оттенков и функции, приобретаемые цветом в экранном изображении. Переход от этнографического предмета к его эквиваленту в анимации рассматривается как художественная интерпретация, предполагающая отбор, обобщение и преобразование признаков исходного костюма в соответствии с художественной задачей произведения, что может приводить и к замене регионального комплекса условным набором узнаваемых признаков «народности» [3, с. 126–130].

Исследование продолжает ранее начатую автором разработку типологии стилизации русского народного костюма и функций цвета в отечественной экранной анимации [18, с. 278–288; 19], но впервые ограничивает предмет одной цветовой группой и специально рассматривает её историческую связь с красным. Значимость исследования состоит в уточнении понятийного аппарата для разговора о «розовом» в историческом и экранном материале; в возможности использования предложенной методики при изучении цвета и костюма в анимации. Цель исследования — выявить особенности преемственности красного цвета в розовой гамме, используемой в стилизации русского народного костюма персонажей советской анимации 1937–1988 гг.

Научная новизна работы состоит в выделении розовой и красно-розовой гаммы в самостоятельный предмет персонажно-костюмного анализа и в сопоставлении её функций в мужских, женских, детских и старческих образах рисованной и кукольной анимации. Предположение заключается в том, что в фильмах 1930–1950-х гг. розовая гамма преимущественно сохраняет связь с красным, выступая его экранным эквивалентом, тогда как в произведениях 1960–1980-х гг. она всё чаще используется как самостоятельный элемент условно-декоративной стилизации.

Единицей анализа является отдельный персонажно-костюмный образ — фигура персонажа в её неразрывной связи с одеждой, пропорциями тела, позой, движением и положением в пространстве кадра, поскольку костюм в анимации воспринимается как часть пластического целого персонажа [13, 19]. Основной корпус составляют 19 произведений 1937–1988 гг. и 29 персонажно-костюмных

образов. Корпус имеет качественный характер и сформирован по наличию розовых и близких к ним оттенков, поэтому он пригоден для изучения способов использования цвета, но не позволяет судить о статистической частоте розового во всей отечественной анимации. Связь розовой гаммы с красным рассматривается посредством сопоставления исторических цветообозначений, сведений о колорите и тканях русского народного костюма и конкретного колористического решения персонажа. Если цвет повторяется у нескольких персонажей, каждый образ рассматривается отдельно, после чего предполагается, с какой целью могло быть создано повторение. Связь розового с красным считается наиболее заметной в тех случаях, когда оттенок занимает крупную часть одежды или локальную деталь, схожую с зафиксированными в этнографических источниках красными элементами костюма, либо повторяется рядом с более насыщенным красным. Если подобных признаков нет, цвет рассматривается прежде всего как самостоятельный элемент колористического решения фильма.

Фильмографические сведения, названия и датировки произведений сверялись с каталогами и официальными ресурсами Госфильмофонда России [8]. Музейные образцы из электронного каталога Российского этнографического музея [9] позволяют установить историческую допустимость отдельных материалов, цветовых наименований и сочетаний. Для характеристики художественного языка советской анимации использованы исследования С. В. Асенина [1]. Особое значение для настоящей работы имеет исследование Н. А. Майорова о раннем советском цветном кинематографе и восстановлении довоенных фильмов: оно позволяет учитывать, что доступный сегодня колорит может отличаться от первоначального [11].

Историческая связь розового с красным определяется не столько происхождением отдельных наименований оттенков, сколько широтой и внутренней неоднородностью самого цветообозначения «красный». История русской цветовой лексики, её формирование и изменение значений отдельных терминов подробно рассмотрены в лингвистических и лексикографических исследованиях [2, 4, 7, 21], тогда как культурная история красного и трансформация его символического статуса в европейской традиции освещены в работах М. Пастуро [14]. Уже к концу XVIII в. прилагательное «розовый» фиксируется в русском языке как обозначение цвета ткани: в «Словаре Академии Российской» 1794 г. приводятся сочетания «розовая тафта» и «розовые ленты» [21, стб. 157]. Однако это слово функционировало в системе многочисленных обозначений красной гаммы, границы между которыми не совпадали с современной цветовой номенклатурой. В словаре В. И. Даля алый определяется как светлый и яркий красный, малиновый — как тёмно-алый с небольшой просинью, мясной — как густой красный [7, т. 1, с. 12–13; т. 2, с. 298, 382]. При этом сами наименования оттенков соотносились не с абстрактной шкалой, а с конкретными предметами — ягодами, цветами, тканями, цветом человеческого тела [2, 4]. Вследствие этого современное визуальное представление о розовом не всегда совпадает с историческим именованием материала.

Как отмечает Н. Б. Бахилина, цветообозначение «красный» в русском языке охватывало широкий диапазон — «от светло-красного, розового, до тёмно-красного», а также вишнёвые, коричневато-красные и терракотовые оттенки [2, с. 173]. Переходность между красным и розовым обнаруживается и в истории слова «румяный»: в «Словаре Академии Российской» оно определяется как алый цвет «с некоторой белизною», тогда как румяность соотносится с бело-красным, розовым цветом [2, с. 118]. Следовательно, розовый, выделяемый современным восприятием как самостоятельный цвет, в исторической системе вместо противопоставления красному существовал как его светлая разновидность. В связи с этим преемственность в исследовании определяется как зрительным родством оттенков, так и совпадением их положения и функций в структуре костюмного ансамбля.

Та же закономерность проявляется в сфере народной одежды. Красная гамма не закреплялась ни за отдельным предметом костюма, ни за определённой половозрастной группой. В свадебной обрядности красный присутствует в одежде невесты, жениха, свахи, дружки и других участников [12, с. 39–40]: красными могли быть понёва, юбка, шуба, мужской кафтан, пояс, лента, декоративные банты. Один и тот же цвет присутствовал как в основных элементах женского и мужского костюма, так и в локальных деталях, связывавших участников не только свадебного, но и других обрядов и повседневной практики. Музейные собрания подтверждают существование и более светлых вариантов этой гаммы. В каталогах девичьих головных уборов розовый шёлк, розовый шёлковый штоф и красновато-розовый ситец зафиксированы в обшивке, лопастях и подкладке [6, 15, 16], однако широко представлено и использование красных, малиновых и близких к ним фабричных тканей. В XIX в. прочно вошли в состав народной одежды ситцевые платки, набивные шали и сарафанные ситцы, а развитие отечественного производства сопровождало расширение ассортимента, совершенствование технологий печати и закрепление краснофонных тканей в визуальном облике костюма [10, с. 142–150, 156, 159–171, 192–195]. В этом контексте экранный розовый следует рассматривать как часть широкой области красных, малиновых, пунцовых и высветленных фабричных материалов. Если красный исторически мог принадлежать как женскому, так и мужскому костюму, занимать основную площадь одежды или ограничиваться деталями — поясом, лентой, отделкой, — то сходное распределение розового в советской анимации не может быть объяснено лишь расширением женского цветового кода. Напротив, оно воспроизводит более раннюю универсальность красной гаммы, переходящей между различными категориями персонажей и изменяющей свою функцию в зависимости от состава костюма и условий его использования.

В сказочных фильмах народный костюм редко воспроизводился как реконструкция реально существующих образцов. Его экранный облик складывался под воздействием книжной иллюстрации, театрально-декорационного искусства, народной игрушки и уже сложившейся традиции изображения сказочной Руси. С. В. Асенин связывал обращение

И. П. Иванова-Вано к народному искусству с формированием самостоятельного художественного языка отечественной мультипликации [1]; близкое значение этой работе придавал Ю. Б. Норштейн [20]. Однако использование народных мотивов не означало буквального копирования вещи. Крой, пропорции и декор изменялись вместе с фигурой персонажа и пространством фильма [3, с. 126–130; 19]. В рисованной анимации цвет обычно сводился к достаточно крупному и ясно очерченному пятну, в кукольной он зависел от поверхности ткани, объёма фигуры и направления света.

В восстановленной кукольной «Сказке о рыбаке и рыбке» 1937 г. розовая гамма появляется уже у старухи и у старика (ил. 1а). Нижний слой одежды старухи выполнен в приглушённом розовом оттенке и повторяется в более насыщенном цвете пояса. Фактура ткани подчёркивает материальность кукольного костюма и отделяет его от условной поверхности декорации. У старика же розово-красная рубаха на фоне светлых штанов превращается в отдельное цветовое пятно, перекликающееся с розовыми элементами одежды старухи. Использование оттенка у старика и старухи воспроизводит отсутствие жёсткой половой закреплённости красной гаммы в истории: у мужчины она окрашивает основную часть рубахи, у женщины — нижний слой одежды и пояс [12, с. 39–40]. При этом приглушение цвета уменьшает интенсивность красного, но сохраняет его способность объединять парные фигуры.

Сарафанная часть костюма принадлежит к тем крупным поверхностям ансамбля, на которых исторически разворачивалась красная и краснофонная гамма. Так, в рисованной «Сказке о солдате» 1948 г. девочка одета в белую рубаху и светло-розовый сарафан, который выделяется на тёмном лесном фоне (ил. 1б). В «Чудесном колокольчике» 1949 г. в костюме Маши кораллово-розовый сарафан занимает основную площадь фигуры (ил. 1в). У Натальи-красы в «Волшебной птице» 1953 г. розовый присутствует на видимом нижнем слое одежды под длинным запоном с рукавами (ил. 1г), и колористическое различие положительной героини и антагонистов строится внутри одной цветовой области: в костюме Натальи красный не исчезает, а ослабляется по светлоте и насыщенности.

Розовый принимает характерную для красного объединяющую функцию через повтор близких оттенков, чем связывает персонажей. В фильме «Волк и семеро козлят» 1957 г. розовая рубаха одного из козлят выделяет его внутри группы (ил. 1д). По форме рубаха сведена к прямому силуэту с длинными рукавами и лишена подробной конструктивной разработки, а по цвету перекликается с более тёмными красно-розовыми участками костюма козы. Розовый одновременно различает отдельную фигуру и поддерживает цветовое единство семейной группы. При этом в произведении «Вовка в Тридевятом царстве» 1965 г. розовый цвет выполняет три различные функции. В одинаковых рубахах двух молодцов из ларца он образует ритмический повтор, подчёркивающий сходство и синхронность действий персонажей. В одежде старухи розовый поддерживает бытовое прочтение сказочного образа, не связываясь с молодостью или женской привлекательностью,

а в орнаменте костюма одной из Василис Премудрых тот же цвет становится элементом яркого декоративного узора (ил. 1е). Примечательно, что в интервью 2007 г. Э. В. Назаров назвал мультфильм «Вовка в Тридевятом царстве» замечательным, в частности «по цвету», и отдельно упомянул художника-постановщика А. М. Савченко [5].

Смещение к декоративности также затрагивает использование цветов: примерами послужат кукольный «Добрыня Никитич» 1965 г. и рисованная «Сказка о золотом петушке» 1967 г. (ил. 1ж и 1з соответственно). В фильме «Добрыня Никитич» розовый подчинён приглушённой гамме фильма и зависит от фактуры материала и освещения, в «Сказке о золотом петушке» он входит в более насыщенные локальные пятна и включается в условно-театральную колористику.

Далее в произведениях 1970–1980-х гг. преемственность красного становится ещё менее чёткой. Розовый по-прежнему окрашивает рубахи, юбочные части, платки и отделку, то есть сохраняет традиционные позиции цвета внутри костюмного ансамбля, но на первый план выходят задачи эксперимента, графической ясности, декоративного ритма и комического преувеличения. В «Самом главном» (ил. 1и) и новелле «Калейдоскоп-70. Дедка и репка» розовый сохраняется в мужской рубахе, однако его функция определяется прежде всего читаемостью силуэта и отделением фигуры от фона. В «Сказке о попе и о работнике его Балде» 1973 г. розовые оттенки входят в цветовой строй массовой сцены и служат разграничению фигур, а не индивидуальной характеристике отдельного персонажа. В мультфильме «Летучий корабль» 1979 г. и первом выпуске цикла «Баба-яга против!» 1980 г. (ил. 1к) розовая гамма включается в комическое и гротескное решение костюма и становится частью намеренно преувеличенного декоративного образа. В работе «Лебеди Непрядвы» 1980 г. приглушённые розовые оттенки включены в общий историзованный колорит и снижают интенсивность красных цветовых пятен (ил. 1л). Меланья из кукольной сказки «Каша из топора» 1982 г. представляет явный пример пластической связи костюма и фигуры. Крупное лиловато-розовое пятно одежды подчёркивает округлость торса Меланьи и почти не расчленяется контрастными деталями. Тёплое освещение сближает её цвет с лицом и руками. Переход между одеждой и открытыми частями тела становится менее резким, а округлость усиливается светотенью. Старуха 1937 г. И Меланья составляют важную пару для сравнения. Обе принадлежат к кукольной анимации, обе используют приглушённый красно-розовый диапазон. Однако даже в пределах этого типа анимации многослойная одежда старухи дробит фигуру, а крупное однородное пятно в костюме Меланьи подчекивает её округлость и мягкость.

В фильме «Про Фому и про Ерёму» 1984 г. красно-розовые акценты появляются и в одежде комического мужского персонажа, и в праздничном костюме девицы. В мультфильме «Дереза» 1985 г. оттенки розового цвета используются в костюмах обоих пожилых персонажей (ил. 1м). По сравнению со стариком и старухой 1937 г. единство достигается не близостью одного

цвета, а родством нескольких оттенков. В «Сказке о глупом муже» 1986 г. насыщенный малиново-розовый цвет женского костюма выделяет фигуру как крупное локальное цветовое пятно (ил. 1н). В финале вернёмся к идее парных образов, с которых началось сравнение. Так, в фильме «Жили-были дед и баба» 1988 г. старик одет в свободную рубаху приглушённого розового с лиловым подтоном (ил. 1о), и его персонажно-костюмный образ сохраняет спокойный бытовой характер. У молодой героини основные цвета иные: синяя рубаха, светлый передник, тёмно-красная юбка и розоватый платок. Розовый остаётся вторичным. Сопоставление двух фигур в очередной раз выявляет прямое несоответствие современному гендерному стереотипу: у пожилого мужчины розовый занимает большую часть одежды, у молодой женщины ограничивается головным убором и отделкой.

Сравнив примеры, можно заметить, что техника фильма определяет, как воспринимается один и тот же оттеночный диапазон: в кукольной — оттенок меняется под воздействием материала, объёма и света; в рисованной — образует относительно однородное поле, отделку или контрастные акценты. Граница остаётся подвижной; например, кукольный костюм при жёстком фронтальном освещении может выглядеть почти плоскостным. Кроме того, доступная цифровая версия фильма не гарантирует полного совпадения с первоначальным колоритом. Состояние плёночных материалов, копирование и оцифровка могли изменить цветовой тон, светлоту и насыщенность изображения, а реставрационные вмешательства и современная цветокоррекция стремились приблизить фильм к оригиналу [11, с. 196–203; 17].

Итак, распределение примеров по полу и возрасту не выявляет устойчивой группы, за которой закреплялся бы розовый цвет. Он встречается в мужских и женских, детских и старческих персонажно-костюмных образах. В одном случае розовый смягчает традиционную красную гамму, в другом — отделяет фигуру от фона, объединяет парных персонажей, входит в орнамент или поддерживает комическое решение костюма. В фильмах 1937–1957 гг. особенно заметны светлые, приглушённые и тёплые варианты красного. Они ещё воспринимаются как часть исторически широкой красной гаммы, хотя на экране могут быть названы розовыми. В более поздних произведениях оттенок чаще получает самостоятельную декоративную роль, но и эта тенденция не образует строгой хронологической границы.

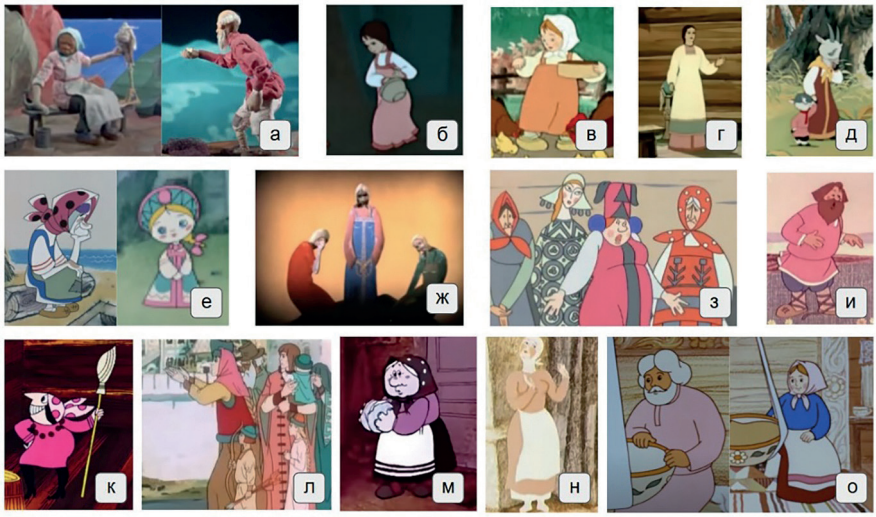
ЛИТЕРАТУРА

1. Асенин С. В. Мир мультфильма: идеи и образы мультипликационного кино социалистических стран. М.: Искусство, 1986. 287 с.
2. Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М.: Наука, 1975. 288 с.
3. Бобрихин А. А., Егорова С. И. Проблема интерпретации народного костюма в дизайне // Концепт. 2014. Спецвыпуск № 6. С. 126–130. URL: https://e-koncept.ru/2014/14581.htm (дата обращения: 19.07.2026).

4. Василевич А. П., Кузнецова С. Н., Мищенко С. С. Цвет и названия цвета в русском языке / под общ. ред. А. П. Василевича. М.: КомКнига, 2005. 216 с.
5. Головко О. Не могут быть новыми слёзы, не может быть новым смех: разговор с Эдуардом Назаровым и Юрием Норштейном // Фома: онлайн-издание. URL: https://foma.ru/ne-mogut-byit-novyimi-slezyi-ne-mozhet-byit-novyim-smex.html (дата обращения: 19.06.2026).
6. Головной убор девичий. Русские // Российский этнографический музей: официальный сайт. URL: https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/268008 (дата обращения: 14.06.2026).
7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. 2-е изд., испр. и доп. СПб.; М.: изд. М. О. Вольфа, 1880–1882.
8. Каталог Госфильмофонда России // Госфильмофонд России: официальный сайт. URL: https://gosfilmofond.ru (дата обращения: 14.06.2025).
9. Каталог Российского этнографического музея // Российский этнографический музей: официальный сайт. URL: https://ethnomuseum.ru (дата обращения: 10.05.2025).
10. Ковалева Н. И. Русские набивные платки и шали второй половины XIX века. История производства и истоки художественной традиции: дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2022. Т. 1. 203 с. URL: https://rghpu.ru/uploads/catalogfiles/4819_tom-1.pdf (дата обращения: 19.07.2026).
11. Майоров Н. А. Цвет советского кино // Киноведческие записки. 2011. № 98. С. 196–209. URL: https://kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/196-209.pdf (дата обращения: 12.03.2026).
12. Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX века. М.: Наука, 1984. 216 с.
13. Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества: монография. М.: Легпромбытиздат, 1994. 269 с.
14. Пастуро М. Красный: история цвета / пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 153 с. (Библиотека журнала «Теория моды»).
15. Повязка — девичий головной убор. Русские // Российский этнографический музей: официальный сайт. URL: https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/268003 (дата обращения: 14.06.2026).
16. Повязка — девичий головной убор. Русские // Российский этнографический музей: официальный сайт. URL: https://collection.ethnomuseum.ru/entity/OBJECT/268004 (дата обращения: 14.06.2026).
17. Реставрация // Кинотеатр «Иллюзион»: официальный сайт. URL: https://illusion-cinema.ru/event-11450/ (дата обращения: 12.03.2026).
18. Сафронова Д. А. Цвет как средство художественной трансформации русского народного костюма в отечественной анимации XX — начала XXI века // Цвет в пространственных искусствах и дизайне: материалы V Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Санкт-Петербург, 2 октября 2025 г. / науч. ред. А. В. Корнильева, Н. Н. Цветкова. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2025. С. 278–288.

19. Сафронова Д. А., Петрухина О. В. Эволюция средств выразительности русского народного костюма в отечественной экранной анимации XX — начала XXI века // Костюмология. 2025. Т. 10, № 2. 16 с.
20. Сказка о царе Салтане: комментарий Ю. Б. Норштейна об И. П. Иванове-Вано // CoolConnections: онлайн-издание. URL: https://www.coolconnections.ru/ru/titles/the-tale-of-tsar-saltan-smf (дата обращения: 19.06.2026).
21. Словарь Академии Российской: в 6 ч. СПб.: при Императорской Академии наук, 1794. Ч. 5: от Р до Т. 605 с.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Персонажно-костюмные образы советской анимации 1937–1988 гг.:
а — старуха и старик, «Сказка о рыбаке и рыбке», 1937; б — девочка, «Сказка о солдате», 1948; в — Маша, «Чудесный колокольчик», 1949; г — Наталья-краса, «Волшебная птица», 1953; д — козлёнок и коза, «Волк и семеро козлят», 1957; е — старуха и Василиса Премудрая, «Вовка в Тридевятом царстве», 1965; ж — персонажи фильма «Добрыня Никитич», 1965; з — женские персонажи фильма «Сказка о золотом петушке», 1967; и — мужской персонаж, «Самый главный», 1970; к — Баба-яга, «Баба-яга против!», вып. 1, 1980; л — персонажи фильма «Лебеди Непрядвы», 1980; м — пожилая героиня, «Дереза», 1985; н — жена главного героя, «Сказка о глупом муже», 1986; о — старик и молодая героиня, «Жили-были дед и баба», 1988

Сведения об авторе:

Сафронова Дарья Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, факультет изобразительного искусства и реставрации, кафедра теории и истории пространственных искусств, аспирантура, 2-й курс; safr.daria@gmail.com

Safronova Daria A., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Faculty of Fine Arts and Restoration, Department of Theory and History of Spatial Arts, Postgraduate student, 2nd year; safr.daria@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Петрухина Оксана Валерьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой анимации и медиадизайна; oks.petruhina@yandex.ru

Petrukhina Oksana V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Head of the Department of Animation and Media Design; oks.petruhina@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.42
УДК 745.03

А. А. Семенова

ДИАЛОГ КУЛЬТУР: ЖИВОПИСЬ, ЦВЕТ, ВОЙЛОК

Войлок, являясь на протяжении тысячелетий материалом традиционного декоративно-прикладного искусства, обладает уникальным пластическим потенциалом. В XXI в. наметилась тенденция к созданию крупноформатных произведений из шерстяного волокна, которые апеллировали к средствам формальной композиции. Цвет в них играет одну из ведущих ролей для передачи творческого замысла. Представляется интересным проследить возможные дополнительные художественные источники, оказавшие влияние на развитие живописных решений в области искусства войлока.

Ключевые слова: искусство войлока, монументальное панно, абстрактная композиция, декоративно-прикладное искусство

A. A. Semenova

DIALOGUE OF CULTURES: PAINTING, COLOR, FELT

Felt, having served for thousands of years as a material of traditional decorative and applied art, possesses a unique expressive plastic potential. In the 21st century, a trend has emerged toward the creation of large-scale works from wool fiber that rely exclusively on the means of formal composition. Color plays one of the leading roles in these works in conveying the artistic concept. Therefore, it is interesting to trace possible additional artistic sources that have influenced the development of painting techniques in the art of felt.

Keywords: felt art, monumental panel, abstract composition, decorative and applied art

Начиная с последней четверти XX в. искусство войлока получило широкое распространение в художественных практиках. Войлок, являясь одним из старейших нетканых материалов, активно развивался в традиционной культуре кочевых и оседлых народов Евразии. На протяжении веков вырабатывались его каноны и декоративные решения орнаментальных композиций. В XXI в. можно видеть различные интерпретаций его уникального пластического языка в работах современных художников. Характерной особенностью произведений из шерстяного волокна является их тактильность и неограниченная свобода в области цветовых решений. В этой связи представляется важным выявить возможные дополнительные художественные источники, оказавшие влияние на развитие живописных решений в области искусства войлока. В контексте данной темы интерес представляют двухмерные войлочные панно, декоративный язык которых перекликается с пластическими достижениями живописи модернизма. Тенденция обращаться к произведениям ведущих художников XX в. прослеживается как в работах авторов, происходящих из регионов, где войлок стал маркером традиционной культуры, так и в творческих поисках европейских мастеров.

Пластические открытия, произошедшие в живописи в XX в. утвердили возможность воздействия на эмоциональные переживания человека исключительно формальных аспектов композиции и цвета. Перед тем как цвет окончательно занял позиции независимого участника художественного процесса, на него обратили внимание импрессионисты, которые пытались разложить цвет на отдельные элементы. Постимпрессионисты использовали цвет для передачи эмоций и смыслов, что привело к появлению плоских цветовых пятен, построению формы и пространства без светотени. Фовизм продолжил развитие этой тенденции, утверждая «самоценность» цвета и его психологическое воздействие на индивида, настаивая на передаче цветом внутреннего состояния художника, а не окружающего мира. Постепенно цвет становится объектом изображения. Разделению тождества реальных объектов и цвета способствовали также поиски французских кубистов и итальянских футуристов [10].

Абстрактное искусство, возникшее в начале 1910-х гг., заявило об окончательной замене сюжетной основы произведения пластической идеей: основными художественно-выразительными средствами стали цвет, линия, форма. Рациональная (геометрическая) и экспрессивная (живописная, «биоморфная») абстракции использовали разные визуальные средства для передачи нематериальных сущностей. Геометрическая абстракция — это взаимодействие чётких линий, геометрических форм и локальных цветовых пятен. В экспрессивной — цвет становится доминантой произведения и выражает субъективные переживания художника. Основоположником экспрессивной абстракции стал В. Кандинский (лирическая абстракция). В теоретических трудах художник утверждал, что цвет неотделим от формы, рассматривая графические элементы и их цветовые качества. Художник, управляя цветом, может воздействовать на сознание зрителя через ассоциации и эмоции, добиваясь определённого психологического состояния [6, с. 55−56]. Следующий шаг в этом направлении сделал абстрактный экспрессионизм в середине XX в. Цвет перестаёт зависеть от какой-либо формы. Восприятие цвета вышло на метафизический уровень. В «живописи цветового поля» на холсте присутствуют только цветовые плоскости строгой или свободной формы. В «живописи действия» акт создания картины происходит на интуитивном уровне, выплёскивание внутренней энергии на полотно достигается за счёт случайных брызг, мазков, капель. На решение поставленной задачи — погружение зрителя в нужную среду через цвет — работает и крупномасштабный формат работ.

Исследователи творчества первых профессиональных художников, возродивших древнее ремесло среднеазиатских народов — войлок — в качестве новой области советского декоративно-монументального искусства, отмечали стилистическую связь некоторых их произведений с творчеством А. Матисса, (особенно с его поздними работами 1950-х гг., выполненными в технике декупажа) [3, с. 15]. В них прославленный художник приходит к предельной лаконичности и выразительности цветовых форм и максимальной яркости колористической гаммы. В этих работах особенно важным становится

ритмическое распределение декоративных элементов и фона, линии и пятна, взаимодействие цветовых и тональных контрастов, орнамент оказывается основой композиционного решения. Данный аспект творчества получил развитие у А. Матисса благодаря его знакомству с принципами организации художественного пространства в произведениях искусства востока (в том числе персидских миниатюрах, коврах, тканях и пр.)

Большое внимание цвету уделяли кыргызские художники — Джумабай Уметов и Токтогул Касымов. Цвет в их работах, как и у А. Матисса, трактуется как плоскость и является носителем эмоциональных качеств поверхности. Художникам свойственно сочетать естественные цвета шерсти мягких оттенков с яркими цветами окрашенной шерсти. У Д. Уметова это палитра широкого диапазона различных оттенков: красный, охра, зелёный, синий и пр. Колористка зависит от тематики произведения и работает на ассоциативное раскрытие темы. Т. Касымов использует более ограниченную цветовую гамму, которая неизменно проходит через все его произведения: «по массе белой, коричневой или рыхло-серой шерсти естественных тонов… проложена ярко окрашенная густо-зелёная и красная, прорисовывающая основной изобразительный мотив» [2, с. 14]. Если у Д. Уметова стилизация мотивов и их распределение на плоскости — это естественный диалог как с традиционным орнаментальным искусством Кыргызстана, так и с коллажными работами А. Матисса, то у Т. Касымова расширению возможностей войлока до диапазона станкового искусства способствует в том числе и обращение к пластическим решениям прославленного живописца. «…Почти прямым текстом переводит он декоративное панно Матисса “Танец” в войлок, уверенно возвращая таким образом его к своим предтечам. И оказывается, пропущенные через живопись и вновь возвращённые в войлок художественные решения обретают новую силу» [13, с. 32]. Этот диалог с А. Матиссом, скорее всего, относится к работе «Танец табунщика» (1975), где ряд красных фигур располагается по кругу в центре. В декоративных панно нет полного отказа от изобразительных форм, но все мотивы максимально упрощены, плоскостны, локальны по цветам. Таким образом, в работах первых профессиональных художников в технике войлоковаляния прослеживается опосредованная связь с творчеством ведущего художника эпохи модернизма.

Определённый шаг в сторону условно-образной передачи действительности сделал казахских художник Курасбек Тыныбеков. Текемет [1] «Небо» (казах. «Аспан», 1973) является одним из первых примеров переосмысления традиционной техники валяния посредством языка современного искусства [7, с. 4]. Орнамент перестаёт выполнять декоративную функцию и превращается в знак. Эти знаки-символы свободно распределяются по центральной поверхности работы, заполняя собой всё пространство. Пластический язык произведения построен на взаимодействии пятна, линии, ритма, фактуры шерстяного волокна и цвета, играющего ведущую роль в восприятии работы. В текемете превалируют холодные цвета (тёмно-синий и кобальт среднего тона). К ним добавлена шерсть натуральных оттенков (коричневый и белый) и в меньшем количестве — светло-жёлтый и красный.

В связи с рассматриваемым вопросом особенно интересным становится анализ произведений Алибая Бапанова (Казахстан), представленных на персональной выставке «Кочующие фрески» (Esentai Gallery, Алмата, 2019–2020; ил. 1). В выставочный проект вошли шестнадцать крупномасштабных войлочных панно (ручное войлоковаляние, шерсть, шёлк) и камерные арт-объекты [9]. По высоте многие работы были чуть больше трёх метров. При первом знакомстве с произведениями художника появляется ощущение, что на войлочную поверхность А. Бапанов переносит не орнаменты, а композиционные, пластические и колористические приёмы живописи модернизма XX в. Панно разнообразны по форме и колористке. Абстрактные, довольно чёткие по силуэту пятна и линии свободно парят в пространстве цветного фона: белого, красного, жёлтого, чёрного и пр. В одном случае они стоят близко друг к другу, практически закрывая фон, в другом — на расстоянии, давая возможность фону проявить себя в общей художественной структуре, в третьем — работает контраст крупных форм и мелких элементов между ними. Статика практически отсутствует, все элементы находятся в постоянном движении и динамике. В цветовом отношении панно звучат мажорно и пёстро, парящие элементы создают многоцветную мозаику даже на чёрном фоне.

Современные исследователи творчества А. Бапанова отмечают, что для «создания масштабных войлочных “полотен” он использовал как обрезки, оставшиеся от войлока, так и произвольно взятые формы западного абстракционизма» [12, с. 187]. При этом истоки творчества А. Бапанова находятся в архетипах народного искусства, в духовной системе и мировоззрении древних тюркских народов степей Евразии. «…Близость Бапановых к национальной традиции стала фундаментом их творчества, а европейские традиции — одним из его элементов» [8, с. 251].

На связь художественных решений с архетипами тенгрианства указывают названия каждого панно («Разговор с небом», «Тенгри», «Я и вселенная», «Мать Земля» и пр.) и даже выбор их формы. Тенгри — верховное божество древних тюркских и монгольских народов, олицетворяющее голубое небо. При этом форма одного из панно напоминает форму яйца (яйцо является фундаментальным символом сотворения мира и первоосновой вселенной в тенгрианстве) [1]. При более внимательном изучении композиций начинаешь замечать, что абстрактные формы далеко не всегда являются таковыми, часть из них — это максимально обобщённые зооморфные и антропоморфные силуэты. Их появление в пространстве полотна отсылает, с одной стороны, к знаковой системе тенгрианства (куда входили также геометрические и космологические символы), с другой — к памятникам наскального искусства — петроглифам. Тем самым казахский художник возвращает абстрактной форме её мифологическое и сакральное наполнение.

Основные цвета, которые использует художник, согласуются с цветовыми предпочтениями казахской традиционной культуры: жёлтый, синий, красный, зелёный, коричневый, белый и чёрный. Интересно что у казахов существовал

ещё «цвет, который обозначался как “ала”, то есть “полосатый, пёстрый, многоцветный” …спектр его применения был широк, поскольку он обозначал не определённый цвет, а цветовую гамму, символизируя всё многоцветие мира» [11, с. 337].

Способность архаического материала решать задачи современного монументального искусства подчёркивает и название выставки — «Кочующие фрески». Фреска — вид настенной или потолочной живописи, непосредственно связанной с архитектурой. В данном случае монументальностью наделяются текстильные полотна, апеллирующие к номадическому образу жизни и являющиеся по существу архитектурной формой в контексте традиционного кочевого жилища — юрты.

Возможности выполнения войлоком функций монументальной живописи раскрываются в недавнем проекте нидерландской художницы по текстилю Клауди Йонгстра. В её мастерской были созданы панели «Ботаническая фреска» для потолочных плафонов фойе Международного театра Амстердама, ITA (2024). Работы этой художницы можно отнести к особому виду живописи шерстяным волокном. Чаще всего это абстрактные композиции крупных размеров. Художница предпочитает работать в экспрессивной манере, создавая живописную поверхность многоцветьем «шерстяных мазков», то плавно перетекающих друг в друга, то динамично формирующих поверхность благодаря разной направленности и разрежённости волокон. Осязаемость и фактурность полотна достигаются благодаря использованию войлока разной степени сваленности, различных видов шерсти и волокон (шёлк, лён, хлопок и пр.), внедрения тканей, использованию традиционных и архаичных текстильных техник (вышивка, вязание на вилке). Эмоциональное воздействие колористической гаммы на зрителя является главным аспектом её творчества благодаря использованию широкой цветовой гаммы шерсти, окрашенной исключительно натуральными красителями.

Войлочные панели выполнены в манере импрессионизма. Они созданы по мотивам потолочных росписей с растительными мотивами, которые были сделаны в 1894 г. Их цветовая гамма также опирается на колористку росписей [14]. Цветочный ландшафт передан ассоциативно, вибрирующими и подвижными мазками шерсти. В основе композиций лежит контраст дополнительных цветов — оранжевого и синего. Они же работают на создание самого сильного контраста — тёплого и холодного. Расположенные рядом, эти цвета усиливают звучание друг друга. Колористическая гамма изменчива в оттенках: от тёплого оранжевого до красно-коричневого и от тёмно-синего до бирюзового. В работе отсутствуют плавные переходы и градации цветов, а живописная поверхность формируется за счёт взаимодействия друг с другом раздельных мазков каждого цвета. Это оправданный приём, так как предполагается восприятие зрителем плафонов на расстоянии, а издалека цвета оптически смешиваются. Для достижения визуально комфортной среды в композиции введены дополнительные оттенки серого и белёсо-розовых цветов, смягчающих яркость оранжево-синей пары. Кроме того, за счёт присутствия небольшого количества белоснежно-белых прядей шерсти в панно акцентно

формируются тональные контрасты. Все перечисленные виды контрастов обеспечивают возможность создания монументальной работы, гармонично вписывающейся в исторический интерьер, исключительно за счёт формальных аспектов произведения — цвета и абстрактных форм.

Нередко художники, обращаясь к знаковым произведениям эпохи модернизма, переосмысливают их концептуально, наделяя новыми идеями, отражающими запросы времени. Такой метод работы можно видеть в крупномасштабном выставочном полотне К. Йонгстра «Герника экологии» (360 × 790 см, 2021). Название, цветовая палитра и размеры произведения отсылают к знаковой работе П. Пикассо «Герника» (1937; ил. 2). Мрачность композиции подчёркивает колористическая гамма, построенная на оттенках белого, чёрного и сепии. Эти цвета создают вихреобразные концентрированные движения форм по всей поверхности. Хроматические цвета вытеснены из пространства произведения. Используя традиционный материал кочевых народов, К. Йонгстра обращается к современным проблемам постиндустриального общества — разрушению экологии, потребительскому отношению к природным ресурсам, упадку овцеводства в Европе. Войлок для художницы — аутентичный материал, который на протяжении веков обеспечивал гармоничное взаимодействие человека и мира [17].

Концептуальный взгляд на живопись абстрактного экспрессионизма виден и в проектах художницы из Казахстана Гульнур Мукажановой. Предметом её исследования чаще всего становится вопрос глобализации и национальной идентичности. Эта проблема находит выражение уже в структуре самого произведения: точно узнаваемая художественная эстетика абстрактного экспрессионизма формируется традиционным природным материалом. В своём творчестве Г. Мукажанова вдохновляется произведениями таких художников, как Д. Поллок, М. Ротко и К. Стилл [3].

Визуальное сходство её работ из проекта «Пост-номадическая реальность» (выставка «Пространство тишины», Aspan Gallery, Алматы, Казахстан, 2021) с «живописью цветового поля» М. Ротко основаны на принципиально разных мировоззренческих истоках (ил. 3). В роли холста у Г. Мукажановой выступает войлочное полотно, натянутое на подрамник (100 × 140 см, 140 × 170 см, шерсть, шёлковое полотно). Оба художника используют композиции из парящих прямоугольных блоков с размытыми, пульсирующими краями. Если у М. Ротко живопись, состоящая из цвета, является квинтэссенцией метафизического акта, то геометрия Г. Мукажановой отсылает к традиционным казахским настенным коврам түскиізам (казах. түс — сон, киіз — войлок) [4]. Состоят они обычно из центрального чистого поля и орнаментированной каймы. В традиционной культуре казахов туискиізы выполняли не только бытовые, но и сакральные функции. В этой связи центральные прямоугольники в работах художницы обрамлены плоскостью другого цвета. Эти широкие полосы не воспринимаются каймой, а работают на создание целостного и монументального впечатления. Главенство цвета проявляется за счёт различного вида контрастов: по цвету (жёлтый и синий), дополнительных цветов (красный и зелёный), тёплого и холодного (оранжевый и фиолетовый), симультанного (взаимодействие

оранжевого и красного с серым), светлого и тёмного (розовый и тёмно-синий) и пр. Многослойность, пульсирование цвета и его вибрация достигаются не живописными средствами, а работой с раскладкой шерстяного волокна. Пастозность цвета варьируется: где-то он лежит плотной массой, в каких-то местах волокно разряжено и через него просвечивает другой цвет.

В более поздних работах художницы экспрессионизм цвета преобладает, но в несколько другом ключе. Цвета становятся очень подвижными и динамичными. В каждом конкретном случае цветовые плоскости имеют определённую направленность, согласующуюся с общей концепцией и репрезентацией работ в выставочном пространстве. Пример такой работы с цветом можно видеть в крупномасштабном полотне «Тени надежды: вчерашнее прошлое, сегодняшнее настоящее» (шерсть мериноса, шёлковые волокна, 150 × 1600 см), представленном в арт-пространстве Mill6CHAT (Гонконг, 2023). На фоне тёплого красного цвета возникают горизонтальные свободные пятна различных оттенков жёлтого, зелёного, бордового и пр. На персональной выставке «Луч надежды» (Aspan Gallery, Алматы, Казахстан, 2024) данное панно было дополнено новыми «шерстяными холстами», располагающимися горизонтальной полосой вдоль трёх стен помещения [5]. Зритель оказывается не пред картиной, а в среде, которую создаёт «живопись шерстью». Основной цвет композиции — тёплый красный — постепенно начинает разбавляться дополнительными оттенками кораллового и маджента. И если в начале композиции цветовые плоскости более цельные, то постепенно происходит разрыв красного фона экспрессивными пятнами других оттенков, в том числе активными вспышками ультрамарина и кобальта. Завершающей точкой в симфонии цвета становится последнее полотно, в котором преобладает контраст тёмного и светлого, полученный за счёт расположения небольшого количества ярких и светлых пятен на чёрном фоне. На разрушение монументального единства композиции влияет и развеска полотен. Сначала они составляют единое целое без промежутков, к концу — картинные плоскости начинают отделяться друг от друга. Ритм промежутков белой стены работает на создание пауз в активном звучании цвета.

Минималистичный язык геометрической абстракции виден в войлоках китайского художника уйгурского происхождения Анивар Мамата. Работая в сфере актуального искусства, художник в 2010 г. обратил внимание на войлок, стремясь отдать дань уважения исчезающим ремесленным традициям Синьцзяна. Произведения из шерстяного волокна можно рассматривать в качестве естественного продолжения его живописных поисков. Изобразительные средства очень скупы. В работах используются цветные сетки и простейшие прямоугольные формы, располагающиеся на однотонных фонах неокрашенной шерсти (молочно-белый, серый, тёмно-коричневый). В войлоках, созданных в 2015 г., игра с одинаковой решетчатой структурой происходит на уровне цвета, который выявляет формы и контрформы. В одних случаях на светлом фоне выделяется жёсткая сетчатая структура, в других она проваливается в фон и на первый план выступают цветные прямоугольники, образующиеся в промежутках сетки. Поверх сеток раскиданы узкие прямоугольники, которые

за счёт контраста по цвету или тону работают цветными или тональными пятнами. Цветовые предпочтения в работах А. Мамата — это дань уважения уйгурской текстильной традиции. Основные цвета уйгурских войлоков — розовый, лиловый, зелёный, жёлтый [15, с. 51]. Однако, по словам художника, на формирование его визуальной эстетики оказал влияние ряд художников XX в.: от А. Матисса и В. Кандинского до Д. Поллока и Э. Уорхола [16].

Исследование содержательных, стилистических и колористических характеристик произведений в области искусства войлока позволило прийти к следующим выводам:

– в начале XXI в. войлок может как решать монументальные задачи современного искусства, так и исследовать наследие модернизма в концептуальном ключе, используя для этих целей формальную композицию и цвет;
– художественно-выразительные и колористические возможности шерстяного волокна обладают широким потенциалом для создания живописных поверхностей: гладких и фактурных, плотных и прозрачных, контрастных и мягких, локальных и градиентных;
– современным художникам Центральной и Восточной Азии войлок, переосмысленный через призму абстрактного искусства, позволяет обращаться к тактильной памяти и сакральным аспектам номадической культуры, тогда как европейских мастеров материал привлекает в силу своего природного происхождения и экологичности.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] Текемет — войлочный ковёр, характерный для традиционного декоративно-прикладного искусства Казахстана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азаров А. Вселенная из войлока. Работы Алибая Бапанова // Азаттык Азия: онлайн-издание. URL: https://www.azattyqasia.org/a/kazakhstan-almaty-exhibition-alibay-bapanov-felt-and-silk/30259875.html (дата обращения: 10.07.2026).
2. Андреева Л. Начальная пора искусства // Декоративное искусство СССР. № 8 (309). 1983. С. 17–19.
3. Бодрова Э. Певец гор и степей Джумбай Умётов // Декоративное искусство СССР. № 12 (253). 1978. С. 12–15.
4. Гульнур Мукажанова «Пространство тишины» // Aspan Gallery — галерея современного искусства: официальный сайт. URL: https://aspangallery.com/ru/exhibitions/Prostranstvo+tishini (дата обращения: 14.07.2026).
5. Гульнур Мукажанова «Үміт шуағы», июль 2024 — сентябрь 20241 // Aspan Gallery — галерея современного искусства: официальный сайт. URL: https://aspangallery.com/ru/exhibitions/gulnur-mukazhanova (дата обращения: 14.07.2026).

6. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / пер. с нем. А. Лисовского, Е. Козиной. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2023. 591 с.
7. Құрасбек Тыныбеков: альбом / құраст. Б. А. Алпысбаева. Алматы: Өнер, 1990. 64 с.
8. Муканов М. Ф., Сулейменов М. Ш. Искусствоведческие аспекты изучения современного казахского гобелена // Eurasian Journal of Philology Science and Education. 2014. 150 (4–5). С. 246−252 URL: https://philart.kaznu.kz/index.php/1-FIL/article/view/719 (дата обращения: 05.07.2026).
9. Персональная выставка Алибая Бапанова. Кочующие фрески // Art Future: сайт проекта. URL: https://artfuture.gallery/page38885802.html (дата обращения: 05.07.2026).
10. Сарабьянов А. Д. Абстрактное искусство // Энциклопедия русского авангарда: онлайн-издание. URL: https://rusavangard.ru/online/history/abstraktnoe-iskusstvo/ (дата обращения: 10.07.2026).
11. Турганбаева Ш. С. Цветовое восприятие и природные ассоциации в культуре казахов // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 5 (30). С. 335−338.
12. Шарипова Д. С., Кобжанова С. Ж., Кенджакулова А. Б. Интертекстуальность в современном искусстве Казахстана в аспекте культурной памяти // Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университетінің Хабаршысы. 2021. № 2 (86). С. 179−190.
13. Юшкова О. Войлоки Токтогула Касымова // Декоративное искусство СССР. 1983. № 8 (309). С. 32–33.
14. Botanical Fresco by Claudy Jongstra // Studio Claudy Jongstra: сайт художника. URL: https://claudyjongstra.com/en/work/art/botanical-fresco (дата обращения: 02.07.2026).
15. Bunn S. Nomadic felts. London: The British Museum press, 2010. 144 p.
16. From Xinjiang to Hong Kong, Uyghur Artist Aniwar Mamat Weaves His Own Path // Zolima CityMag: онлайн-издание. URL: https://zolimacitymag.com/from-xinjiang-to-hong-kong-uyghur-artist-aniwar-mamat-weaves-his-own-path/ (дата обращения: 10.07.2026).
17. Guernica de la Ecologíaby Claudy Jongstra // Studio Claudy Jongstra: сайт художника. URL: https://claudyjongstra.com/en/work/art/botanical-fresco (дата обращения: 10.07.2026).



Ил. 1. Бапанов А. Персональная выставка «Кочующие фрески» Art Future, Esentai Gallery, Алматы, Казахстан. 2019–2020 [9]



Ил. 2. Йонгстра К. Герника экологии Museum Kranenburgh, Берген, Нидерланды. 2023 Фотография Мишеля Клауса [17]



Ил. 3. Мукажанова Г. Персональная выставка «Пространство тишины» Aspan Gallery, Алматы, Казахстан. 2021 [4]

Сведения об авторе:

Семенова Анна Анатольевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра теории и истории пространственных искусств, аспирантура, 3-й курс; кафедра художественного текстиля, доцент; anntextile@mail.ru

Semenova Anna A., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Department of Theory and History of Spatial Arts, Postgraduate student, 3rd year; Department of Artistic Textiles, Associate Professor; anntextile@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Горбунова Татьяна Васильевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории и истории пространственных искусств; gormstan@yandex.ru

Gorbunova Tatiana V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Full Doctor (Philosophical Science), Professor, Head of the Centre for Innovative Educational Projects; gormstan@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.43
УДК 792.04:7.038.16

К. А. Торопова

ТРАНСФОРМАЦИЯ КОЛОРИСТИЧЕСКОГО СИМВОЛИЗМА О. УАЙЛЬДА В КУБОФУТУРИСТИЧЕСКОЙ СЦЕНОГРАФИИ А. ЭКСТЕР К СПЕКТАКЛЮ «САЛОМЕЯ» (1917)

Исследуется новаторский подход Александры Экстер к сценографии на примере постановки «Саломея» в Камерном театре (1917, реж. А. Таиров). Эскизы костюмов и декораций анализируются как самостоятельные графические произведения, в которых цвет становится главным инструментом пространственной режиссуры. Показано, как колористический символизм пьесы Оскара Уайльда переводится на язык кубофутуристической геометрии. Метод Экстер, направленный на подчёркивание телесной пластики актёра, сопоставляется с супрематическими экспериментами Казимира Малевича. Доказывается, что в сценографии «Саломеи» цвет преодолевает плоскостную декоративность, формируя полноправную «цветовую архитектуру» и драматургический каркас спектакля.

Ключевые слова: Александра Экстер, Оскар Уайльд, Александр Таиров, Камерный театр, сценография, русский авангард, кубофутуризм, колористика, цветовая архитектура

K. A. Toropova

TRANSFORMATION OF O. WILD'S COLORISTIC SYMBOLISM IN A. EKSTER'S CUBO-FUTURISTIC SCENERY FOR THE PLAY SALOMÉ (1917)

The article explores Alexandra Exter's innovative approach to scenography through the example of the Kamerny Theatre's production of Salome (1917, directed by Alexander Tairov). The costume and set sketches are analyzed as independent graphic works where color serves as the primary tool for spatial direction. The paper demonstrates how the color symbolism of Oscar Wilde's play is translated into the language of cubo-futurist geometry. Exter's anthropocentric method, aimed at emphasizing the actor's plastic movement, is contrasted with the suprematist experiments of Kazimir Malevich. The study proves that in the scenography of Salome, color transcends flat decorativeness, shaping a fully-fledged "color architecture" and the dramatic structure of the performance.

Keywords: Alexandra Exter, Oscar Wilde, Alexander Tairov, Kamerny Theatre, scenography, Russian avant-garde, cubo-futurism, coloristics, color architecture

А. Экстер использует в «Саломее»
своё главное «оружие» — цвет.
М. Колесников

Постановка пьесы Оскара Уайльда «Саломея», осуществлённая Александром Таировым в Московском Камерном театре в 1917 г., традиционно рассматривается исследователями как важнейшая веха в эволюции русской авангардной сценографии. Оформление спектакля, созданное Александрой Экстер, ознаменовало радикальный отход от иллюзорно-живописной театральной традиции рубежа веков в сторону конструирования трёхмерного, динамичного сценического пространства. При этом если в предшествующих сценических опытах русского авангарда доминировала статичная, плоскостная геометрия, то Александра Экстер вывела на сцену экспрессивную пространственную форму, в которой главным выразительным и формообразующим средством стал цвет.

Рассматривая эскизы костюмов и декораций Александры Экстер к «Саломее», необходимо прежде всего обозначить методологическую рамку: в контексте настоящей статьи эти работы анализируются как самостоятельные плоскостные графические произведения, обладающие собственной логикой композиционного и пластического строя. Цвет в этом построении выступает одним из определяющих элементов. Его первостепенная роль обозначена и в выведенной в эпиграф настоящей статьи цитате М. Колесникова: «А. Экстер использует в “Саломее” своё главное “оружие” — цвет» [5, с. 27].

Понимание цвета как активной, действенной силы заложено в основе творческого метода художницы. Радикальность, бескомпромиссность живописных поисков сделали её одной из ключевых фигур русского авангарда. Бенедикт Лившиц в книге «Полутораглазый стрелец» назвал Александру Экстер амазонкой, отметив, что она, наряду с Натальей Гончаровой и Ольгой Розановой, была «передовой заставой русской живописи» [7, с. 98]. Обособленность Экстер и своеобразие её художественного языка сформировались благодаря академическому опыту, постижению основ кубизма во французских мастерских Пабло Пикассо и Жоржа Брака, а также увлечению итальянским футуризмом и орфизмом. Как отмечал Я. А. Тугендхольд, «Александра Экстер интересует нас не только как данная индивидуальность, но и как символ, как выразительница современного художества вообще <…> В личности этой женщины, как в фокусе, отразилась наша культура — критическая культура, балансирующая на остром рубеже двух эпох» [11, с. 29]. Самобытность художницы выражалась в уникальном синтезе европейских течений с национальными традициями: по замечанию искусствоведа Г. Коваленко, кубизм «у неё с примесью украинского декоративно-прикладного искусства» [3]. Точную формулу, определяющую парадоксальность творческого метода Экстер, вывел А. Эфрос, описав её произведения как «кубистический кубизм в барочнейшем барокко» [2].

Основой этого живописного метода художницы стали размышления об энергии цвета и взаимодействии форм. Примечательно, что в 1915 г. она отказалась от участия в выставке «0,10», не желая быть в группе

супрематистов вместе с Малевичем. Это концептуальное расхождение строилось на принципиально разном понимании законов плоскости. В противоположность провозглашаемому Малевичем принципу абсолютной автономии беспредметных планов и независимости форм, цветовые планы у Экстер вступают в выраженное внутреннее взаимодействие. Своё теоретическое обоснование эти поиски получат позднее, в каталоге этапной выставки «5 × 5=25» (1921), где художница охарактеризует свои работы как часть «общего плана опытов над цветом, частично разрешающего вопросы взаимоотношения цвета, его взаимного напряжения, ритмизации и перехода к цветовой конструкции, основанной на законах самого цвета» [9].

Живописные эксперименты с цветовыми контрастами, динамическими цветовыми ритмами, свечением цвета, конструированием и деформацией плоскости цветом, начатые в живописи задолго до приведённой выставки, закономерно потребовали выхода в реальный объём. А. Таиров писал: «По большинству полотен художницы видно, что её живописи тесно в рамах, что художница наделена даром конструировать в пространстве <…> её работы были ориентированы на трёхмерную декорацию» [5, с. 26]. Уход от супрематической статики к исследованию цветовой энергии привёл А. Экстер к сценографии, сделав театр «самым заветным местом в творчестве художницы» [5, с. 25]. Работая уже как театральный художник, она создавала, по определению А. Эфроса, «взвихрённые» цветом и светом костюмы и декорации [2, с. 24].

Архитектоника разработанных ею костюмов базируется на абстрактно-геометрических формах с доминантой острых углов, диагоналей и треугольников. Характерным примером служит один из вариантов облачения Саломеи, объединяющий треугольный лиф, длинную юбку с трапециевидными драпировками и жёсткую корону с заострёнными зубцами. Подобные ритмические членения, где каждая отдельная складка или сопряжение образует многоуровневое наслоение, отчётливо прослеживаются и в одеждах Иродиады и рабынь. Этот новаторский подход напрямую связан с режиссёрским видением Александра Таирова, нашедшего в Экстер идеального соавтора. По воспоминаниям Алисы Коонен, режиссёр сразу почувствовал в ней художника, близкого его исканиям [4]. Сам Таиров отмечал у Экстер «прекрасное чувство действенной стихии театра» [10, с. 163] и «исключительный дар колориста» [5, с. 28] В основе их сотворчества лежало принципиально новое понимание сценического облачения. Ему Таиров отводил важнейшую роль, формулируя свои требования так: «…костюм — это вторая оболочка актёра, это нечто неотделимое от его существа, это видимая личина его сценического образа, …это новое средство для обогащения выразительности жеста актёра, …это средство сделать всё тело, всю фигуру актёра более красноречивой и звучащей…» [10, с. 175]. Кроме того, он утверждал, что «краска играет на сцене значительную и прекрасную роль» [10, с. 172], вспоминая, что «ещё в глубокой древности театр прекрасно понимал и учитывал такое значение краски» [10, с. 173].

Именно эти режиссёрские принципы воплотились в кубофутуристических, на первый взгляд громоздких, но в действительности выверенных и динамичных костюмах Экстер. Особое сочленение цветовых и фактурных плоскостей стало для неё главным инструментом разработки сценографической пластики. Художница работала с «материальным» цветом, насыщенной, «варварской» палитрой, выстраивая образ на контрасте тяжёлых, жёстких тканей и обнажённого тела, неизменно сохраняя внимание к свободе движения артиста. Специфика метода Экстер особенно ярко проявляется при сопоставлении её работ с эскизами Казимира Малевича к постановке «Победа над солнцем». Малевич использовал локальные, открытые цвета без полутонов: крупные цветовые блоки визуально дробили тело актёра, а статичные супрематические «панцири» нивелировали живую пластику, превращая человека в скованный элемент декорации. Костюмы Экстер, напротив, создавали экспрессивную геометрию, несущую в себе предчувствие ар-деко. Если Малевич намеренно ограничивал сценическую динамику, то Экстер подчиняла форму и цвет единой цели — освобождению и подчёркиванию актёрского жеста.

Эта установка на телесную экспрессию отражена в подчёркнутом динамизме самих эскизов. Эмоциональная выразительность образа достигается за счёт сложной ракурсной компоновки: Экстер фиксирует персонажей в моменты предельного сценического драматизма. Так, Саломея запечатлёна в сложных фазах «Танца семи покрывал» — в стремительном шаге с разведёнными руками или с корпусом, порывисто наклонённым вперёд, где одна нога вынесена на носок, а руки высоко вскинуты. Фигура другого ключевого персонажа — Иоканаана (ил. 3) — подчёркнуто хрупка, что является прямой отсылкой к тексту Уайльда («Как он худ! Он похож на стройную фигуру из слоновой кости. Он похож на серебряное изваяние» [12, с. 20], однако вся колоссальная внутренняя энергия пророка концентрируется в единственном жёстком жесте вытянутой руки. Экспрессией и динамикой пронизаны и эскизы сценических образов второстепенных персонажей: рабы запечатлёны в беге с факелами, солдаты опираются на щиты, тела пажей и египтян изогнуты в сложных ракурсах.

Особый научный интерес представляет взаимосвязь колористики эскизов Экстер с символикой цвета в пьесе Оскара Уайльда, где визуализируется конфликт эроса и танатоса. В оригинальном тексте отчётливо выделяются две полярные группы колоративов. Первая — холодные, серебристые, льдисто-белые и сине-чёрные тона, сопровождающие образ луны и обозначающие приближение смерти, холодную роскошь, мистику и таинство [1]. Вторая — оттенки красного и золотого, ассоциируемые с роковой страстью, плотской одержимостью, пролитой кровью и богатством [1]. Именно этот конфликт Экстер делает смысловой осью визуального решения: «Три основные краски — золотая, кровавая и чёрная придают трагическому напряжению её эскизов глубину и силу» [5, с. 27].

Развитие образа главной героини решается художницей через последовательную и драматичную смену цветовых доминант. Для появления

Саломеи в начале спектакля Экстер создаёт костюм (ил. 1), построенный на сочетании синего, чёрного, белого и серебристого цветов; контуры фигуры жёстко очерчены контрастным ярко-синим. Этот образ становится абсолютным пластическим эквивалентом реплик уайльдовских персонажей: «Не находишь ли, что царевна очень бледна? <...> Она похожа на отражение белой розы в серебряном зеркале» [12, с. 6], на «серебряный цветок» [12, с. 11], её ноги «подобны белым голубкам» [12, с. 5], её маленькие белые ручки похожи на голубок, <…> на белых бабочек» [12, с. 10].

По мере нарастания конфликта колорит трансформируется. Для кульминационных сцен спектакля, в частности для «Танца семи покрывал», Экстер разрабатывает три различных образа, каждый из которых строится на предельном цветовом напряжении. Холодная гамма сменяется доминированием золотого, жёлтого и красного с акцентными вкраплениями зелёного и серебристого (ил. 2); в другом варианте — преобладанием чёрного и серого с элементами золотого и красного, что также коррелирует с текстом Уайльда: «Что она смотрит на меня своими золотыми глазами из-под золотистых век!» [12, с. 20]. И наконец, в последнем эскизе, включающем оттенки серого, синего, бронзового и оранжевого, практически исчезает визуальная дробность: укрупнение цветовых пятен придаёт фигуре первобытную, пугающую монументальность.

Принципиально иначе, но с неменьшей смысловой точностью решён образ Иоканаана (ил. 3). Колористическое решение фигуры выдержано в глухой, тёмной гамме (сочетание серого, чёрного и синего), что противопоставляет его полихромному, подчёркнуто декоративному облачению двора Ирода. Единственным ярким акцентом образа пророка становятся рыжие волосы — символ пламени и ореол мученической святости. Здесь Экстер осознанно идёт на расхождение с текстом пьесы: у Уайльда волосы Иоканаана похожи на «кисти чёрного винограда», «подобны узлу чёрных змей» [12, с. 23]. Этот отказ от литературного буквализма, вероятно, обусловлен обращением художницы к классической живописной иконографии. В европейской изобразительной традиции Иоанн Креститель, как пророк-аскет и глас вопиющего в пустыне, нередко наделялся огненно-рыжими или каштановыми волосами, символизирующими духовное горение. Опираясь на этот визуальный канон, Экстер находит идеальное цветовое соответствие другим метафорам Уайльда — описанию пугающих глаз пророка: «Они похожи на чёрные дыры, выжженные факелами в тирских коврах. Они похожи на чёрные пещеры <…> Они подобны чёрным озёрам, освещённым фантастическими лунами» [12, с. 19–20].

Костюмы остальных персонажей логично встраиваются в общую концепцию, подчёркивая плотность и тяжесть материального мира дворца. Эскиз облачения Иродиады строится на веерообразном расхождении серо-чёрных, сиреневых и малиново-розовых полос; фактурность живописного мазка создаёт здесь почти физическое ощущение удушающей материи. Костюм Ирода собран из сегментов красного, чёрного, синего и бронзового. Второстепенным

персонажам, рабам, пажам, отданы звучные контрасты жёлтого, синего и зелёного, в то время как стражники решены в строгой и холодной серо-серебристой гамме. Именно в эскизах, как справедливо отмечал А. Эфрос, этот колористический радикализм Экстер читается наиболее ясно. Если на реальной сцене, подчиняясь техническим ограничениям, фактуры тканей неизбежно «гасли и приглушались», то на бумаге они остались «одержимы беспокойством, почти смятением» [2, с. 24], являясь чистейшим отражением художественного замысла.

Важно отметить, что композиционно эти листы представляют собой сложную систему взаимодействия фигуры и фона. В отличие от традиционных театральных эскизов (в том числе работ Л. Бакста или К. Малевича), где костюм помещается на нейтральный белый лист, Экстер погружает персонажей в активную кубофутуристическую среду. На многих листах (эскизы Саломеи, Иродиады, Ирода, сирийца) отчётливо прослеживаются реальные элементы созданных ею трёхмерных декораций, в частности красная лестница в правой верхней части композиции. Таким образом, уже на этапе эскиза костюм оказывается неразрывно вписан в сценическое пространство.

Радикальное переосмысление Александрой Экстер архитектуры сцены стало логическим продолжением работы с телом актёра и цветом костюма. Декорационное оформление «Саломеи» было всецело подчинено новаторским принципам Александра Таирова, стремившегося освободить театр от «стеснительной гегемонии художника-живописца» [10, с. 159] и диктата бытовой иллюзии. Режиссёр требовал создания функциональной, трёхмерной среды — многоуровневой «гибкой и послушной клавиатуры» для игры актёра [10, с. 167], где архитектурные объёмы служили бы резонатором сценического действия. Экстер блестяще реализовала эту задачу, став, по справедливому замечанию скульптора Веры Мухиной, первым художником, внедрившим на русской сцене подлинно объёмные декорации [8].

Отказываясь от историко-географической конкретики и узнаваемых интерьеров дворца Ирода, Экстер конструирует абстрактный ландшафт из кубических и цилиндрических объёмов, изломанных площадок и лестниц. В этом кубистическом пространстве традиционные живописные задники уступили место световой архитектуре. Свет в сценографии Экстер перестал быть средством простого освещения сцены, превратившись в активное формообразующее и психологическое начало. Как вспоминала актриса Камерного театра Надежда Комаровская, цветосветовая партитура безошибочно определяла драматургические кульминации: диалоги Саломеи и Иоканаана тонули в мутно-розовом тумане, прорезаемом вспышками молний; фигуры Ирода и Иродиады зловеще вырисовывались на ярко-оранжевом фоне, а танец Саломеи разворачивался в тревожных тёмно-лиловых лучах [6].

Наивысшей точкой сценографического новаторства Экстер в этом спектакле стало так называемое динамическое оформление — использование мобильных цветных занавесов геометрических форм. Огромные разноцветные полотнища действовали как полноправные участники трагедии,

трансформируясь на глазах у зрителя. Их движение и цвет физически меняли масштаб сцены и формировали эмоциональный фон ключевых эпизодов. Так, самоубийство молодого сирийца и исступлённый «Танец семи покрывал» происходили на фоне пульсирующего красного занавеса.

Цветовые доминанты декораций также синтезировали литературную символику Уайльда, таировское видение театра и авангардный метод художницы. Несмотря на высочайшую степень геометрической абстракции, Экстер сохраняет константы художественного пространства, заданные в тексте пьесы. Так, на эскизах отчётливо читается массивная красная лестница в правой части сцены (прямое следование уайльдовской ремарке: «Направо огромная лестница» [12, с. 4]), а также изысканный визуальный мотив, материализующий сквозную метафору пьесы — обращённый лепестками вниз белый цветок на синем стебле. Наконец, знаковая для эстетики Уайльда символика луны — вестницы рока — получает на сцене предельно жёсткое, авангардное воплощение: на плоскости чёрно-серого полотна она решена белым пятном, агрессивно перерезанным синим треугольником.

Финал спектакля был решён как монументальное цвето-пространственное столкновение. Гибель Саломеи сопровождалась пластическим выражением катастрофы: красное полотно сцены перекрывалось неровными, рваными краями чёрных занавесов. По воспоминаниям Таирова, когда на обезумевшую царевну обрушивались щиты солдат, в воздухе начинали вибрировать чёрные крылья опустившихся стягов, ставя роковую точку в этой «чёрной мессе луны и крови» [10, с. 170].

Постановка «Саломея» 1917 г. стала беспрецедентным опытом синтеза литературы английского эстетизма и театрально-декорационных экспериментов русского авангарда. Сценография Александры Экстер убедительно доказала, что цвет, наряду с абстрактно-геометрической формой, способен конструировать драматургический каркас сцены. Художнице удалось добиться того, «чтобы красочная композиция не разбивала, а, наоборот, гармонировалась бы с основным замыслом постановки, придавая тем самым искусству актёра новую выразительность и остроту» [10, с. 173], что целиком отвечало режиссёрскому видению А. Таирова. Отказавшись от ориенталистской стилизации и этнографического буквализма, к которому ранее прибегал Леон Бакст, Экстер нашла более глубокий и точный визуальный эквивалент поэтике Оскара Уайльда. Как отметил искусствовед Яков Тугендхольд, «подлинный Уайльд, с его драгоценной изысканностью и тонкой условностью, с его прерафаэлитизмом», оказался воплощён именно здесь — в авангардной, «искусственной оправе из серебра, золота, чёрного бархата и красно-багрового света [11, с. 21–22]. В работе Александры Экстер цвет окончательно преодолел статус плоскостного живописного пятна, превратившись в инструмент пространственной режиссуры, способный на языке чистых форм говорить о сложнейших движениях человеческого духа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Катермина В. В., Комогорцева А. С. Колоративная лексика в художественном пространстве произведений Оскара Уайльда // Теоретические и прикладные аспекты изучения речевой деятельности. 2021. № 14. С. 64–69. URL: https://lunn.ru (дата обращения: 03.06.2026).
2. Камерный театр и его художники. 1914–1934 / введ. А. М. Эфроса. М.: Изд-во Всероссийского театрального общества, 1934. 211 с.
3. Коваленко Г. Ф. Александра Экстер: моногр.: в 2 т. М.: Московский музей современного искусства, 2010. Т. 2. 361 с.
4. Коонен А. Г. Страницы жизни / под общ. ред. Ю. С. Рыбакова. 2-е изд. М.: Искусство, 1985. 446 с.
5. Колесников М. Самый современный сценограф: Александра Экстер // Декоративное искусство СССР. 1988. № 1. С. 24–28.
6. Комаровская Н. И. Виденное и пережитое. Л.; М.: Искусство, 1965. 224 с.
7. Лившиц Б. К. Полутораглазый стрелец: воспоминания. М.: Захаров, 2002. 271 с.
8. Мухина В. И. Художественное наследие / под общ. ред. Р. Б. Климова; сост.: М. З. Холодовская, В. В. Турова. М.: Искусство, 1960. Т. 3. С. 45–51.
9. «5 × 5=25». Ключевая выставка для становления идей конструктивизма // Энциклопедия русского авангарда: официальный сайт. URL: https://rusavangard.ru/avangard-life/5kh5-25-klyuchevaya-vystavka-dlya-stanovleniya-idey-konstruktivizma/ (дата обращения: 15.05.2026).
10. Таиров А. Я. О театре: записки режиссёра, статьи, беседы, речи, письма / коммент., сост. Ю. А. Головашенко и др. М.: Всероссийское театральное общество, 1970. 603 с.
11. Тугендхольд Я. А. Александра Экстер как живописец и художник сцены. Берлин: Заря, 1922. 32 с.
12. Уайльд О. Саломея: драма в 1 д. СПб.: В. И. Ротенштерн, 1909. 64 с.



Ил. 1. Экстер А. Эскиз женского костюма Саломея. 1917. Государственный центральный театральный музей имени А. А Бахрушина



Ил. 2. Экстер А. Эскиз женского костюма Саломея. Танец семи покрывал. 1917 Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина



Ил. 3. Экстер А. Эскиз костюма. Иоканаан Саломея. Танец семи покрывал. 1917 Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

Сведения об авторе:

Торопова Ксения Антоновна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра теории и истории пространственных искусств, бакалавриат, 4-й курс; kseniartmay6@gmail.com

Toropova Ksenia A., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Department of Theory and History of Spatial Arts, Bachelor's Degree, 4th year; kseniartmay6@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Гуркина Наталия Семёновна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории и истории пространственных искусств; gurkinart@gmail.com

Gurkina Natalia S., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theory and History of Spatial Arts; gurkinart@gmail.com

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.44
УДК 747.023:675.1

А. Е. Третьякова,
А. П. Кычкина

ЦВЕТ В КОЖЕВЕННОМ ДЕЛЕ (НА ПРИМЕРЕ BOTTEGA VENETA)

Кожа — один из материалов, который из необходимых перешёл в класс элитарных, так как из неё делают аксессуары, в том числе служащие в качестве декоративного элемента и не имеющие утилитарной функции. Это определяет доступность изделий определённым слоям социума и позволяет им быть маркером социального статуса человека. В связи с таким концептом возрастает ряд требований к дизайну и качеству кожи и, соответственно, к цвету готового изделия. Таким образом, практически каждый бренд становится узнаваемым благодаря определённому сочетанию цветов, характерному только для него. При создании реплики или творческой вариации на тему заданного бренда цветовой код играет определяющую роль.

Ключевые слова: кожевенное дело, колористическая палитра, крашение, аксессуары, люксовые бренды, дубление

A. E. Tretyakova,
A. P. Kychkina

COLOR IN TANNERY (ON THE EXAMPLE OF BOTTEGA VENETA)

Leather is one of the materials that have moved from the necessity to the elite class, because accessories made from it are often used as a decorative element and have no utilitarian function. This determines the availability of products to certain segments of society and serves a marker of social status. Due to this, a number of requirements for the design and quality of leather, as well as the color of finished product, increase. Thus, almost every brand becomes recognizable due to a certain combination of colors. When creating replica or creative variation of a given brand, color code plays a crucial role.

Keywords: leather business, coloristic palette, dyeing, accessories, luxury brands, tanning

Аксессуары из кожи с эволюционной точки зрения претерпели трансфАксессуары из кожи с эволюционной точки зрения претерпели трансформацию от функциональности до декоративности. К сегодняшнему дню это ненавязчивые, но знаковые детали-маркеры статуса человека в обществе. Среди прочего важное место занимают сумки, которые тоже могут утратить своё предназначение транспортировки вещей и перейти в ранг украшения, декоративного элемента образа одежды или костюма. Примечательно, что сумки — относительно молодой элемент в костюме. Для переноски вещей использовали сундуки, корзины, завязывали узлы, мелкие предметы типа

монет носили в кошеле — кожаном мешочке. Сегодня выйти без сумки в руках никто даже и не мыслит, настолько удобна функция сумки и разнообразны её конструктивные особенности. Таким образом, выделились так называемые люксовые бренды, которые тщательно поддерживают свою исключительность оригинальным авторским дизайном, ручной работой и небольшим, порой единичным количеством изделий.

Покупатель, независимо от социального и материального положения, — в первую очередь визуалист, ориентируется на цвет изделия, формы, а потом уже на содержимое, качество. Особенность люксовых брендов заключается в том, что изделие может передаваться по наследству, долго храниться и быть актуальным элементом костюма всегда. Но существует особенность кожи: она стареет, причём становится темнее, что сказывается на окраске кожи, в результате чего теряется ценность изделия. В процессе эксплуатации и хранения происходит взаимодействие между коллагеном кожи и кислородом воздуха, перешедшего в радикальное состояние под воздействием УФ-излучения в озон. Такой процесс воздействия света с УФ-составляющей называется фотостарением. В результате под воздействием внешних факторов структура красителя разрушается, что сопровождается потерей цвета вплоть до обесцвечивания. Кожа сохнет, теряет пластичность, наполненность, становится тёмной, хрупкой и жёсткой, так как происходит модификация коллагена — дополнительная, как правило, необратимая сшивка на молекулярном уровне. Итак, возникает проблема сохранения цвета и состояния кожи.

Существуют превентивные меры, которые могут не допустить таких печальных последствий, например жирование или мягчение. Если жирующая композиция содержит краситель, то в результате такая процедура становится одновременно и тонированием кожаного изделия, которое может восстановить поверхность для дальнейшего использования. В связи с этим кожаные изделия требуют постоянного ухода, даже если не эксплуатируются.

В работе авторами проведён анализ цветовой гаммы известного бренда на примере Bottega Veneta (Италия) для эклектического воплощения философии цвета в кожаных изделиях.

Выбранный люксовый бренд интересен историческим путём развития дизайна и разработкой «лица» изделий. Основной указатель производителя — логотип — фирменный знак, его лейбл, подчёркивающий исключительность и аутентичность. Bottega Veneta принимает нестандартное решение, которое заключается в концепте «когда ваших собственных инициалов достаточно», и акцентирует внимание на ремесле — качественном ручном труде. Руками мастер создаёт не просто изделие, а произведение искусства, тем самым исключается тиражность. Таким образом, готовая продукция бренда не имеет логотипа на внешней стороне изделий, а сами изделия приобретают сущность, заключающуюся в девизе: «Искусство и ремесло». Такое маркетинговое решение привело к понятию «тихая роскошь».

Логотип дома заменён на узнаваемый технологический приём — традиционное плетение кожи Intrecciato, которое стало главным нематериальным

активом. Томас Майер в 2001 г. предложил убрать все наружные логотипы, и плетёные сумки Intrecciato стали лицом бренда. Позже Дэниел Ли в 2018–2021 гг. вносит новые элементы в дизайн: укрупняет плетение и вводит новую колористическую гамму насыщенных оттенков, самый знаменитый из которых — зелёный Bottega.

Примечательно, что Bottega Veneta — достаточно молодой бренд, его история начинается в 1966 г. в городе Виченце (регион Венето). Технология плетения (Intrecciato) разработана в результате невозможности использовать мягкую перчаточную кожу, недостаточно прочную и не держащую форму сумки. Получаемое полотно из переплетённых кожаных полосок имеет более высокую плотность без потери пластичности [2, 6, 10].

Помимо плетёной кожи в 2020 г. возник новый проект — The Pouch, клатч, изготавливаемый из цельного куска кожи, мягкой и пластичной, но, в отличие от других моделей, в нём это свойство материала обыгрывается в виде складок. В изделии также отсутствует лейбл, при этом оно мгновенно узнаваемо по форме. Суть конструкции этой сумочки заключается в мягкости. Модель кроится из цельного куска кожи, собранного в гармошку: нет жёсткого каркаса, форма живёт за счёт толщины и пластичности материала. Чтобы успешно реализовать изготовление The Pouch, необходимо соблюдать условия операции дубления — кожа должна быть одновременно упругой (держать складки) и тактильно нежной. И The Pouch становится более популярным по сравнению с классической сумкой Cabat 213265 [1, 9].

Для продвижения на рынок готовых изделий бренд не только убирает логотипы, но и не ведёт типичные инфлюенс-кампании (в 2021 г. Дэниел Ли удалил аккаунты бренда в соцсетях) [7, 5, 3]. Вместо этого формируется дефицит информации и эстетика знатока. Такой подход «тихой роскоши» приводит к тому, что покупается не статус «узнавания логотипа», а принадлежность к закрытому клубу тех, кто различает ручное плетение. Бизнес-результат оказался парадоксальным: именно аскетизм в маркетинге породил массовый спрос.

Таким образом, дом Bottega Veneta строго определил ремесло, которое обеспечивает готовым изделиям:

– приоритет органолептических свойств над визуальными — делается акцент прежде всего на качестве кожи (особенно в технике Padded Intrecciato с объёмными «пухлыми» полосками);
– скрытую сложность — простота формы The Pouch или Cabat обманчива, за ней стоит трудоёмкая инженерия раскроя и многочасовой ручной труд, что роднит аксессуары с высокой модой;
– актуальность на все времена — изделия не привязаны к трендовым логотипам, они сохраняют ценность как объекты ремесленного искусства, а не как сезонные явления.

Однако следует подчеркнуть, что, несмотря на маркетинговую политику люксового сегмента, в центре внимания Bottega Veneta остаются качество и технологические достижения в выделке кожи, её дублении, крашении,

а также достижение определённых гаптических свойств. Традиционная техника Intrecciato, возникшая как вынужденная мера получения кожи определённой мягкости и прочности, стала лицом бренда; оригинальный стиль сумки The Pouch подчеркнул не только индивидуальность, но и уникальность сочетания дизайнерского решения и технологических возможностей в отделке и шитье кожи. Ручной ремесленный кожевенный труд превратился в искусство. Это способствует сохранению люксового статуса и аутентичности, ограничивает круг покупателей и поддерживает элитарный образ бренда.

Как сообщалось ранее, потребитель прежде всего визуально оценивает изделия, поэтому Bottega Veneta разработал определённую палитру цветов, указывающих на принадлежность аксессуаров к бренду.

Палитра в целом очень приглушённая, базируется на цветах природного характера и глубоких тонов. В то же время есть собственные оттенки бренда: например, Bottega Green — насыщенный цвет, приближенный к цвету свежей зелени и ставший визитной карточкой (до недавнего времени в этот цвет окрашивали практически все возможные изделия); Bottega Blues — группа синих цветов приглушённого характера, а именно чернильно-синий (Space), приглушённый бирюзовый (Linoleum), мягкий бледно-голубой (Ice). Эти цвета балансируют между хроматическими и ахроматическими, обладают низкой насыщенностью и светлотой, то есть практически тёмные. К полуцветам относится гамма землистых и нюдовых оттенков, среди которых встречаются карамельный, шоколадно-коричневый, песочный, бежевый [4, 8]. Однако присутствует и гамма цветов с ярким акцентом, на базе современных красителей, обеспечивающих как прочность окраски и качество окрашенной кожи, так и соответствие модным колористическим трендам: тона лайма, кобальт и насыщенный Alpi Green (тёмно-зелёный).

Таким образом, цветовая палитра кожевенного дела итальянского дома сочная, глубокая с преобладанием природных полуцветов с низкой чистотой. При этом она занимает доминантное положение в костюме, создаёт сильный акцент на аксессуаре — сумке.

В данной работе поставлена цель создать аксессуар, например сумку винтажного стиля, но с использованием современных технологий. В рамках практической части учебного курса «Искусство и ремесло в люксовых брендах кожаных аксессуаров» начата работа над сумкой. Сам процесс — от проектирования образа изделия до составления сметы расходных материалов, от выбора кожи, инструментария и прочего до декоративных решений — является важным исследованием процесса, того, как теоретические знания о люксе превращаются в рукотворный объект, копирующий оригинальный авторский объект или стилизующийся под него.

Для создания собственного изделия источником вдохновения послужила культовая Yasmine bag от Vivienne Westwood — модель с характерной архитектурной геометрией и духом панковской эклектики (ил. 1). Однако целью дизайна сумки стало не создание вариации-копии, а перенос определённых характерных структурных элементов в новое состояние. Это скорее диалог

с наследием британского дома, переосмысленный через призму итальянской школы кожевенного дела, изученной на семестровых лекциях. Таким образом, в основе лежит структура и узнаваемый силуэт Yasmine с эстетикой в духе Bottega Veneta, о которой шла речь ранее: более сдержанной, тактильной и «тихо-роскошной».

Материалом послужила натуральная козья кожа — достаточно сложный в обработке материал. Она сочетает прочность с невероятной мягкостью, а мелкая шагреневая текстура придаёт поверхности изделия фактурность и тактильность. Цветовое и фактурное решение построено на гармоничном природном контрасте. Основной корпус выполнен в матовом коричневом оттенке. Это глубокий, «пыльный» тон, который ассоциируется с винтажными сумками 1990-х гг. — эпохи, когда качество кожи было важнее громкого логотипа. В противовес сдержанному коричневому декоративные элементы — ручки сумки и клинчик (ключица или декоративная планка) — решены в нежно-голубом глянце (ил. 2).

Эти два цвета — матовый коричневый и глянцевый голубой — на первый взгляд кажутся неожиданной парой, но именно сейчас они созвучны современным трендам на цветовые блоки и эклектику.

Созданная сумка не претендует на роль офисного или базового аксессуара (ил. 3). Её задача — определить эклектичность стилей, решение дизайна по сочетанию оттенков и цветов. Использование навыков ручного труда и, собственно, само ремесло может быть современным. Оно хранит традиции, медленно поддаётся обновлению, и его сущностью всегда остаётся уважение к материалу и времени, когда ремесло достигло расцвета, а мастера сегодняшнего дня становятся хранителями духа времени.

ЛИТЕРАТУРА

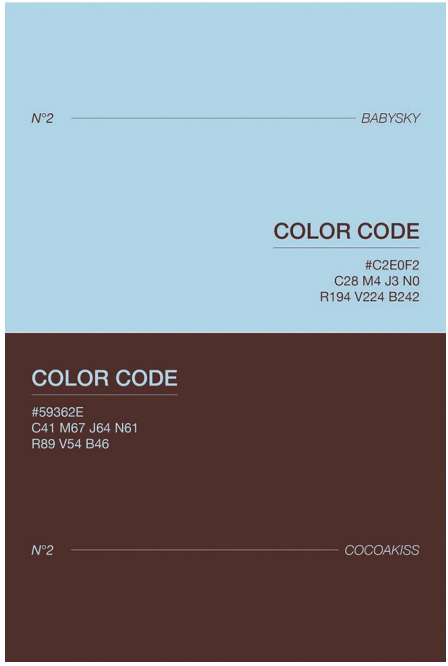
1. Бурлака М. История героя: сумка Bottega Veneta the Pouch // Harper’s Bazaar Kazakhstan: онлайн-издание. URL: https://harpersbazaar.kz/istoriia-geroia-sumka-bottega-veneta-the-pouch (дата обращения: 25.05. 2026).
2. Женские сумки Bottega Veneta // Oskelly: сайт проекта. URL: https://oskelly.ru/catalog/bottega-veneta/zhenskoe/sumki (дата обращения: 25.05.2026).
3. История найма Дэниела Ли, его подход к дизайну, роль The Pouch в возрождении бренда // 香港01 / Bella儂儂: онлайн-издание. BV Daniel Lee接管後全球業績破156億究竟品牌魅力何在？// 香港01 / Bella儂儂. URL: https://www.hk01.com/一物/445742/bv-daniel-lee接管後全球業績破156億-究竟品牌魅力何在 (дата обращения: 27.03.2026).
4. Моховая М. Гвасалия, Слиман, Микеле и Ли: как один дизайнер может спасти целый Дом моды // L’Officiel: онлайн-издание. URL: https://officiel-online.com/lichnosti/stati/how-creative-directors-can-save-fashion-house/#1 (дата обращения: 14.03.2026).
5. Alonso Bayón A. Y. Lujo silencioso en redes sociales: caso Bottega Veneta: Bachelor’s Thesis / Universidad de Valladolid. Valladolid, 2025. URL: https://uvadoc.uva.es/handle/10324/77621 (дата обращения: 14.03.2026).

6. Brida G. Bottega Veneta's Intrecciato at 50: How its Signature Weave Made Design History // Cultured: онлайн-издание. URL: https://www.culturedmag.com/article/2025/07/07/bottega-veneta-50th-anniversary-intrecciato/ (дата обращения: 25.05. 2026).
7. Crociani E. Brand Perception: The Case of Bottega Veneta in Taiwan: Master's Thesis / Università Ca' Foscari Venezia. Venezia, 2024. URL: https://unitesi.unive.it/ (дата обращения: 25.03.2026).
8. Gavino N. Bottega Veneta Celebrates 50 Years of its Woven Leather Signature with a Poetic Campaign // Hypebeast: онлайн-издание. URL: https://hypebeast.com/2025/5/bottega-veneta-craft-is-our-language-intrecciato-campaign-tyler-the-creator-info (дата обращения: 25.05. 2026).
9. Simonaggio L. Cross-Border M&A: Challenges, Success Factors, and the Transformation of Bottega Veneta: Master's Thesis / Università di Padova. Padova, 2024. URL: https://thesis.unipd.it/ (дата обращения: 25.03.2026).
10. The Pouch занимает первое место в рейтинге Lyst Index, анализ успеха сумки // ETtoday 新聞雲: онлайн-издание. 說・流行 / 連孫芸芸也狂曬照的「雲朵包」加了肩帶、金鍊更手癢. URL: https://yandex.ru/search?text=2.%09ETtoday新聞雲.+2020%2C+February+24.+說・流行 / 連孫芸芸也狂曬照的「雲朵包」加了肩帶、金鍊更手癢.&lr=2&clid=2270466 (дата обращения: 25.05. 2026).

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Yasmine bag om Vivienne Westwood



Ил. 2. Цвета кожи для сумки



Ил. 3. Сумка, изготовленная авторами

Сведения об авторах:

Третьякова Анна Евгеньевна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), доктор технических наук, доцент, заведующая кафедрой реставрации и химической обработки материалов; tretyakova-ae@rguk.ru

Кычкина Анастасия Петровна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), кафедра реставрации и химической обработки материалов, бакалавриат, 3-й курс; kichkina.nastya04@mail.ru.

Tretyakova Anna E., Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art), Institute of Arts, Full Doctor (Technical Sciences), Associate Professor, Head of the Department of Restoration and Chemical Processing of Materials; tretyakova-ae@rguk.ru

Kychkina Anastasia P., Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art), Department of Restoration and Chemical Processing of Materials, Bachelor's Degree, 3rd year; kichkina.nastya04@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.45
УДК 72.01:7.017.4

В. Д. Уваров,
А. А. Котов

РОЛЬ ЦВЕТА В ФОРМИРОВАНИИ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Цвет рассматривается как структурный компонент архитектурного пространства, влияющий на масштаб, ритм, ориентацию, эмоциональное состояние человека и образную целостность среды. Актуальность исследования связана с необходимостью проектировать колористику не как декоративное дополнение, а как средство пространственной организации. Новизна состоит в выделении принципов колористического формирования архитектурной среды.

Ключевые слова: цвет, архитектурное пространство, колористика, предметно-пространственная среда, цветовая гармония, визуальное восприятие, дизайн среды

V. D. Uvarov,
A. A. Kotov

THE ROLE OF COLOR IN THE FORMATION OF ARCHITECTURAL SPACE

Color is considered as a structural component of architectural space, which affects scale, rhythm, orientation, emotional perception and the integrity of the spatial image. The relevance of the study is determined by the need to design color not as external decoration, but as a means of spatial organization. The novelty lies in identifying principles of color formation in architectural environment.

Keywords: color, architectural space, coloristic, spatial environment, color harmony, visual perception, environmental design

В архитектуре цвет нередко воспринимается как завершающий слой проектирования: фасадная окраска, отделочный материал, декоративный акцент или часть фирменной идентичности объекта. Такой подход сужает его действительную роль. В предметно-пространственной среде цвет воздействует не только на поверхность, но и на структуру восприятия: выявляет границы, подчёркивает ритм, меняет ощущение масштаба, обозначает функциональные зоны, формирует эмоциональную атмосферу и задаёт образную характеристику архитектурного ансамбля.

Актуальность исследования определяется растущей визуальной насыщенностью городской и интерьерной среды. Рекламные поверхности, медиаэкраны, световые сценарии и типовые отделочные решения усиливают риск колористической случайности. Архитектурное пространство теряет ясность, если цвет не связан с функцией, масштабом, освещением, материалом и пластической структурой объекта. Поэтому художественные элементы должны не механически добавляться к интерьеру, а включаться в единую систему его эстетической организации [11, с. 10].

Цель исследования — выявить роль цвета в формировании архитектурного пространства и разработать принципы его проектного применения на основе цветового круга Сергея Степанова. Объектом исследования является архитектурное пространство общественных и интерьерных сред. Предмет исследования — колористические приёмы, обеспечивающие целостность, выразительность и функциональную читаемость пространства.

Архитектура воспринимается не только как статичная форма, но и как последовательность ракурсов, сценариев движения и сменяющихся визуальных состояний. Представление об архитектурной среде как художественно-динамической системе позволяет рассматривать цвет в качестве инструмента, который организует движение взгляда и связывает отдельные пространственные эпизоды [3, с. 237].

Исследование основано на литературно-аналитическом, системно-структурном, сравнительно-типологическом и визуально-композиционном методах. Литературно-аналитический метод применён для сопоставления искусствоведческих и проектных представлений о цвете. Системно-структурный метод позволяет рассмотреть цвет как компонент архитектурного ансамбля, связанный с формой, масштабом, освещением и материалом. Сравнительно-типологический метод используется для разграничения пространственно-организующей, композиционной, психоэмоциональной, семантической и навигационной функций цвета. Визуально-композиционный анализ необходим для оценки гармоничности цветовых отношений, построенных по цветовому кругу Сергея Степанова.

Архитектурное пространство как объект цветового проектирования

Пространство в архитектуре не сводится к геометрическому объёму. Оно переживается человеком как совокупность зрительных, телесных и смысловых впечатлений. Цвет способен изменять восприятие пространства без физического изменения его границ: светлые и малонасыщенные поверхности зрительно расширяют помещение, тёмные и насыщенные уплотняют его, тёплые тона приближают плоскости, а холодные создают ощущение глубины. Эти свойства приобретают проектную ценность только тогда, когда подчинены назначению среды.

Архитектура входит в систему пространственных искусств и одновременно формирует условия человеческого поведения. Поэтому цвет здесь не является автономным декоративным слоем: он включён в морфологию среды, участвует в распределении внимания, объединяет элементы ансамбля и задаёт иерархию зон [5, с. 356].

Пространственная организация художественного произведения строится на отношениях границы, направления, глубины и последовательности восприятия. В архитектуре эти отношения разворачиваются во времени, поскольку зритель движется вдоль фасада, входит в помещение, меняет точку обзора и сопоставляет отдельные фрагменты. Цветовое решение должно учитывать эту последовательность и сохранять единство пространственного образа [8, с. 112].

Цвет как средство масштаба, ритма и функциональной читаемости

Первая пространственная функция цвета связана с масштабом. Однотонная окраска крупной плоскости усиливает цельность и монументальность объёма, тогда как чередование цветовых полей расчленяет его и приближает к человеческому масштабу. В интерьере цветовые горизонтали, вертикали и акцентные поверхности уточняют высоту, глубину и направление пространства.

Вторая функция связана с ритмом. Конструктивные оси, повтор проёмов, колонн, модулей отделки и светильников создают архитектурный порядок. Цвет может поддерживать этот порядок или вступать с ним в осознанный контрапункт. Целостность возникает не из механического повтора оттенков, а из системы отношений, в которой каждое цветовое пятно подчинено общей образной задаче [2, с. 125].

Функциональная читаемость пространства определяется способностью человека быстро различать входные группы, пути движения, зоны ожидания, рекреации и вертикальные коммуникации. Навигационный цвет не обязательно должен быть предельно ярким: его эффективность зависит от контраста с фоном, повторяемости и устойчивой связи с конкретной функцией. Если все участки получают одинаково активную окраску, исчезает различие между главным и второстепенным.

Системное проектирование архитектурной среды предполагает согласование пространственно-пластического, образно-смыслового, конструкционно-технологического и социально-функционального уровней. Колористика должна поддерживать каждый из них, а не решать только локальную декоративную задачу [12, с. 216].

Цветовой круг Сергея Степанова как проектная основа

Цветовой круг служит инструментом упорядочения цветовых тонов и позволяет прогнозировать характер их сочетаний. В классической системе Иоханнеса Иттена двенадцать цветов образуют последовательность основных, составных и промежуточных тонов, а гармонические схемы строятся по геометрическим отношениям внутри круга [4, с. 34]. При этом применение любой модели в архитектуре требует учёта материала, освещения, масштаба и длительности зрительного воздействия.

Цветовой круг Сергея Степанова развивает двенадцатичастную систему и уточняет её для художественной и дизайнерской практики. Принципиальной особенностью является начало последовательности с красного цвета, после которого следуют оранжевый, жёлтый, зелёный, бирюзовый, синий, аметистовый и фиолетовый тона. Дополнительные названия промежуточных цветов позволяют точнее различать оттенки и формулировать проектные задания. Такая структура представлена на ил. 1 [10, с. 84].

На основе круга могут быть сформированы родственные, родственно-контрастные, взаимодополнительные и триадические сочетания. Родственные

цвета располагаются рядом и образуют мягкую, объединённую гамму. Родственно-контрастные сочетания сохраняют общность одного компонента, но вводят заметное напряжение. Взаимодополнительные пары создают максимальный контраст, поэтому в архитектуре их целесообразно использовать дозированно — прежде всего в точках ориентации и композиционных доминантах. Триады позволяют распределить цветовые роли между фоном, основным полем и акцентом.

При проектировании интерьера особенно продуктивны родственные гармонии, поскольку они поддерживают длительное комфортное восприятие и не разрушают пластическую целостность пространства. Система Степанова позволяет последовательно подобрать основной цвет, его соседние оттенки и акцент, не сводя решение к субъективному выбору «красивой палитры» [9, с. 126].

Практическая схема работы включает четыре этапа. Сначала определяется эмоциональный и функциональный режим пространства. Затем выбирается тип гармонии по цветовому кругу. На третьем этапе цветам назначаются роли: фон, крупные поверхности, второстепенные элементы и доминанта. Наконец, решение проверяется на реальных образцах материалов при естественном и искусственном освещении. Такой порядок уменьшает вероятность пестроты и обеспечивает связь колористики с архитектурной задачей.

Цвет, материал и свет

Архитектурный цвет не существует отдельно от материала и освещения. Один оттенок по-разному воспринимается на матовой штукатурке, глянцевой керамике, металле, дереве, стекле и текстиле. Материал определяет фактуру, отражательную способность и глубину цвета, а свет изменяет его насыщенность, температуру и контраст. Поэтому проектная палитра должна проверяться не только на плоской схеме или экране, но и в пространственной модели.

На ил. 2–3 показан интерьер, в котором тёплые оранжево-охристые и древесные оттенки объединены с приглушённым оливковым фоном. Цветовая доминанта распределена между мебелью, деревянными конструкциями и витражными вставками, а светлая поверхность потолка удерживает визуальное равновесие. Такой пример демонстрирует, что гармония возникает не из повторения одного оттенка, а из согласования цветового тона, светлоты, фактуры и масштаба элементов.

Психоэмоциональная, семантическая и культурная функции цвета

Воздействие цвета на человека нельзя сводить к упрощённым формулам, согласно которым красный всегда возбуждает, зелёный успокаивает, а синий охлаждает. Значение зависит от контекста, пропорции, насыщенности, светлоты и назначения среды. Красный акцент может быть праздничным, тревожным, сакральным или навигационным; синий — спокойным, официальным или дистанцирующим; зелёный — природным, медицинским или технологическим.

Семиотический подход позволяет рассматривать архитектурную колористику как систему знаков. Цвет получает значение не изолированно, а в отношениях с другими элементами среды и с культурной памятью

пользователя. Один и тот же оттенок по-разному воспринимается в храме, музее, гостинице, образовательном учреждении или транспортном узле [6, с. 13].

Исторически цвет в архитектуре и изобразительном искусстве выполнял символическую функцию: обозначал власть, ритуальное значение, природные стихии и социальный статус. В современных проектах эта функция сохраняется, хотя выражается через новые материалы и цифровые технологии [7, с. 161].

Цветовая культура является частью художественной культуры и стилевой характеристики среды. Поэтому выбор палитры должен учитывать не только психологические ассоциации, но и исторический контекст, назначение здания, визуальную идентичность учреждения и характер поведения человека [1, с. 11].

Принципы проектирования цвета
в архитектурном пространстве

Первый принцип — контекстуальность. Цветовое решение должно исходить из типа пространства, его функции, масштаба, исторического и культурного окружения. Одинаковая палитра не может механически переноситься из жилого интерьера в музей, больницу, гостиницу или транспортный узел.

Второй принцип — иерархичность. В колористике должны различаться фон, подчинённые зоны и доминанты. Фон обеспечивает цельность и комфортное длительное восприятие, подчинённые зоны структурируют пространство, а доминанты направляют внимание и формируют образную память места.

Третий принцип — связь с тектоникой. Цвет должен учитывать конструктивную и пластическую логику здания. Он может подчёркивать несущие элементы, выявлять плоскости, усиливать вертикальность или горизонтальность, но не должен произвольно маскировать форму.

Четвёртый принцип — светоматериальная проверка. Палитра оценивается вместе с материалами и освещением. Для этого необходимы выкрасы, образцы, макеты и визуализации с разными световыми сценариями. Экранное изображение не передаёт фактуру и отражательную способность реальной поверхности.

Пятый принцип — психоэмоциональная умеренность. Чем дольше человек находится в пространстве, тем осторожнее должна быть цветовая активность. Интенсивный контраст допустим в кратковременно воспринимаемых акцентах, но в зонах длительного пребывания он нуждается в нейтральном или нюансном окружении.

Шестой принцип — семантическая точность. Цвет должен соответствовать смыслу места. Пространства памяти, торжественности, обучения, отдыха и коммуникации требуют разных колористических сценариев. Ошибка возникает, когда палитра выбирается только по моде или внешней эффектности.

Седьмой принцип — колористическая преемственность. Вход, вестибюль, лестница, коридор и основной зал должны образовывать единый сценарий. Связь достигается повтором оттенка, изменением насыщенности, общим материалом или ритмом акцентных элементов.

Восьмой принцип — проверяемость по цветовому кругу. Выбор основного, дополнительного и акцентного тона необходимо соотносить с конкретной

гармонической схемой. Цветовой круг Сергея Степанова позволяет сделать эту процедуру прозрачной: проектировщик видит степень родства цветов и заранее определяет уровень контраста.

Цвет играет существенную роль в формировании архитектурного пространства, поскольку влияет на его зрительную структуру, масштаб, ритм, функциональную читаемость, эмоциональное состояние и семантическую выразительность. Он не является второстепенным декоративным слоем, добавляемым после завершения архитектурной формы, а выступает инструментом пространственного мышления наряду с объёмом, светом, материалом, фактурой и движением человека.

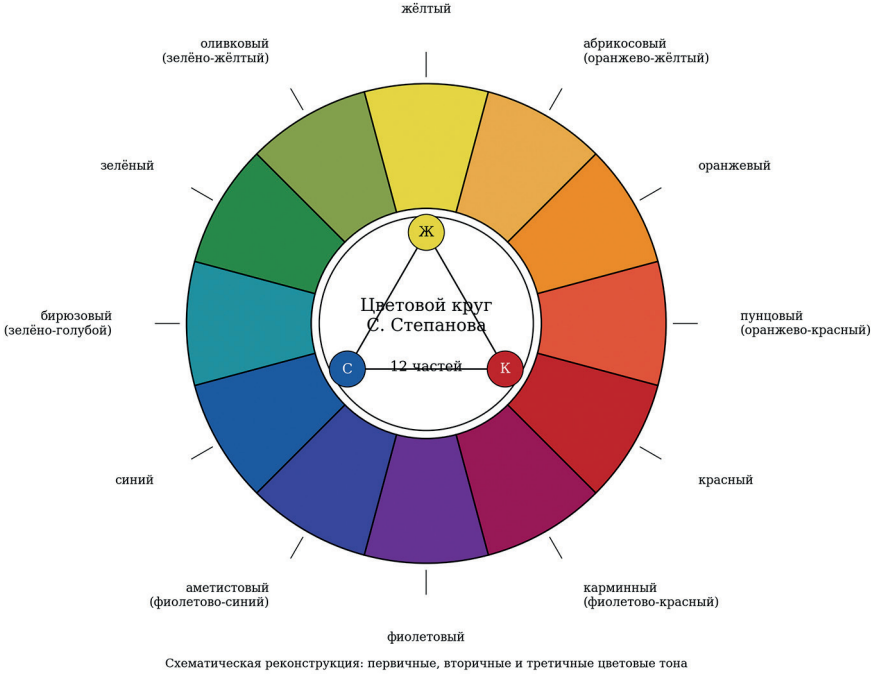
Применение цветового круга Сергея Степанова переводит работу с палитрой из области случайного подбора в область последовательной проектной методики. Архитектор или дизайнер может определить тип гармонии, распределить роли цветов, проверить их соотношение в материале и свете и соотнести результат с назначением среды. Эффективная архитектурная колористика возникает при согласовании композиционного, психофизиологического, семиотического, материального и функционального уровней. В результате цвет становится активным средством создания целостной среды, в которой человек ориентируется, действует и эмоционально соотносит себя с пространством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азизян И. А. О цветовой культуре // Декоративное искусство СССР. 1985. № 10. С. 9–14.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. 320 с.
3. Дутцев М. В. Современные ориентиры архитектурного пространства: художественная динамика // Архитектура: наследие, традиции, и новации: сб. тр. IV Междунар. конф. М., 2022. С. 235–239.
4. Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. Л. Монаховой. М.: Изд. Д. Аронов, 2000. 96 с.
5. Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
6. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). СПб.: Искусство-СПб, 2000. 703 с.
7. Немыкин В. В. Цвет как символ в изобразительном искусстве и современные цветовые системы в компьютерном архитектурно-художественном проектировании // Евразийский союз учёных. 2015. № 6–4 (15). С. 161–162.
8. Раппопорт А. Г. Пространственная структура искусства. СПб., 2003. 328 с.
9. Уваров В. Д. Колористические гармонии родственных цветов в искусстве таписсерии на основе цветового круга Степанова // Бизнес и дизайн ревю. 2023. № 3 (31). С. 123–130.

10. Уваров В. Д. Колористические построения в дизайне на основе цветового круга Сергея Степанова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2026. № 1. Ч. 2. С. 81–89.
11. Уваров В. Д. Проблема эстетической организации предметно-пространственной среды интерьера // Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. 2016. № 2. Ч. 1. С. 10–12.
12. Уваров В. Д., Котов А. А. Структурные компоненты монументального искусства как системы // Проектная культура и качество жизни. 2025. № 4 (41). С. 213–222.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Цветовой круг Степанова, схематическая реконструкция [9]



Ил. 2. Пример согласования тёплой колористической гаммы, материала и света в жилом интерьере
Визуализация, созданная в нейросети «Шедеврум»



Ил. 3. Интерьер в стиле ар-нуво, основанный на гармонии родственно-контрастных цветов абрикосово-оливковой группы

Сведения об авторах:

Уваров Виктор Дмитриевич, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт искусств, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры искусства костюма и моды; artuwaroff@yandex.ru

Котов Александр Андреевич, Московский финансово-промышленный университет «Синергия», кафедра цифрового дизайна, аспирантура, 1-й курс; KotovAlexandr2001@yandex.ru

Uvarov Viktor D., Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art), Institute of Arts, Full Doctor (History of Arts), Professor, Professor of the Department of Costume and Fashion Art; artuwaroff@yandex.ru

Kotov Aleksandr A., Moscow University for Industry and Finance “Synergy”, Department of Digital Design, Postgraduate student, 1st year; KotovAlexandr2001@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.46
УДК 7.017.4

В. Д. Уваров,
П. О. Кубарев

ЦВЕТ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ПРОЕКТОВ КУЛЬТУРНОЙ ИНСТИТУЦИИ НА ОСНОВЕ ЦВЕТОВОГО КРУГА СТЕПАНОВА (НА ПРИМЕРЕ ПЛАТФОРМЫ ПРОГРАММЫ «НОВЫЕ МЕДИА»)

Исследование посвящено цветовой организации мультимедийного проекта культурной институции на примере материалов платформы «Новые медиа» (Garage Digital). В настоящем исследовании авторами разработана методика, объединяющая композиционный, цветовой анализ, а также определение функций цвета и контрастности в мультимедийном цифровом проекте. Авторами установлено, что композиционная и цветовая целостность подобных проектов поддерживается разделением — иерархичностью цветовых ролей между интерфейсом и медиаконтентом, а не унификацией цветовой палитры.

Ключевые слова: цвет, мультимедийный проект, цветовой круг Степанова, цифровая музейная среда, цветовой сценарий, доступность, интерфейс, цветовое проектирование

V. D. Uvarov,
P. O. Kubarev

COLOR AS A MEANS OF EXPRESSION IN CULTURAL INSTITUTION MULTIMEDIA PROJECTS BASED ON THE STEPANOV COLOR WHEEL (A CASE STUDY OF THE “NEW MEDIA” PROGRAM PLATFORM)

The study focuses on the color organization of a multimedia project by a cultural institution, using materials from the “New Media” platform (Garage Digital), as an example. In this study, the authors developed a methodology that combines compositional and color analysis, as well as defining the functions of color and contrast in a digital multimedia project. The authors found that the compositional integrity and color consistency of such projects are maintained through the hierarchical distribution of roles between the interface and media content, rather than through unifying the color palette.

Keywords: color, multimedia project, Stepanov’s color wheel, The New Media (Garage Digital), digital museum environment, color scenario, accessibility

В настоящее время переход художественной коммуникации в цифровую среду значительным образом изменил способы и подходы к представлению произведений искусства и культурно-ориентированных материалов (цифровых проектов, эссе, видео-арта и иного). Повсеместная цифровизация изменила и характер действия традиционных средств выразительности. Теперь активно создаются и распространяются мультимедийные проекты: сущности, объединяющие в себе интерфейс, тексты, фотографии, видео,

звук, анимации и элементы для взаимодействия. Подобные компоненты раскрываются последовательно, нарративно транслируя художественный или проектный замысел посредством прокручивания страниц, открытия карточек-материалов, запуска и просмотра художественных медиаматериалов. При таком сценарии появляется и нарративная вольность интерпретации, уникальность опыта восприятия. Цвет в такой системе (как и в привычных классических художественных и иных проектах) играет смысловую и образующую роль, не только существует внутри одной композиции, но и формирует фоновый опыт взаимодействия и восприятия.

В пространственных искусствах цвет участвует в организации формы, масштаба, глубины, эмоционального наполнения произведения. В цифровом дизайне цвет также дополнительно разделяет информационные уровни, обозначает активные состояния, фокусирует внимание, поддерживает визуальную идентичность, в целом регулирует зрительную и смысловую нагрузку, в связи с чем возникает необходимость рассматривать отношения между последовательно возникающими экранными состояниями, включая переход от интерфейса к авторскому изображению и обратно.

Актуальность исследования связана с развитием цифровых музейных платформ, где в одной системе сосуществуют произведения с различной колористикой. В таких реалиях интерфейс должен сохранять узнаваемость институции, обеспечивать навигацию, не подчиняя себе художественный материал. На текущий момент недостаточно разработанным остаётся способ анализа, который соединял бы закономерности цветовой гармонии с интерфейсными функциями, пользовательским маршрутом и требованиями цифровой доступности.

В качестве эмпирической базы исследования авторами была выбрана платформа «Новые медиа» (Garage Digital) — программа Музея современного искусства «Гараж» о новейших технологиях и медиа в искусстве. Платформа аккумулирует в себе события публичной программы, цифровые проекты и произведения искусства, исследования и другие материалы о цифровой культуре [2].

Объект исследования — цветовая организация мультимедийных проектов в цифровой музейной среде. Предмет исследования — применение цветового круга Сергея Степанова к анализу взаимоотношений между интерфейсами, медиаконтентом и пользовательским маршрутом. Цель работы заключается в разработке методического подхода к анализу и последующем использовании выявленной логики в цветовой организации мультимедийного проекта. Для достижения цели определены функции цвета на различных уровнях платформы, сопоставлены цветовые пятна и доминанты, рассмотрены переходы между разделами мультимедийного проекта, сформулированы проектные принципы.

Гипотеза авторов состоит в том, что целостность цифровой музейной платформы обеспечивается разграничением цветовых функций, то есть, когда постоянные элементы поддерживают идентификацию и навигацию,

палитра медиаконтента остаётся самостоятельной, а ахроматические поля влияют на интенсивность и целостность восприятия, логику переходов между разделами. Научная новизна исследования заключается в разработке подхода, использующего круг Степанова при анализе и последующей реализации смысловых, нарративных последовательностей внутри мультимедийного цифрового проекта с выделением интерфейсного, объектного, маршрутного и функционального уровней цвета. Это предоставляет возможность выявления закономерности в согласовании институциональной музейной основы с вариативностью художественного замысла и контента.

Исследование основано на комплексном использовании литературно-аналитического, предметно-аналитического, сравнительно-сопоставительного, формально-композиционного и описательно-аналитического методов, а также методов наблюдения и обобщения. Литературно-аналитический метод применён для уточнения положений о цветовой гармонии, композиции и доступности. Предметно-аналитический и формально-композиционный методы использованы при разборе экранов платформы программы «Новые медиа» (Garage Digital). Сравнительно-сопоставительный метод позволил отделить постоянные элементы системы от изменяемого медиаконтента, а обобщение — сформулировать выявленные закономерности в виде проектной последовательности.

Материал исследования составили четыре мобильных состояния платформы мультимедийной программы «Новые медиа»: главное меню, раздел «Материалы», страница проекта Hydrogen City, раздел «События». Выборка включает вход в систему — главный экран, каталог, отдельный медиапроект и ленту событий проекта. Каждый экран был разделён на постоянный интерфейс, фон, типографику, авторские изображения и интерактивные маркеры. Для сопоставления масштаба цветовых полей использовалась вспомогательная визуальная оценка пикселей в sRGB пространстве, отдельно учитывались насыщенно-синие, тёмные, светлые и иные явные хроматические области. Полученные значения рассматривались как характеристика видимого, но не как колориметрические данные исходного макета. Далее доминирующие тона соотносились с секторами круга Степанова и характером взаимоотношений: родственными, родственно-контрастными или опосредованными ахроматическими полями. Для каждого состояния определялась функция цвета — идентификационная, навигационная, содержательная либо регулирующая интенсивность восприятия. На заключительном этапе исследования анализировалась последовательность «меню — каталог — проект — события», проверялась различимость текста, фона, наличие и нецветовых способов обозначения элементов.

По утверждению В. Д. Уварова о круге Степанова и организации цветовых полей, «цветовая композиция требует соответствующей ритмической организации цветовых пятен» [4, с. 85], что применимо и для цифровой среды, ведь динамика, ритм возникают и внутри основной экранной области, и при переходе в иные подразделы мультимедийного музейного проекта.

Используя цветовой круг Степанова, возможно описывать основные, промежуточные и взаимодополнительные отношения в двенадцатичастной системе, что особенно значимо для интерфейсного дизайна мультимедийного проекта — родственные интервалы и валерные изменения — соотношения тонов в пределах одного цвета без кардинального изменения самого цветового оттенка, а именно: изменение яркости и насыщенности цвета при сохранении неизменным его цветового тона. В. Д Уваров подчёркивает: «Родственные цвета всегда хорошо сочетаются, легко сливаются в общую цветовую гамму или аккорд» [3, с. 127], что применимо к состояниям, в которых визуальная иерархия строится внутри одного сектора, без введения равноправных контрастных доминант.

Исходя из визуального анализа раздела главного меню «Новых медиа» авторами статьи отмечается концентрация постоянного цвета (ил. 1). После закрытия панели мобильного браузера насыщенно-синее поле занимает приблизительно две трети видимой области. При этом его медианное значение по снимку экранной области относится к синему сектору круга Степанова. Название платформы и вводный текст выделены белым, тогда как пункты меню-разделов второго уровня отображены в серо-лиловой палитре. Различия создаются прежде всего светлотой и насыщенностью, поэтому меню представляет собой монохромную холодную цифровую систему, но не сочетание нескольких самостоятельных цветовых центров.

Синий в данном случае не выделяет какую-либо отдельную кнопку и иной интерактивный элемент, что непривычно. При этом синий здесь выступает выделяющим, но фоновым в навигации среди направлений программы и формирует общее состояние входа в платформу. Навигационная иерархия дополнительно выражена размером шрифта, отступами и расположением строк. Оценочный расчёт по значениям пикселей показывает высокий контраст белого текста с фоном, как и у части серо-лиловых подписей. Авторами отмечается значимость подобного выделения с учётом того, что второстепенность информации не должна достигаться за счёт её неразличимости.

Раздел «Материалы» решает иную композиционную задачу (ил. 2). В одном «потоке» собраны изображения с красно-оранжевыми, фиолетовыми, синими, зелёными и нейтральными доминантами. Тёмные и тёмно-серые интерфейсные области занимают около половины кадра, тогда как постоянная синяя шапка ограничена лишь верхней частью. Отмечается, что чёрный фон разделяет карточки, препятствует оптическому смешению соседних палитр. Ахроматическое пространство выполняет функцию некоторого экспозиционного интервала: авторские изображения сохраняют самостоятельность, и каталог воспринимается как единая структура за счёт геометрии блоков, структуры, типографики и повторяющегося системного и интерфейсного ритма.

С точки зрения круга Степанова на экране «Материалы» действует не одна гармоническая фигура, а опосредованная система. Интерфейс визуально не конфликтует с локальными цветовыми построениями. Синий,

как цветовая константа, сохраняется в роли ориентира — контекстной подложки-дескриптора — и при этом не распространяется на иные контентные области (например, карточки и разделы с описанием). Результат визуального исследования подтверждает гипотезу: единство платформы поддерживается распределением цветовых ролей, а не приведением медиаконтента к корпоративной палитре.

На странице проекта Hydrogen City («Водородный город») виден также переход от общего к частному, от общего каталога к среде отдельного проекта (ил. 3а). Увеличиваются доли светлых и хроматических областей. После насыщенно-синего заголовка возникает светлое лилово-синее поле с авторским изображением, затем — белая текстовая зона. Связь между экранными областями обеспечивается родственными холодными тонами: синим, сине-фиолетовым и лиловым. Красная иконка запуска видео и отдельные более тёплые цветовые фрагменты изображения создают локальный контраст, но занимают малую площадь и не меняют общей доминанты. Авторами отмечается, что в подобном сценарии композиция строится на родственной основе с ограниченным контрастным включением.

Раздел «События» возвращает интерфейс к ахроматическому режиму (ил. 3б). Чёрная область занимает более половины видимой части, а хроматические участки — преимущественно в шапке сайта проекта. Чёрно-белые фотографии и белая типографика образуют светлотный ритм. После насыщенного медиапроекта такой экран воспринимается как визуальная пауза: внимание переносится с цветового содержания на даты, названия и тональную структуру изображений.

Благодаря сопоставлению четырёх состояний авторами была выявлена устойчивая последовательность: в меню цвет живёт в едином, синем поле; в каталоге же постоянная доминанта сокращается, а авторские изображения разделяются тёмными интервалами; на странице проекта холодная основа расширяется за счёт родственных оттенков и локального контраста; лента событий вновь снижает хроматическую активность. Последовательность определяется как цветовой сценарий — распределение доминант и ахроматических интервалов на протяжении пользовательского маршрута.

На основе проведённого исследования авторами выделяются четыре цветовых уровня:

– интерфейсный уровень — отвечает за узнаваемость и ориентацию;
– объектный уровень — принадлежит произведению или медиаматериалу и не нормируется общей палитрой сайта;
– маршрутный уровень — образуется чередованием хроматических и ахроматических состояний;
– функциональный уровень — связан с читаемостью, интерактивными признаками и дублированием информации.

Разделение уровней в данном случае принципиально: перенос активной авторской палитры на все служебные элементы создал бы композиционную

и цветовую конкуренцию, а полная ахроматизация лишила бы платформу устойчивого визуального признака.

Внутри культурных институций также существует понимание значимости цветовой выразительность в контексте цифровой доступности и визуальной нарратологии. Так, музей «Гараж», институция, имеющая непосредственное отношение к проекту «Новые медиа», в материале «Как сделать сайт доступным» указывает на необходимость достаточного контраста текста и фона и недопустимость передачи значения исключительно цветом [1]. Более того, в интернет-пространстве существует отдельная система — «инструкция», именуемая Public Web Content Accessibility Guidelines («Публичные рекомендации по обеспечению доступности веб-контента»), которая описывает регламент и нормы использования цвета, текстовых и нетекстовых контрастов в мультимедиа [5], оборачивает подобную систему в общепринятую норму цветового проектирования. В рассмотренных состояниях основные различия поддерживаются типографикой, геометрией блоков, иконками.

На основании результатов сформирован порядок анализа и последующего подхода к проектированию цветовой организации мультимедийного проекта:

– составляется карта медиаконтента с указанием авторских доминант и функций разделов;
– определяется постоянная цветовая основа интерфейса и её положение в круге Степанова;
– проектируются ахроматические интервалы, разделяющие локальные палитры;
– соседние состояния сопоставляются по тону, свету, насыщенности и площади цветового пятна;
– оцениваются сохранение доминанты, автономия медиаконтента, контрастность и наличие нецветовых навигационных признаков.

Границы настоящего исследования были определены составом материала, значения характеризуют относительные размеры цветовых пятен, а выводы относятся к выявленной композиционной логике.

Выявлено, что постоянная доминанта (на примере проекта «Новые медиа») выполняет идентификационную и навигационную функции, не распространяясь на палитры авторских материалов. Стабильность системы создаётся благодаря сохранению роли цвета, а не его одинаковому использованию на всех экранах мультимедиа. Чёрные, серые и белые поля являются активными элементами композиции и могут быть вписаны в общую нарративную, повествовательную контент-систему: они разделяют самостоятельные палитры, регулируют зрительную нагрузку, формируют переходы между каталогами, медиапроектами, информационными разделами.

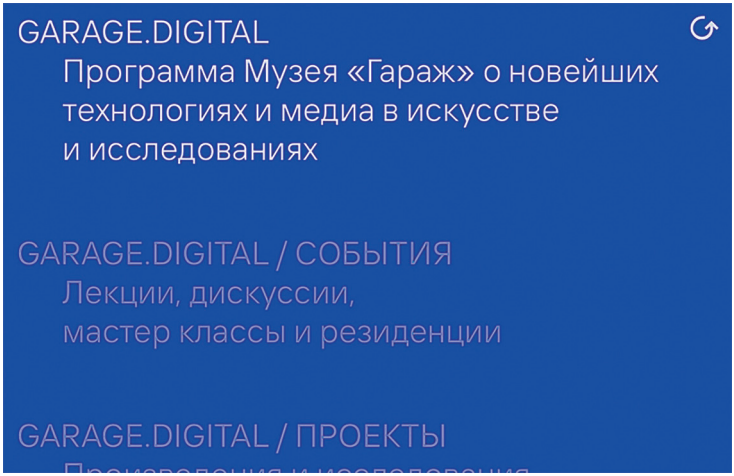
Разработанный методический подход соединяет положения круга Степанова с анализом цветовых площадей, функций интерфейса и последовательности экранных состояний. Цвет рассмотрен на интерфейсном, объектном, маршрутном и функциональном уровнях.

Авторами также была установлена закономерность: композиционная целостность мультимедийной музейной платформы достигается функциональным разграничением постоянного и вариативного мультимедиаконтента. Платформа «Новые медиа» в настоящем исследовании выступила материалом, на котором эта закономерность была выявлена посредством сопоставления четырёх состояний.

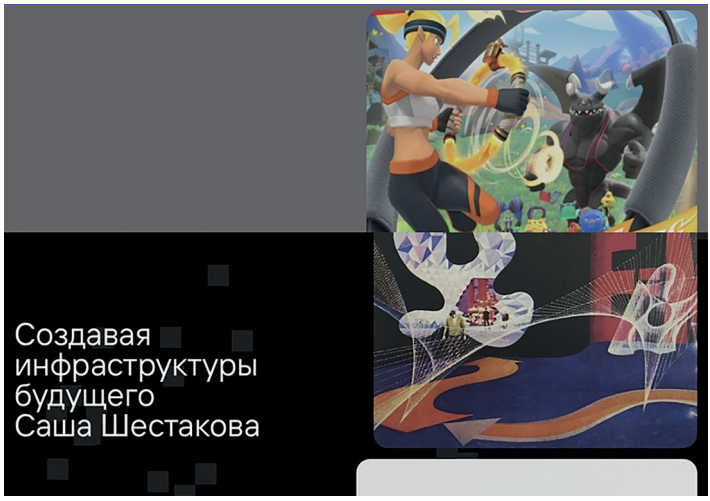
Цвет в мультимедийном проекте организует не только изображение, но и последовательность восприятия. Цветовой круг Степанова даёт систему координат для определения доминант, интервальности и направления контрастов; анализ площадей и функций цветовых полей переводит эти положения в плоскость цифрового проектирования. Практическое значение результата состоит в возможности применять разработанный порядок при создании музейных платформ, цифровых архивов и онлайн-выставок, сохраняя равновесие между институциональной целостностью, автономией произведений и интерфейсной доступностью.

ЛИТЕРАТУРА

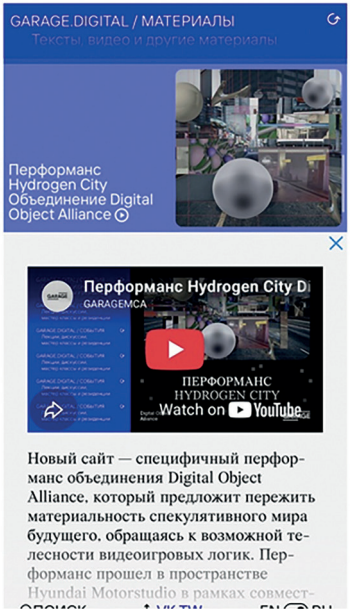
1. Курмак В. Как сделать сайт доступным // Музей современного искусства «Гараж»: официальный сайт. URL: https://garagemca.org/programs/inclusive-programs/diversity-and-inclusion/kak-sdelat-sayt-dostupnym-how-to-make-a-site-accessible (дата обращения: 13.07.2026).
2. Новые медиа (Garage Digital) — программа Музея «Гараж» о новейших технологиях и медиа в искусстве и исследованиях // Новые медиа (Garage Digital): официальный сайт. URL: https://garage.digital/ru/ (дата обращения: 13.07.2026).
3. Уваров В. Д. Колористические гармонии родственных цветов в искусстве таписсерии на основе цветового круга Степанова // Бизнес и дизайн ревю. 2023. № 3 (31). С. 123–130.
4. Уваров В. Д. Колористические построения в дизайне на основе цветового круга Сергея Степанова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2026. № 1–2. С. 81–89.
5. Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.2 // World Wide Web Consortium: официальный сайт. URL: https://www.w3.org/TR/WCAG22/ (дата обращения: 13.07.2026).



Ил. 1. Главное меню «Новых медиа» (Garage Digital): насыщенное синее поле как постоянная цветовая и навигационная доминанта. Снимок экранной области предоставлен авторами. 2026



Ил. 2. Раздел «Материалы»: ахроматическое поле как средство согласования самостоятельных цветовых систем медиаконтента. Снимок экранной области предоставлен авторами. 2026



а



б

Ил. 3. Два состояния цветового сценария:

а — страница проекта Hydrogen City; б — раздел «События»
Снимок экранной области предоставлен авторами. 2026

Сведения об авторах:

Уваров Виктор Дмитриевич, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт искусств, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры искусства костюма и моды; artuwaroff@yandex.ru

Кубарев Павел Олегович, Московский финансово-промышленный университет «Синергия», кафедра цифрового дизайна, аспирантура, 1-й курс; k.p-2000@yandex.ru

Uvarov Viktor D., Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art), Institute of Arts, Full Doctor (History of Arts), Professor, Professor of the Department of Costume and Fashion Art; artuwaroff@yandex.ru

Kubarev Pavel O., Moscow University for Industry and Finance “Synergy”, Department of Digital Design, Postgraduate student, 1st year; k.p-2000@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.47
УДК 72.01

Т. Т. Н. Фам

ЦВЕТ КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД В АРХИТЕКТУРНЫХ ТРАДИЦИЯХ РОССИИ И ВЬЕТНАМА

Цвет выступает важным носителем культурных смыслов и одним из ключевых элементов архитектурной традиции. Исследованы обусловленные историческими, религиозными и природно-климатическими факторами особенности цветовой символики в архитектуре России и Вьетнама. Выявлены общие и специфические черты цветовых кодов двух культур. Определена роль цвета в сохранении национальной идентичности и культурной памяти в архитектурной среде.

Ключевые слова: архитектура, интерьер, цвет, культурный код, Россия, Вьетнам

T. T. N. Pham

COLOR AS A CULTURAL CODE IN THE ARCHITECTURAL TRADITIONS OF RUSSIA AND VIETNAM

Color serves as an important carrier of cultural meanings and one of the key elements of architectural tradition. The study examines the features of color symbolism in the architecture of Russia and Vietnam, shaped by historical, religious, and natural-climatic factors. Common and specific traits of the color codes of the two cultures are identified. The role of color in preserving national identity and cultural memory within the architectural environment is determined.

Keywords: architecture, interior, color, cultural code, Russia, Vietnam

Цвет в архитектуре представляет собой не только художественное средство формирования визуального образа среды, но и важный элемент культурной коммуникации. В выборе оттенков прочитываются представления о прекрасном, о священном, о месте человека в социальной иерархии. Архитектурная палитра России и Вьетнама складывалась под воздействием климата, религии, исторических обстоятельств и местных художественных традиций. Цвет закрепляет и транслирует систему ценностей, обеспечивая её сохранность в материальной среде. В эпоху глобальной унификации обращение к традиционной цветовой символике становится одним из способов удержания культурной идентичности. Сопоставление цветовых решений в архитектуре двух стран позволяет увидеть общие закономерности восприятия цвета. Одновременно оно выявляет национальные особенности, в которых проявляется своеобразие каждой культуры.

Цель данной работы — выявление особенностей цветовой символики в архитектурных традициях России и Вьетнама, а также анализ её значения для формирования национальной идентичности.

Понятие культурного кода рассматривается в гуманитарном знании как система знаков и смыслов, посредством которой общество сохраняет и передаёт накопленный исторический опыт. В семиотической концепции Ю. М. Лотмана культура не только создаёт новые смыслы, но и сохраняет накопленный исторический опыт, передавая его следующим поколениям с помощью различных знаковых систем [5, с. 129]. Цвет относится к числу наиболее устойчивых элементов такой системы благодаря способности одновременно воздействовать на эмоциональное восприятие и передавать символические значения.

В архитектуре цвет организует пространство, акцентирует конструктивные элементы здания и формирует его визуальную идентичность. Архитектурная полихромия не ограничивается декоративной функцией, она фиксирует культурные смыслы и транслирует их через материальную среду, что особенно проявляется в культовых сооружениях, дворцовых ансамблях и традиционном жилище.

Красный цвет занимает центральное место в системе традиционной цветовой символики Вьетнама. Его значение формировалось под влиянием конфуцианства, даосизма, буддизма и народных верований, а также китайской культурной традиции, которая на протяжении многих веков оказывала заметное воздействие на развитие вьетнамской государственности и искусства. В символической модели цвета красный ассоциируется с жизненной энергией, счастьем, благополучием, процветанием и защитной от злых сил. В традиционной культуре он воспринимается как благоприятный цвет, способный привлекать удачу и обеспечивать гармонию между человеком и окружающим миром [3, с. 65].

Семантика красного цвета связана также с философской концепцией пяти первоэлементов (ngũ hành), широко распространённой во Вьетнаме. В данной системе красный соответствует стихии огня, которая символизирует жизненную силу, развитие и созидательную энергию [3, с. 64]. Благодаря этому красный цвет получил особое распространение в праздничной и ритуальной культуре. Его используют в оформлении новогоднего праздника Тэт, свадебных церемоний, религиозных обрядов и культовых мероприятий.

Архитектурная традиция Вьетнама активно интегрировала данную символику в художественный облик сооружений. Красный цвет широко применялся в отделке храмов, пагод, общинных домов и дворцовых комплексов. Особое значение имела красная лаковая отделка деревянных конструкций. Колонны, балки, двери и декоративные панели покрывались несколькими слоями красного лака, тем самым обеспечивалась не только долговечность материала в условиях влажного тропического климата, но и подчёркивался сакральный статус архитектурного пространства. В этом случае цвет выполнял одновременно практическую и символическую функции.

Наиболее ярко значение красного цвета проявилось в архитектуре императорского комплекса Хюэ (Hoàng thành Huế), простроенного после основания династии Нгуен в 1802 г. (ил. 1) В оформлении дворцовых сооружений применялся красный лак для покрытия колонн и декоративных

деталей, нередко он дополнен позолотой. Такое сочетание формировало образ власти, стабильности и государственного величия. Исследования технологий реставрации архитектурной полихромии Хюэ показывают, что красный лак являлся одним из основных декоративных материалов в оформлении главных дворцовых построек, включая дворец Тхайхоа (Điện Thái Hòa) — центральное церемониальное сооружение императорской резиденции [6, с. 307].

Символика красного проявлялась не только в декоративных элементах, но и в архитектурных конструкциях, прежде всего в оформлении кровли. Традиционная четырёхскатная крыша с красно-коричневой керамической черепицей стала одним из характерных признаков вьетнамского жилища. Подобное решение сохранилось и в архитектуре XX в. Так, при строительстве дома на сваях Хо Ши Мина традиционная форма кровли была сохранена, а природное покрытие заменено керамической черепицей красновато-коричневого оттенка.

Символическая роль красного цвета сохраняется и в современной культуре Вьетнама. После провозглашения независимости в 1945 г. красный цвет стал основой государственного флага страны, где он символизирует борьбу за независимость, национальное единство и историческую память народа.

В русском архитектурной традиции красный цвет выступает одним из наиболее устойчивых культурных кодов, отражающих представления о красоте, сакральности и государственной значимости. Его значение формировалось под влиянием языческих представлений, православного мировоззрения и исторического развития государства. В древнерусском языке слово «красный» первоначально означало «красивый», «лучший», «прекрасный». На это указывают сохранившиеся выражения «красна девица», «красный угол», «Красная площадь», первоначальный смысл которых был связан не с цветом, а с представлением о красоте и значимости объекта [2, с. 15].

Архитектурная традиция Руси также активно использовала символический потенциал красного цвета. В XVI–XVII вв. красный кирпич становится одним из основных строительных материалов монументального зодчества. Ярким примером служат стены и башни Московского Кремля, возведённые в конце XV в. при участии итальянских мастеров (ил. 2). Несмотря на то что стены Кремля изначально имели краснокирпичный цвет, на протяжении веков их неоднократно белили. Современный красный цвет кирпичных фасадов является результатом реставраций XIX–XX вв. Тем не менее уже в конце XIX — начале XX в. красный цвет в оформлении императорских резиденций приобрёл особую популярность в рамках «русского стиля», ориентировавшегося на традиции допетровского зодчества.

В 1880-е гг., в царствование Александра III, фасады Зимнего дворца стали постепенно приобретать более тёмный, кирпичный оттенок. Окончательное радикальное перекрашивание в насыщенный краснокирпичный цвет было осуществлено в 1901 г., уже при императоре Николае II, и затронуло не только Зимний дворец, но и другие здания на Дворцовой площади.

В XX в. символика красного цвета в российской архитектуре приобрела новое политическое и идеологическое содержание. После октябрьской революции 1917 г. красный стал официальным символом советской власти, революционного движения и исторической традиции, важным инструментом формирования новой визуальной среды. Архитектура рассматривалась как средство идеологического воздействия, а цвет — как один из элементов данной системы. В 1920-е гг. красный активно использовался в конструктивистских экспериментах, однако для массовой советской архитектуры не стал доминирующим цветом фасадов. Исключением были единичные проекты, например «красные дома» серии II-02 в Москве, облицованные ярко-красной керамической плиткой, но этот опыт не получил массового распространения из-за борьбы с архитектурными излишествами в середине 1950-х гг.

В послевоенный период красный цвет стал неотъемлемой частью оформления площадей, памятников, мемориалов Великой Отечественной войны и архитектурных ансамблей, посвящённых государственным праздникам. Однако в архитектуре монументальных общественных зданий 1970–1980-х гг. красный цвет использовался преимущественно как внутренний акцент, в ковролине, обивке кресел, декоративных элементах интерьера. В результате красный цвет приобрёл многослойную семантику. Наряду с идеями революции и государственности он продолжал ассоциироваться с торжественностью, силой, значимостью и исторической памятью [1, с. 157]. Именно эта способность соединять различные исторические пласты позволяет рассматривать красный цвет как один из наиболее устойчивых культурных кодов российской архитектуры.

Сравнивая архитектурные традиции России и Вьетнама, необходимо отметить, что красный цвет изначально связывали с сакральным смыслом, жизненной энергией и благополучием. Позднее он приобрёл значение государственной власти и общественной значимости. Его символика формировалась под влиянием разных религиозно-философских систем. Во Вьетнаме это конфуцианство, даосизм, буддизм и народные верования. В России — православие.

В обеих странах красный цвет служил маркером особого статуса храмов, дворцов и общественных зданий. Однако его применение имело и практическое измерение. Во Вьетнаме красный лак защищал деревянные конструкции от влажного климата, выполняя одновременно декоративную функцию. В России красный кирпич определял архитектурный облик и со временем приобрёл самостоятельное символическое значение. Во вьетнамской традиции данный цвет сохраняет связь с концепцией пяти первоэлементов и ритуальной культурой, что заметно в использовании красного лака и черепицы. В России его символика прошла более сложный путь — от языческих и православных смыслов через «русский стиль» XIX в. к советской идеологии. Несмотря на различия в происхождении и развитии, в обеих странах красный цвет остаётся устойчивым культурным кодом, через который сохраняется историческая память и выражается национальная идентичность.

Жёлтый и золотой цвета во Вьетнаме — одни из главных в цветовой символике. Их смысл сложился под влиянием конфуцианства: жёлтый был цветом императора, центра и гармоничного мироустройства. Данная символика пришла из Китая, но при династии Нгуен (1802–1945) получила собственное развитие и стала ключевым принципом императорской архитектуры. Жёлтый цвет означал законность власти, процветание и связь правителя с небесным порядком.

Особенно полно концепция жёлтого цвета выражена в архитектуре Императорского города Хюэ. Фасады дворцов, павильонов и административных построек покрывали насыщенными охристо-жёлтыми тонами. Их дополняли позолоченная резьба, декоративная керамика и глазурованная черепица. Данная цветовая система особенно выразительно представлена во дворце Тхайхоа, где золочённые элементы интерьера сочетаются с красными лакированными колоннами. Контраст красного и золотого формировал визуальный образ императорской власти [4].

После установления французского колониального режима в конце XIX в. жёлтый цвет получил новое архитектурное значение. Светло-жёлтая известковая штукатурка широко применялась в строительстве административных зданий. Такое решение сочетало эстетические и практические задачи. Светлые фасады отражали солнечное излучение и снижали нагрев помещений в условиях тропического климата.

Характерным примером является Президентский дворец в Ханое (1900–1906), построенный как резиденция генерал-губернатора Французского Индокитая. Светло-жёлтые фасады здания в сочетании в белым архитектурным декором стали характерным признаком французской колониальной архитектуры во Вьетнаме. Аналогичное цветовое решение использовано в Центральном почтамте Сайгона (1886–1891): жёлтая цветовая гамма подчёркивает пластическую выразительность фасада и одновременно обеспечивает благоприятный тепловой режим здания.

Необходимо отметить, что жёлтый цвет занимает особое место в архитектуре города Хойан (Hội An), включённого в 1999 г. в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО. В XVI–XVIII вв. Хойан являлся одним из крупнейших международных торговых портов Юго-Восточной Азии (ил. 3). Активное присутствие китайских купеческих общин оказало значительное влияние на формирование архитектурного облика города. В настоящее время большинство построек исторического центра Хойан окрашены в характерный охристо-жёлтый цвет, гармонично сочетающийся с деревянными конструкциями и красно-коричневой черепицей [8]. Однако исследователи отмечают, что сегодняшняя жёлтая гамма — не строго историческая традиция, а во многом результат консервационных и реставрационных работ конца XX в., в ходе которых для фасадов был выбран именно этот цвет как наиболее узнаваемый визуальный образ города. Первоначально цветовая гамма Хойана была более полихромной, с использованием синих, белых и коричневых акцентов [7, с. 409].

Золотой цвет в архитектуре Вьетнама преимущественно используется в декоративном оформлении культовых сооружений. В отличие от жёлтого,

который определяет общую цветовую композицию фасадов, золото акцентирует наиболее значимые архитектурные элементы: кровельные украшения, карнизы, деревянные резные детали, алтари и интерьерный декор. В буддийской традиции золочение символизирует просветление, духовное совершенство и высший сакральный статус пространства.

Характерным примером является Пагода на одном столбе (chùa một cột), основанная в 1049 г. при императоре Ли Тхай Тонге. Несмотря на внешнюю лаконичность архитектурного облика, в интерьере пагоды и алтарной зоне широко используются позолоченные элементы, декоративная резьба и статуи Будды. Золотой цвет концентрирует внимание на сакральном центре композиции, усиливает выразительность архитектурного пространства и подчёркивает его религиозное значение.

Подобно вьетнамской архитектурной традиции в российском зодчестве жёлтый и золотой цвета также приобрели устойчивое символическое значение, однако их семантика и сферы архитектурного применения формировалось в иных культурно-исторических условиях. Если золотой цвет преимущественно связан с православной традицией и государственной репрезентацией, то жёлтый получил широкое распространение в гражданской и дворцовой архитектуре XVIII–XIX вв., став одним из характерных элементов архитектурного облика российских городов.

В системе православного храмостроения золотой цвет наделён особым символическим статусом. В христианской традиции золото символизирует Божественный свет, вечность и Царствие Небесное, поэтому его использование не носит исключительно декоративный характер. Наиболее выразительно данная символика проявляется в золочении куполов, крестов, иконостасов и декоративного убранства храмов. Золотые купола не только формируют узнаваемый силуэт русского города, но и подчёркивают сакральный статус сооружения, выделяя его в городской среде.

Характерным примером является собор Христа Спасителя, восстановленный в 1990-х гг. по историческому проекту XIX в. Позолоченные купола и богатое декоративное оформление интерьеров подчёркивают идею духовного величия и преемственности православной традиции.

В архитектуре XVIII в. жёлтый цвет получил широкое распространение в дворцовом зодчестве как в эпоху елизаветинского барокко, так и в период классицизма. В сочетании с белыми колоннами, пилястрами и лепным декором он стал характерной особенностью дворцовой и административной архитектуры Санкт-Петербурга и других российских городов. Ярким примером является Екатерининский корпус в Петергофе, фасады которого после реставрации были окрашены в исторический жёлтый оттенок середины XVIII в., получивший название растреллиевского.

Жёлтая цветовая гамма получила распространение и в общественной архитектуре XIX в. Многие здания государственных учреждений, гимназий, дворянских собраний и городских усадеб окрашивались в различные оттенки жёлтого, которые сочетались с белокаменным декором. Такой колористический

приём был характерен для архитектуры классицизма и ампира и способствовал формированию единого художественного облика городских ансамблей [9, с. 224].

Однако, в отличие от Вьетнама, где жёлтый цвет сохранял тесную связь с императорской символикой, в России его значение было более сложным. В интерьерах XVII–XIX вв. жёлтый и золотистый мрамор использовался как символ «золотого сияния империи», связываясь с мотивами царского величия и просвещённой власти. Тем не менее в фасадной архитектуре жёлтый цвет со временем утратил самостоятельное сакральное значение и стал прежде всего элементом архитектурной композиции и градостроительной среды.

Сопоставление рассмотренных архитектурных примеров выявляет, что жёлтый и золотой цвета в традициях России и Вьетнама обладают сходными репрезентативными и сакральными функциями, однако их культурная семантика сформировалась под влиянием различных исторических, религиозных и философских факторов.

Во Вьетнаме жёлтый цвет является исключительным атрибутом императорской власти, он восходит к конфуцианской традиции и китайской цветовой символике. Золотой, напротив, использовался в буддийской архитектуре как знак просветления и духовного совершенства. В России золотой цвет прочно связан с православием, он воплощает идеи Божественного света и Царствия Небесного. Жёлтый получил распространение в дворцовой, административной и городской архитектуре XVII–XIX вв., выполняя по преимуществу репрезентативную и композиционную функции.

Различия заметны и в том, как эти цвета применяются в архитектуре. Во Вьетнаме жёлтый организует цветовое решение фасадов дворцов и исторических ансамблей. Золото сосредоточено в декоре культовых сооружений, акцентируя значимые элементы интерьера. В России золочение проявляется во внешнем облике храмов, в куполах, крестах и завершениях, формируя узнаваемый силуэт города. Жёлтый цвет характеризует фасады гражданской архитектуры эпохи классицизма и ампира.

Несмотря на различия в происхождении и применении, в обеих традициях жёлтый и золотой остаются устойчивыми культурными кодами. Они отражают исторические представления о власти, сакральности и национальной идентичности. Их символика не сводится к декоративной функции, она служит передаче культурной памяти и обеспечивает преемственность архитектурной традиции.

Итак, цвет в архитектуре России и Вьетнама не просто художественное средство, а культурный код, в котором запечатлены история, религия и мировоззрение народа. Его символика складывалась под влиянием климата, философии и политики, что породило различия в семантике и применении цветовой палитры.

Сравнительный анализ трёх цветов — красного, жёлтого и золотого — показал, что они выполняют сходные репрезентативные и сакральные функции, но их содержание определяется разными культурными контекстами. Во Вьетнаме цветовая символика теснее связана с конфуцианско-буддийской философией и императорской традицией. В России её формировало православие,

история государственности и смена художественных стилей. Глобализация не отменяет значения традиционных цветовых кодов. Они по-прежнему важны для сохранения национальной идентичности и преемственности архитектурной среды. Результаты работы могут пригодиться в исследованиях архитектурной колористики и в реставрационной практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев С. С. Цвет в архитектуре: учебное пособие. Л.: ГОНТИ, 1938. 157 с.
2. Бондаренко И. А. «Красные ворота» и «чёрная дверь»: к логике пространственной ориентации в древнерусском жилище // Архитектурное наследство. 2023. Вып. 79. 15 с.
3. Гиффорд К. Цвета, которые творят историю: как цвета формировали человеческую цивилизацию? / перевод Тху Транга. Ханой: Ханойское изд-во, 2024. С. 64–65. Gifford C. Những màu sắc làm nên lịch sử: màu sắc đã định hình nền văn minh nhân loại như thế nào? / transl. by Thu Trang. Hà Nội: NXB Hà Nội, 2024. Tr. 64–65.
4. Ле Винь Ан, Нгуен Тхи Ким Ньюнг. Исследование реконструкции дворца Кань Чань в императорской цитадели Хюэ. Ч. 3: Функции дворца Кань Чань в архитектурной системе императорского дворца Нгуенов // ResearchGate: онлайн-издание. Lê Vĩnh An, Nguyễn Thị Kim Nhung. Nghiên cứu tái thiết điện Cần Chánh, Hoàng thành Huế. Phần 3: Chức năng của điện Cần Chánh trong thiết chế kiến trúc cung điện Nguyễn // ResearchGate. URL: https://www.researchgate.net/publication/392165896 (дата обращения: 09.06.2026).
5. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. 129 с.
6. Нгуен Хыу Тхонг. Изобразительное искусство Хюэ — взгляд с точки зрения смысла и декоративных символов. Ханой: Издательство Ханой, 2024. 307 с. Mỹ Thuật Huế – Nhìn Từ Góc Độ Ý Nghĩa Và Biểu Tượng Trang Trí. Hà Nội: NXB Hà Nội, 2024. 307 p.
7. Фам Т. Т. Н. Древний город Хойан. Влияние китайской культуры на архитектуру и интерьер Вьетнама // Месмахеровские чтения — 2024: материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2024 г.: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; ред.-сост.: А. С. Ергина, М. Е. Орлова-Шейнер, А. М. Фатеева, Н. Н. Цветкова, О. Б. Элькан; науч. ред.: А. И. Бартенев, Г. Е. Прохоренко, О. Б. Элькан. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. С. 408–413.
8. A Bewitching Town Drenched in Yellow // BBC Travel: онлайн-издание. URL: https://www.bbc.com/travel/article/20161111-a-bewitching-town-drenched-in-yellow (дата обращения: 17.06.2026).
9. Krasner E., von Einsiedel A., Thornycroft J. The Russian House: Architecture and Interiors. London: Scriptum Editions, 2002. 224 p.



Ил. 1. Дворец Тхайхоа, Хюэ



Ил. 2. Московский Кремль



Ил. 3. Древний город Хойан

Сведения об авторе:

Фам Тхи Тхао Нгуен, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра теории и истории пространственных искусств, аспирантура, 1-й курс; faaaamka@yandex.ru

Pham Thi Thao Nguyen, St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Department of Theory and History of Spatial Arts, Postgraduate student, 1st year; faaaamka@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Ковалева Татьяна Вячеславовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе; prorektor_nr@ghpa.ru

Kovaleva Tatiana V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Professor, Vice-Rector for Scientific Research; prorektor_nr@ghpa.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.48
УДК 745.521, 677.054.323.4, 677.024.1

А. М. Фатеева

ЖАККАРДОВЫЕ ТКАНИ В ОДЕЖДЕ: ОПЫТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ И ВЫПОЛНЕНИЯ В МАТЕРИАЛЕ

Рассматривается опыт проектирования жаккардовых тканей для одежды в рамках выполнения выпускной квалификационной работы и сотрудничества кафедры художественного текстиля Академии Штиглица с АО «Узор» по осуществлению проектов в материале. Анализируется сочетание творческих и производственных возможностей выполнения дипломных проектов.

Ключевые слова: жаккардовые ткани, студенты, Академия Штиглица, выпускная квалификационная работа, ткацкое предприятие АО «Узор»

A. M. Fateeva

JACQUARD FABRICS IN CLOTHING: MATERIAL DESIGN AND EXECUTION EXPERIENCE

The experience of designing jacquard fabrics for clothing within the framework of graduate qualification work and collaboration of the Department of Art Textiles of the Stieglitz Academy with “Uzor” JSC on the implementation of projects in the material is considered. The combination of creative and production capabilities of graduate projects is analyzed.

Keywords: jacquard fabrics, students, Stieglitz Academy, final qualification work, weaving enterprise of “Uzor” JSC

В настоящее время жаккардовые ткани имеют высокую востребованность в силу различных возможностей их применения. Это обстоятельство вызывает у студентов кафедры художественного текстиля устойчивый интерес к процессу создания и возможности выполнения в материале собственных проектов жаккардовых тканей различного назначения.

Начинается изучение вопроса со знакомства с производством в рамках экскурсионного посещения ткацкого предприятия АО «Узор», расположенного в посёлке Вырица Гатчинского района Ленинградской области. Затем происходит углубление в процесс через создание курсового проекта и первый опыт реализации его в рамках производственной практики. Такая последовательность соединяет реальную теоретическую и практическую возможность работы студентов по созданию жаккардовых тканей, которая может быть продолжена в выпускной квалификационной работе. Погружение в технологический процесс не только даёт возможность технической подготовки эскиза к производству, но и вдохновляет студентов на разработку эскизов, раскрытие собственных творческих возможностей и потенциала в работе с учётом применения выполненных тканей в реальной жизни.

Данное взаимодействие стало возможным благодаря длительному сотрудничеству кафедры художественного текстиля с фабрикой «Узор»

по производству жаккардовых тканей и уникальному опыту совместной работы, благодаря президенту предприятия И. Г. Козлову, который считает, что должна быть преемственность поколений и непрерывное развитие производства как в технологической, так и в творческой его части. Вместе с этим руководитель фабрики уверен, что студентам необходимо иметь опыт работы на производстве для воплощения своих идей в технике жаккардового ткачества. Это создаёт реальную возможность для студентов академии попробовать свои креативные способности в работе на производстве и получить бесценный опыт. В настоящее время «ткацкое производство оснащено современными жаккардовыми и ремизными станками, что позволяет производить ткани как бытового, так и технического назначения с разной поверхностной плотностью от 100 г/м² до 800 г/м²», и собственным крутильным оборудованием, позволяющим производить востребованную шенильную нить и выпускать уникальные по дизайну ткани [5]. Предприятие выпускает различные виды текстиля, так как «жаккард востребован в самых разных областях благодаря возможности подобрать нужную плотность и состав нитей для конкретной цели. Основные сферы его применения:

– домашний текстиль: из жаккарда производят шторы, одеяла, покрывала, пледы, скатерти, сервировочные салфетки и чехлы для матрасов, а тонкие синтетические полотна используют для шторок в ванной;
– одежда и аксессуары: ткань идёт на пошив платьев, костюмов, юбок, жакетов, блузок и рубашек, причём тонкие и стретч-варианты особенно популярны для нарядной и свадебной одежды;
– обивка мебели: для диванов, кресел и другой мягкой мебели применяют однослойный, двух- или трёхслойный жаккард разной плотности и фактуры;
– картины и панно: отдельную категорию составляют гобелены, которые вешают на стены или натягивают на подрамники, создавая интерьерные панно с сюжетным рисунком или декоративные панели;
– декор интерьера: материал используют для изготовления ковров, ламбрекенов, портьер и других элементов, придающих помещению стильный и роскошный вид;
– сумки и мелкие аксессуары: из прочного, но лёгкого жаккарда шьют сумки (особенно эффектно выглядят модели-слинги), а также галстуки, тесьму и декоративные ленты» [3].

Цель статьи — отразить опыт разработок жаккардовых тканей для одежды на кафедре художественного текстиля в рамках выполнения студентами академии выпускной квалификационной работы и возможность реализации их в материале на ткацком предприятии АО «Узор» с демонстрацией применения в моделях.

Жаккардовое ткачество занимает важное место в истории текстильного искусства, объединяя художественные и технологические возможности создания сложных декоративных тканей. Возникнув в XIX в. как инновационная технология, оно продолжает активно развиваться и в XXI в. благодаря цифровизации производства, новым материалам и расширению

сфер применения. Современные художники и дизайнеры всё чаще обращаются к жаккардовому ткачеству как к средству создания коллекций. При разработке эскизов, безусловно, учитываются технологические возможности выполнения проекта в материале: вид волокна, количество возможных цветов в палитре, размер раппорта, характер переплетений, плотность поверхности ткани, назначение использования [4].

Студентка магистратуры кафедры художественного текстиля Полина Григорьева в 2025 г. во время выбора техники выполнения диплома заинтересовалась жаккардовыми тканями для использования в одежде и создала коллекцию по мотивам керамики династии Цин. Студентка имела диплом бакалавра по профилю «Художественная керамика», и её интерес к китайскому прикладному искусству побудил исследовать возможность соединения мотивов керамики и текстиля для создания коллекции плательных тканей. Фарфор, как жёсткий материал, представляет статичное изображение, тогда как текстиль, благодаря своей гибкости и мягкости, позволяет воспринимать те же мотивы в динамике. Это создало уникальную возможность для визуального диалога между двумя материалами и их изобразительными мотивами, став основой для разработки коллекции одежды, призванной продемонстрировать новый способ интерпретации орнамента. «Экспрессивность в художественном эскизе можно выразить разными приёмами: особой прорисовкой элементов, своеобразной расстановкой акцентов, личным графическим почерком. Только от персональных умений автора и его способности перенести эмоции на бумагу будет зависеть, насколько экспрессивным окажется эскиз» [6, с. 139].

В качестве отправной точки для создания коллекции был выбран период правления династии Цин, известный разнообразием изделий в керамическом искусстве.

Жаккардовое ткачество — как способ производства тканей, позволяющий создавать сложные, многоцветные, детализированные узоры за счёт различных переплетений нитей основы и утка, — можно сопоставить с производством керамики, в котором изначально разрабатывается орнаментальная композиция, а затем осуществляется её реализация в материале.

В керамическом производстве при нанесении пигмента на изделие перед обжигом изображение может иметь различные оттенки, цветовые нюансы и плотность. Похожим образом в жаккардовом ткачестве композиция может быть представлена в оттенках и нюансах, которые в результате переплетения нитей дают игру тона и цвета в материале. Как и в технологии обжига керамики, конечный результат в создании жаккардовой ткани становится очевиден только после завершения всех этапов подготовки, часто приводя к значительным отличиям в колористических решениях и плотности готового изделия по сравнению с первоначальным эскизом.

Для начала процесса разработки было проведено обширное исследование, включая просмотр фотоматериалов и посещение музеев для детального изучения образцов с целью дальнейшей работы и нахождения баланса между традиционными китайскими мотивами и современным звучанием композиции.

В процессе разработки жаккардовой ткани «Вертикаль» (ил. 1а) был применён первый принцип компоновки эскизного предложения, заключавшийся в использовании форм китайских ваз династии Цин как источника вдохновения и творческом переосмыслении образа. Для этого были созданы графические плоскостные переложения росписей с многоцветных ваз, послуживших основой идеи для разработки мотивов. В процессе работы добавлены дополнительные элементы (линии, фактуры) для формирования орнаментальных композиций и соединения раппортов в единое целое полотно. Некоторые из элементов были заимствованы из небольших фрагментов, переработаны и интегрированы в полноценные текстильные узоры. Найдена сине-голубая цветовая гамма, в которой более тёмный синий цвет рисунка работает по светлому фону и создаёт ассоциации с китайским фарфором, но не копирует его.

После обработки мотивов в компьютерной программе и создания цифровой версии оригинала для дальнейшей подготовки к процессу ткачества были подобраны станки с заправкой нужными нитями основы и найдены колориты уточных нитей. Интересно, что ткань получилась двухсторонней из-за специфики жаккардового ткачества. Обратная сторона стала самостоятельным вариантом решения: контрастные светлые узоры на тёмно-синем фоне (ил. 1б) создали эффект визуальной глубины (ил. 2, правая ткань). Несмотря на то что некоторые исходные формы и мотивы были заимствованы и переработаны, добавление новых элементов и изменение цветовой палитры позволили создать самостоятельные ассоциативные произведения.

Второй принцип заключался в использовании орнамента ваз с дополнительной графической прорисовкой, что способствовало созданию нового рисунка для ткани «Графика Востока». Здесь были использованы орнаментальные мотивы одной вазы, однако изменение композиции и добавление элементов привели к созданию нового эскизного решения текстильного изделия. Первоначальное решение ткани заключалось в минимальном использовании количества цветов утка, но максимальном применении различных переплетений, что позволило получить нюансные градации цвета. Изображение было переведено в инверсию в компьютерной программе, таким образом получена возможность дополнительного тёмного сине-зеленоватого варианта цветового решения и нового визуального прочтения композиции. При выбранных переплетениях нитей возникли новые цветовые сочетания, которые были включены в общую линейку коллекции. Ткань была выработана на разных станках с разными размерами раппорта, что позволило разнообразить область её восприятия и применения.

Третий принцип заключался в интерпретации небольшого фрагмента одной из ваз и создании мелкоузорчатого рисунка. Найденное графическое решение и принцип компоновки застила ткани «Ритмы» (ил. 2, левая ткань) с добавлением графических элементов в виде треугольников и созданием разностороннего рисунка без направления движения позволили придать проекту современное звучание. При изготовлении пробников были использованы две гаммы: чёрно-коричневая с внесением охристо-золотистых элементов (ил. 1в) и серебристо-

серая (ил. 1г). Эта ткань также оказалась двухсторонней: одна сторона имела более насыщенный серый цвет, а другая — более светлый, почти белый. Таким образом, в результате применения различных принципов разработки мотивов и компоновки удалось разработать современную коллекцию, отражающую вдохновение орнаментальными мотивами керамики династии Цин, которые объединены единой тематикой, что подчёркивает их художественную ценность и связь с историческими традициями.

Перед началом производственного процесса на АО «Узор» была проведена обширная предварительная работа, включающая создание серии раппортных композиций с утверждённой цветовой гаммой и композицией. Данный этап был очень важен для обеспечения визуальной целостности и эстетического восприятия конечного продукта, но работа непосредственно на производстве внесла некоторые изменения в проект.

Процесс подготовки файлов к производству жаккардовых тканей требует строгого соблюдения определённых правил, связанных с особенностями переплетения нитей, и предполагает комплексный подход, объединяющий предварительное проектирование, использование современных технологий и экспериментирование с цветом, что позволяет создавать высокохудожественные текстильные изделия, соответствующие современным требованиям эстетики.

Одним из ключевых аспектов является то, что колористика ниток и заданные переплетения для выполнения в определённой программе, используемой в производстве, не всегда могут полностью совпадать с цветовыми решениями созданного эскиза. При переплетении нитей образуются новые цветовые сочетания, которые необходимо учитывать на этапе проектирования и подготовки файла к процессу ткачества. Для решения данной задачи была использована специализированная программа, разработанная инженерами производства, позволяющая разбивать цвета на пиксели. Процесс является необходимым для точного определения цветового спектра, который будет получаться в производстве ткани. В случае отсутствия нужной колористики в палитре нитей возникает необходимость замены их на доступные оттенки из существующей гаммы, что требует внимательного подхода и экспериментов с различными цветовыми комбинациями. В результате создания пробников, тестирования различных палитр и внесения изменений в первоначальные эскизы удалось достичь изменённого, но желаемого результата, соответствующего первоначальной концепции. Кроме того, за счёт особенностей переплетения нитей возникали новые цветовые сочетания, которые не были предусмотрены в изначальных эскизах, что обогатило некоторые из них при выполнении в материале. Обратные стороны жаккардовых тканей также внесли разнообразие в линейку, предлагая новые колористические решения и расширяя визуальный диапазон коллекции.

Искусство жаккардового ткачества остаётся актуальным и по сей день, и более того — XXI век позволил этой технологии выйти за пределы фабричного производства и занять место в сфере концептуального искусства и авторского дизайна. Современные цифровые технологии, новые материалы

и сотрудничество текстильных производств с дизайнерами и художниками позволили жаккарду активно развиваться в XXI в. и занять одну из ведущих ниш в текстильном дизайне костюма и интерьерного текстиля [2].

Кроме того, жаккард стал неотъемлемой частью моды, войдя в неё благодаря эффектной фактуре, сложной структуре и яркости. О введении жаккарда в современную моду, в которой дизайн тесно граничит с предметами декоративно-прикладного искусства, пишут редакторы независимого сайта о моде, красоте и современной культуре Blueprint [1].

Коллекция жаккардовых тканей для одежды «Преломление» разработана студенткой магистратуры Елизаветой Калашниковой в 2026 г. Импульсом к созданию проекта стало восхищение красотой микромира, скрытого от человеческого глаза. Изучение изображений минералов и различных веществ под микроскопом открыло студентке удивительный мир сложных структур, где каждая форма несёт себе гармонию и подчиняется закономерности. Увиденные образы стали источником вдохновения и побудили автора к их художественному переосмыслению, основанному на стремлении передать средствами текстиля красоту внутреннего устройства природной материи нашей планеты. Макросъёмка позволяет фиксировать мельчайшие детали объектов: снежинок, ледяных кристаллов, трещин и т. п., недоступных человеческому глазу при обычном восприятии. Особый интерес представляют минералы. При попадании на них солнечных лучей усложняются структуры объектов, что помогает показать дополнительные грани красоты и изящества.

Для работы были изучены материалы с изображением макромира и оптических природных явлений: кристаллы и минералы под поляризационным микроскопом, преломление и рассеивание света в стекле, структуры снежинок и ледяных узоров, кристаллические решётки и молекулярные соединения, геометрия природных форм и фрактальные структуры.

Свет, проходя через твёрдые поверхности кристаллических объектов, распадается на спектр, изменяя цвет, интенсивность и форму. Именно этот эффект становится главным визуальным источником и наполнением коллекции: радужные переливы, сияющие грани, спектральные цвета и ощущение внутреннего свечения. Это очень напоминает паттерны, созданные человеком, что подтверждает связь человека с природой. Поэтапная работа от форэскизов до итоговых решений была неразрывно связана с технологическим процессом, его ограничениями и одновременно богатыми дополнительными возможностями, раскрывающимися в процессе выполнения пробников.

Здесь жаккардовое ткачество, как великолепный инструмент, способно наиболее точно передать сложности и тонкости структурных взаимодействий и переплетений, отразить их фрактальность, блеск, чёткость граней и насыщенность цветов или нюансов. В данном случае технология выступает в роли «молекулярной» архитектуры — нить за нитью образует собой сложное переплетение, способное стать единым изображением, словно молекулы в минерале, складывающиеся в единый драгоценный объект.

Особый интерес для автора представляют разработанные мотивы, основанные на формах и структурах живой природы, чему способствовало развитие технологий микроскопической съёмки. Это позволило расширить представления о природных формах и обратить внимание на эстетические качества микромира (структуры кристаллов, минералов, клеток и других природных объектов), продемонстрировав возможность их интерпретации в текстильном дизайне, что стало источником вдохновения и художественных решений в орнаментальных композициях студента при выполнении дипломной работы.

Формирование коллекции включало создание раппортных и купонных тканей на основе отобранного материала. Для передачи всего богатства и многогранности объектов мотивы прорисовывались вручную, компоновались раппорты и составлялись структурные схемы застила ткани с помощью компьютерных программ. Важным моментом стал выбор размера раппортов. Так, для тканей «Лучи» и «Кристалл» выбран один мотив, но различное цветовое и композиционное решение.

Особенность ткани «Кристалл» (ил. 1д) — купон с активным декоративным мотивом внизу ткани, который постепенно растворяется по направлению вверх. Мотив кристалла, используемый в рисунке, имеет строгий графический язык с лаконичной графикой и контрастным цветовым решением белого фона и чёрного рисунка, дополненного небольшими нюансными элементами, мягко мерцающими на поверхности ткани, соединяющими все мотивы композиции в единое целое.

Проект ткани «Лучи» является продолжением графического решения ткани «Кристалл». В его основе лежит тот же мотив кристаллической структуры, однако динамическая купонная композиция трансформируется в крупномасштабный раппортный рисунок. Построение ткани основано на раппортах, которые собираются в орнаментальные полосы и последовательно повторяются по вертикали (ил. 1е). Колористика ткани также лаконична и выполнена по принципу инверсии в сравнении с предыдущим вариантом: фон чёрный, рисунок белый. Это даёт возможность использовать две ткани одновременно как компаньоны, создавая задуманный образ.

Также в коллекции представлены сложные раппортные жаккардовые ткани. Источником вдохновения для одной из них под названием «Минерал» (ил. 1ж) послужили изображения текстур горных пород, исследуемых методом поляризационной микроскопии. Проходя через кристаллическую структуру минерала, поляризованный свет преломляется и разделяется на лучи. В результате возникают яркие цвета, позволяющие увидеть внутреннее строение горной породы. Оно вызывает ассоциацию с пересечением и наслоением геометризованных, контрастных по тону и цвету элементов. Розовый, красный, жёлтый и фиолетовый уравновешиваются фрагментами синих и голубых цветов. Контраст усиливается за счёт внесения пятен чёрного цвета, что передаёт сложность внутренней организации минерала, а в композиционном решении приобретает эффект хаотичной контрастной по тону и цвету абстракции.

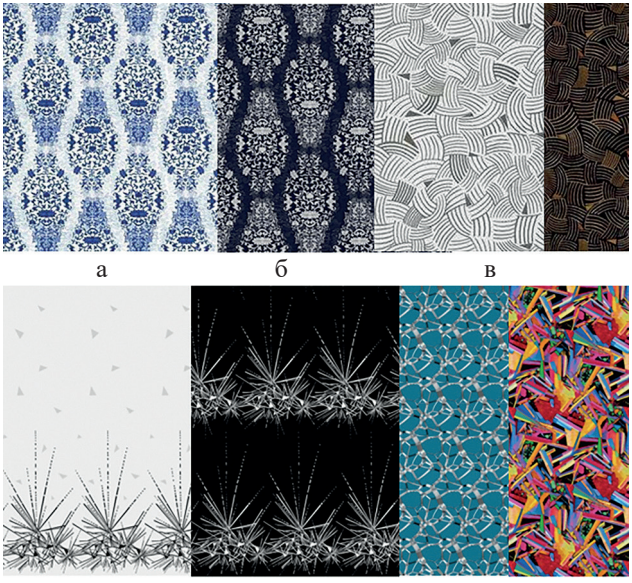
Жаккардовое ткачество с его безграничными возможностями в передаче цвета дало возможность максимально реализовать задуманный проект.

Ткань «Кристаллическая решётка» (ил. 1з) выполнена в двух колористиках. Несмотря на общее художественное решение, варианты вырабатывались с использованием разных программ переплетений и имеют разный состав основы. Участки с гладкими и фактурными переплетениями сочетаются за счёт использования в синей ткани белой блестящей полиэфирной нити, что создало эффект мерцания. В красной ткани заменили нить на золотистую, и это придало поверхности теплоту и лёгкий блеск. Как нередко бывает в жаккардовом ткачестве, обратная сторона может работать как самостоятельная поверхность, что позволяет назвать ткань двухсторонней и открывает дополнительные возможности в её применении.

Выполненные дипломные работы показали интерес студентов к технике жаккардового ткачества, что отразилось в умении создавать проекты коллекций, гармонично формируя композиционные, цветовые, тональные, масштабные, ритмические отношения, и реализовывать их в материале. Это дало возможность провести эксперимент, найти нестандартные креативные решения и оценить силы. Работа завершилась новыми знаниями и умениями, помогающими достичь поставленной цели, реализоваться в профессии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амирова З. На ковёр // Blueprint: онлайн-издание. URL: https://theblueprint.ru/fashion/shopping/jacuard (дата обращения: 18.07.2026).
2. Виды жаккардовых тканей и их применение // Интерткань: сайт выставки. URL: https://intertkan.ru/media/blog/vidy-zhakkardovykh-tkaney-i-ikh-primenenie/ (дата обращения: 16.07.2026).
3. Жаккард: ткань и её особенности // Гламур: сайт компании. URL: https://moskva.tkaniopt-glamur.ru/blog/zhakkard_tkan_i_ee_osobennosti/ (дата обращения: 12.07.2026).
4. Жаккардовая ткань // Бюро тканей: сайт компании. URL: https://burotkani.com/blog/zhakkardovaya_tkan/ (дата обращения: 16.07.2026).
5. О нас // Узор: официальный сайт АО. URL: https://uzor.biz/about-us-3/ (дата обращения: 10.07.2026).
6. Семченко В. А., Фирсова Ю. Ю. Экспрессия и темперамент в художественном эскизе инновации и технологии к развитию теории современной моды // Инновации и технологии к развитию теории современной моды «МОДА (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)»: сб. материалов III Междунар. науч.-практ. конф. Ч. 2. М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, 2023. С. 137–140.



Ил. 1. Проекты жаккардовых тканей студентов:

а, б, в, г — автор Полина Григорьева;
д, е, ж, з — автор Елизавета Калашникова



Ил. 2. Коллекция жаккардовых тканей
по мотивам керамики династии Цин и её применение в одежде
Автор П. Григорьева (в центре фото)



Ил. 3. Коллекция жаккардовых тканей «Преломление»
и её применение в одежде (на авторе)
Автор Е. Калашникова

Сведения об авторе:

Фатеева Анна Михайловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор, профессор кафедры художественного текстиля; fateyeva-anna@mail.ru

Fateyeva Anna M., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Professor, Professor of the Department of Artistic Textiles; fateyeva-anna@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.49
УДК 747.012

А. В. Храмова

ЦВЕТОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ В ОФОРМЛЕНИИ ЛИЧНЫХ КОМНАТ ЖЕНСКОЙ ПОЛОВИНЫ ПЕТЕРГОФСКОГО ДВОРЦА В XIX ВЕКЕ

В период правления Николая I при обновлении резиденций архитекторы применяли новые колористические решения, которые часто отличались от используемых в прошлых стилях и имели свою определённую тональность. Цветовая палитра могла быть яркой, с контрастными акцентами или, наоборот, лаконичной, в спокойных, устойчивых для дворца цветах. Благодаря сохранившимся эскизам, чертежам и музейным образцам можно составить представление о цветовых решениях, использованных в личных покоях монаршей семьи в XIX в. Данная работа особенно актуальна для исследований, учитывая утраченный вид помещений Петергофского дворца времён царствования Николая I.

Ключевые слова: Петергоф, Петергофский дворец, цветовое решение в интерьере XIX в., интерьеры дворца, цвет в интерьере

A. V. Khramova

COLOR CHARACTERISTICS IN THE DECORATION OF THE WOMEN'S PERSONAL ROOMS IN THE PETERHOF PALACE IN THE 19TH CENTURY

During the reign of Nicholas I, when renovating the residences, architects used new color schemes, which often differed from those used in previous styles and had their own specific tone. The color palette could be bright, with contrasting accents, or, on the contrary, concise, using calm and stable colors for the palaces. Thanks to the surviving sketches, drawings, and museum specimens, we can get an idea of the color schemes used in the private chambers of the royal family in the 19th century. This work is particularly relevant for research given the lost appearance of the rooms in the Peterhof Palace during the reign of Nicholas I.

Keywords: Peterhof, Peterhof Palace, color scheme in the 19th-century interior, palace interiors, color in the interior

Жилище человека представляет собой традиционное сооружение, приспособленное для проживания. После создания закрытого типа жилья индивидуум начинает его модифицировать, делать комфортным и удобным для своего существования. Главным требованием к укрытию изначально была безопасность. Пространство оформлялось и окрашивалось в соответствии с практическими потребностями и ценностями определённого времени и этноса, отражая верования и убеждения. Цвет имел защитное или сакральное значение, а палитра была приоритетно монохромной.

Авторы трудов по истории интерьера и колористке часто отмечают, что искусство декорирования помещений зародилось ещё в первобытном мире, но отчётливые черты приобрело в Древнем Египте [9, с. 13], где украшения внутри и снаружи зданий не просто были функциональными, но и служили для выражения эстетических ценностей. Древние египтяне декорировали жильё коврами и занавесями; в богатых домах потолок поддерживали колонны, а стены расписывали фресками [9, с. 13]. Популярно было украшение интерьера яркими красками, зооморфными рисунками и геометрическими орнаментами. Предметы интерьера декорировались цветными фаянсовыми вставками, полудрагоценными камнями, слоновой костью и перламутром, что придавало им изысканный и статусный вид [9, с. 14]. Всё это найдёт отражение и в более поздние периоды в оформлении жилища

С развитием общества, торговых отношений и культурного обмена менялся и декор жилища. В Древних Греции и Риме большое значение придавалось оформлению интерьеров, где функциональность сочеталась с простыми линями и представлением о прекрасном. В античном доме важную роль играли ткани: их использовали для обтяжки кресел и лож, изготавливали настенные драпировки, а тканые занавесы часто заменяли двери, разделяя помещения. Использование узорчатых тканей в нескольких слоях позволяло создавать изысканные цветовые сочетания [9, с. 27]. Византийское искусство и Средневековье также внесли значительный вклад в историю оформления помещений, особенно в области отделки, драпировки и цветовой палитры. Важно отметить барокко, а позже рококо, которые будут довольно востребованными стилями в оформлении интерьеров как европейских, так и российских дворцов. Характерной особенностью данных стилей являлись изысканность, плавность линий и обилие декора: резьбы, рокайлей, пластичных фигур и живописи. Все эти элементы становились основными для жилых покоев благодаря интересу к применению в помещении оптических обманок и причудливых форм.

С развитием архитектуры и появлением вилл, палаццо и палат как мест жительства монархов и их свиты функции и назначение данных построек претерпели значительные изменения. Оформление дворцов, их внутреннее убранство тесно связаны с национальной культурой и географическим положением. Выбор цветовой гаммы в интерьерах резиденций определялся предпочтениями заказчика и культурными традициями, а также актуальными модными тенденциями. Например, в период правления Петра I во всех сферах жизни (особенно в искусстве) отражалось увлечение заграничной модой, именно в данный период в российском государстве палаты на европейский манер (но с отличительной особенностью) трансформируются в дворцы. Так, путешествуя по Европе, Пётр Алексеевич видел и посещал довольно крупные и обильно украшенные дворцы, но для себя велел строить небольшие здания с изначально лаконичным художественным убранством («Нагорные палаты» в Петергофе). Камерные помещения в своей планировке соответствовали

европейским дворцам. Довольно подробно трансформация жилого интерьера в России с 1700 по 1840 г. описана в трудах Л. В. Тыдмана: выделяется структура дома-дворца, включающая три вида интерьеров — парадные, жилые и служебные [10, с. 20].

Служебные комнаты, не выделявшиеся в отдельные зоны, часто оформлялись просто, без излишеств и предназначались для прислуги и ответственных лиц, занимавшихся хозяйственной частью и учётом обслуживающего персонала. Парадный интерьер, обычно выполненный в единой цветовой гамме, стремился к определённой цели — прославлению императорской власти посредством выражения через художественное убранство. Для этого использовались устойчивые колористические решения, аллегории, символы и иконография, характерные для периода царствования Петра Алексеевича.

В XVIII в. начали публиковаться европейские издания, демонстрирующие оформление домов и внутренних помещений (например, работа архитектора Ж.-Ф. Блонделя «Размещение загородных домов для отдыха и оформление зданий в целом» 1738 г. [13]). Цвета личных покоев могли варьировались от спокойных и сдержанных до ярких и дорого декорированных редкими материалами, а также быть простыми, в зависимости от социального статуса, биологического пола и личных вкусов владельца. Так, женские и мужские комнаты могли различаться в цветовом решении и оформлении. Приватные помещения, в отличие от парадных интерьеров, подвергались более интенсивному износу из-за частого использования мебели, ковров, тканей и предметов декоративно-прикладного искусства, поэтому их внешний вид мог обновляться к приезду высокопоставленных особ и самих хозяев резиденций. Комнаты летних дворцов зимой, как правило, не отапливались без необходимости, что приводило к появлению сырости, плесени и системным ремонтным работам.

Колористика менялась в зависимости от времени и вкусов. При Елизавете Петровне Петергофский дворец увеличился в размерах, помещения обильно декорировались золочёной резьбой и многочисленными предметами декоративно-прикладного искусства, обивались яркими штофами с флористическим и зооморфным рисунком. Оформление дворцов в данный период получает название «елизаветинское барокко». В период правления Екатерины II залы летней резиденции сменили стиль на более лаконичный классицизм «как стремление к ясности и чистоте пропорций, уравновешенности и гармонии форм» [3, с. 103], а дворцовые стены выкрашивали в новые и популярные для времени тона.

В XIX в. наблюдается рост интереса к изучению цвета и его свойств, что приводит к появлению ряда специализированных трудов для художников, архитекторов и разноотраслевых мастеров. Одной из таких значимых работ является «Учение о цвете» И. В. Гёте (1810) [5], в котором рассматривается не только сам цвет, но и его влияние на психику человека. Эталон цвета устанавливался с помощью справочника «Классификация цветов Вернера» (Werner’s Nomenclature of Colours), вышедшего в свет в 1814 г. [15]. Справочник

позволял сопоставить каждый цвет с природными объектами: растениями, частями животных или драгоценными камнями. В 1839 г. М. Э. Шеврёль издал работу «Закон контрастного сочетания цветов и о выборе цветных изделий» [14], посвящённую правилам гармонии цвета.

В этот же период зарубежные и отечественные учёные исследуют новые возможности цвета и его применения в обществе [2, с. 32]. Так, в 1856 г британский химик У. Г. Перкин открыл синтетический анилиновый краситель — мовеин [12], который окрашивал шёлк и хлопок в яркие розовато-лиловые цвета. Важно отметить и труды химика Н. Н. Зинина, которые стали фундаментальными в производстве анилиновых красителей в России в XIX в. [6]. Помимо этого, в XIX в. существовали собственные каталоги цветов, используемые на мануфактурах и производствах, где окрашивали, расписывали и создавали произведения искусства или же утилитарные предметы хозяйственного назначения. В Российской империи того времени формы и цвета изделий часто копировались с европейских образцов или же сочетали неожиданные колористические решения в итоговом воплощении. Архитекторы изучали свойства цвета, опираясь на зарубежные работы и практический опыт. В данный период появилось большое количество синтетических красок, которые стали активно использовались во всех сферах жизни и в оформлении дворцов.

В XIX в. зодчие продолжали совмещать проекты зданий с созданием художественного убранства и даже проектами конкретных изделий из фарфора, стекла, бронзы и др. В «интерьер входит… архитектурное убранство — отделка стен, форма и отделка потолков, настил, отделка полов, отопительные и осветительные устройства, а также меблировка и художественное убранство помещений разнообразными предметами прикладного искусства: изделиями из фарфора, керамики, стекла, металлов, ткани, в частности ковры, зелень и прочее» [1, с. 5]. Так, мастер и его помощники должны были знать все модные тенденции и при выборе материалов для резиденций учитывать различные факторы (например, поверхность предмета могла быть матовой или глянцевой, создавать отражение или преломление света, что давало определённое искажение оттенков, утверждённых на проектах в расцветках).

Понятие «интерьер» (внутренний вид, вид изнутри какого-либо объекта [3, с. 88]) появилось значительно позже XIX в., а задачи архитекторам формулировались для более конкретных пространств — комнат, залов и помещений. Интерьер составлял часть понятия архитектуры и был связан с её внутренним объёмом, где каждое помещение имело своё назначение; функциональное назначение интерьера отражалось в его оформлении [1, с. 5]. В середине XIX в. разнообразие и множественные варианты материалов, цвета, света и фактур требовали профессионального навыка и опыта именно для зодчего, особенно в зданиях, которые были объединены в дворцово-парковые ансамбли; кроме того, важным было умение работать с ландшафтом и его особенной флорой и ресурсами. Летние загородные резиденции, куда в определённые месяцы приезжали члены императорской семьи со своей свитой,

считались любимым местом отдыха. Расположение дворцов и отношение монархов к ним оказывали решающее влияние на их оформление — зодчие создавали декор, отражающий личные вкусы и предпочтения хозяев. Немаловажным фактором было цветовое решение, которое задавало внешний вид и атмосферу дворцовых резиденций, определяя их облик как снаружи, так и внутри.

Петергофский дворец периодически демонстрировал свою колористическую эволюцию через смену цветовой палитры фасадов и обновление помещений до революционных событий 1917 г. Внутреннее убранство подвергалось многочисленным ремонтным работам, однако парадные интерьеры сохраняли общий первоначальный облик, что было особенно актуально в середине XIX в. Из более информативных и ценных источников сохранились визуальные данные и описания интерьеров Большого дворца в Петергофе в период правления Николая I. Они позволяют проанализировать оформление личных комнат императрицы Александры Фёдоровны и великой княжны Ольги Николаевны в Восточном флигеле (Ольгинская половина). Данные интерьеры были выбраны для исследования специфики работы с цветом, колоритом и дизайном в Петергофском дворце в середине XIX в.

Событием, повлиявшим на ремонт дворцовых интерьеров летней резиденции, стала свадьба Ольги Николаевны — средней дочери Николая I — с принцем Карлом Фридрихом Александром Вюртенбургским (будущим королём Карлом I) [4, с. 3]. В Петергофе готовилось масштабное торжественное празднование, и для молодожёнов в Большом дворце в качестве подарка был отведён Восточный флигель. Архитектором, работавшим с оформлением комнат данной половины, стал А. И. Штакеншнейдер, придворный зодчий, у которого в Петергофе при воплощении множества замыслов для Николая I «раскрылась вся глубина и многообразие его таланта» [7, с. 182]. В убранстве флигеля после ремонтных работ нашли своё место как современные изделия, так и художественные работы из царских собраний, подлинные произведения искусства XVIII в. Цвета во дворце оставались прежними: преобладали классические сочетания с золочёными интерьерами, что связанно с распоряжением Николая I о деликатной работе с Большим дворцом в Петергофе.

В комнатах личных покоев императрицы Александры Фёдоровны, как демонстрирует сохранившаяся акварельная работа Э. Гау (Государственный Эрмитаж, ЭРР-6500, 1846), стены и предметы мебели были украшены белым штофом с флористическими букетами и контрастными акцентами в виде голубого, зелёного, красного и жёлтого цветков (РАХ, А-14665). Портьеры с подвесных драпировок были с характерными для данного периода разноцветными шнурами, кистями и бахромой; настенный шёлк обрамлён золочёными багетами и металлическими оконными декоративными элементами. Резные узоры на дверных проёмах, стенах и панелях дополнялись схожим по манере исполнения зеркалом, созданным в XIX в. в стилистке

XVIII в. Мебель в кабинете состоит из гарнитура с аналогичным шёлком, резьбой с плавными линями и растительными мотивами. Яркая скатерть с флористическим голубым, белым, фиолетовым рисунком и орнаментом привносит гармоничный акцент в комнату. В центре помещения находится люстра глубокого синего окраса (ГМЗ «Петергоф», ПДМП 249-иф), созданная на отечественной мануфактуре в популярном для XIX в. цвете. Модель осветительного прибора повторяет форму европейского изделия с фигурами-аллегориями в виде девушек с музыкальными инструментами, флористическим лепным орнаментом и цветочными полихромными подвесками. Окрас и форма люстры гармонично сочетаются с растительным мотивом на скатерти, штофом на стенах, фарфоровыми изделиями и изгибами мебели. По северной стене помещения на акварели расположена фарфоровая консоль и зеркало с расписанными по белому фону растительными рисунками и лепным декором, среди которого можно видеть скульптурки жёлтых птиц. Произведение создаёт гармоничный ансамбль, погружая в атмосферу цветущего сада, что подчёркнуто и живыми растениями в интерьере, как на столике, так и в стеклянном стакане на фарфоровой консоли. Столик с цветами оформлен в соответствии со вкусами времени: наборное дерево чередуется со вставками из фарфора с флористической росписью. Зелёные оттенки на скатерти, листьях на штофе, росписи и лепных элементах на зеркальной раме и люстре, растениях на столике и шторках на окнах подчёркивают целостность интерьера. Вкус владельца, несомненно, влиял на колорит данной комнаты, вид которой указывает на любовь к флористическим и растительным элементам.

В интерьерах Петергофского дворца времени правления Николая I неизменно присутствовали многочисленные обращения к стилю Растрелли (цветочные и растительные мотивы), но при этом комфорт и удобство были ярко выражены в отремонтированных интерьерах. В 1848 г. кабинет был обновлён (ГМЗ «Петергоф», ПДМП 5808-фд), получил фарфоровый комплект в розовых тонах: раму для зеркала, раму для камина, канделябры и стол (ГМЗ «Петергоф», ПДМП 168-иф и РГИА, ф. 468, оп. 10, д. 297). Возникли сложности с цветом люстры, которая, вероятно, была заменена на осветительный прибор другого окраса; известно, что люстра из другого дворца уже находилась в Белой комнате в Петергофском дворце, поэтому отобранное изделие в кладовой в Царском Селе не понадобилось. Таким образом, в довольно краткий срок в данном помещении с помощью деталей были изменены акценты, но без значительных преобразований общей концепции. Для сравнения: другая акварель Э. Гау с изображением Дубового кабинета Большого дворца (ГМЗ «Петергоф», ПДМП 144-ак) демонстрирует довольно лаконичное оформление в тёплых тонах с немногочисленными предметами (красными портьерами) с сохранением исторической целостности помещения в середине XIX в., определяя вкус и предпочтения уже самого императора. Атрибутированные и сохранившиеся работы Э. Гау с интерьерами Петергофского дворца малочисленны, но с их помощью можно составить визуальное представление об оформлении интерьеров, их колористке в период правления Николая I.

Особенно ярко мода середины XIX в. была отражена в комнатах, отведённых для великой княжны Ольги Николаевны, ведь женская половина чаще всего оформлялась более детально, многофункционально и с использованием более дорогих материалов, чем мужские комнаты и парадные залы. Личные покои Ольги Николаевны расположились на втором этаже Восточного флигеля, где и были обновлены помещения. Все комнаты этой части носили черты XVIII в. и отражали дань моде и техническому прогрессу середины XIX в. Можно отметить, что данная часть дворца была довольно яркой, насыщенной, со сложными цветовыми схемами. Принцу Карлу на данной половине было отведено три помещения, которые позже меняли своё оформление в связи с размещением в них высокопоставленных делегаций. Мужской интерьер был лаконичным, с акцентом на геометрические формы и отсутствие излишнего декора, обладал своим декоративным убранством и колоритом XIX в., однако почти не сохранилось или пока не найдено визуальных источников, дающих полноценное представление о нём в данной части дворца. Напротив, женские комнаты сохранили больше визуального материала, фрагментов, музейных предметов, описаний и эскизов в цвете, что даёт наглядное представление об оформлении. Наиболее интересными по насыщенности декоративного убранства данной части дворца для молодой княжны являются гостиная, опочивальня, кабинет и будуар. Данные об этих интерьерах полнее сохранились в музейных описях и позже были вынесены в издание, посвящённое утраченным интерьерам и предметам Большого дворца в Петергофе [8].

В интерьере гостиной (ГМЗ «Петергоф», ПДМП 1944-фд) демонстрируется мебель, обитая тёмно-красным штофом с растительным орнаментом. Стены украшены живописными сценами художника И. Дроллингера, по сюжету схожими с полотнами А. Ватто и Ф. Буше: герои в ярких костюмах часто изображены в садах и парках в окружении цветов. Штоф, зеркала, живопись обрамлены золочёными тонкими рокайлями с растительными элементами. По белому фону потолка проходит лаконичная живопись с флористическими элементами, картушами и рокайлями. На стенных полочках (консолях) расположились фарфоровые полихромные фигурки, а камин во дворце служил местом для ваз и часов с цветочными рисунками и лепным декором. Тёмный красный ковёр с оранжево-зелёными бордюрами (Государственный Эрмитаж, Мз-Г-561) подчёркивал контрастную красоту помещения, оттеняя голубую или синюю люстру с многочисленным растительным декором, лепными подвесами, фигурами девушек. Однако самое важное — это вкрапления тёмно-красного цвета в роспись изделий, которые соединяют интерьер в единое целое.

Данное пространство напоминает будуары XVIII в., где доминируют красный цвет и позолота, а яркие детали создают необычный визуальный контраст и связное сочетание через белые, жёлтые, голубые и зелёные оттенки. Несмотря на отсылку к оформлениям дворовых помещений XVIII в., в гостиной для Ольги Николаевны использована яркая колористика, динамичные узоры на ковре, сочетание разных текстур и фактур изделий, которые лишь визуально

напоминают стили прошлого. Общий вид интерьера определён множеством мелких и крупных рокайлей, флористическими элементами, контрастными цветами, зеркалами, отражающими свет, что создаёт нарядное и комфортное помещение для аудиенций. Зеркала в интерьерах являются отсылкой к XVIII в.: они создавали иллюзию расширения пространства за счёт необычных углов зрения и визуально увеличивали небольшие пространства. Использование насыщенного красного цвета для имперских интерьеров было традиционно репрезентативным и популярным в XVIII–XIX вв. В Петергофском дворце красный цвет встречался и в парадных залах, и в комнатах, отведённых Александре Фёдоровне. Шёлковые покрытия XIX в. имели свойство изменять оттенки под воздействием солнечного света (от насыщенного алого до глубокого малинового цвета); это придавало уникальный вид богато декорированного пространства такими тканями. Гладкий штоф мог быть и с тканым бархатным узором, что создавало контраст фактуры. Таким образом, несмотря на свою схожесть с интерьерами более раннего стиля, гостиная Восточного флигеля среди интерьеров середины XIX в. выделялась своим колоритом, динамичностью и насыщенностью.

Самым большим помещением Восточного флигеля является кабинет (столовая) для княжны, оформленный в основном в синих и голубых цветах (ГМЗ «Петергоф», ПДМП 1948-фд). Стены помещения были декорированы насыщенным шёлком с изобилием флористических узоров на гладкой поверхности, меняющим свой оттенок от светлого до тёмного в зависимости от освещения (ГМЗ «Петергоф», ПДМП 1548-тк). Штоф окружало множество резных деревянных золочёных деталей, металлических элементов декора и частей предметов с элементами стиля рококо. Бронза создавала перекличку в растительном и рокайльном оформлении с другими декоративными предметами в помещении. Мебель из наборного дерева с бронзовыми и фарфоровыми накладками в то время была популярной для декорирования дворцов. Золочёные стулья и кресла XVIII и XIX вв. были объединены в гарнитуры и обиты одинаковым штофом, что позволило комбинировать аутентичные предметы с новыми (РАХ, А-14672). В данной части дворца паркеты закрывались шерстяными коврами со сложными рисунками и яркими бордюрами. Ковёр в кабинет подобрали синего цвета с растительным рисунком на белом и жёлтом фоне. Проекты ковров для Восточного флигеля хранятся в фондах Государственного Эрмитажа (Мз-Г-542).

Интерес к синему в XIX в. может быть связан с открытием, благодаря опытам и деятельности Н. Н. Зинина в 1842 г., разнообразной палитры синтетических красок, которая нашла широкое применение в разных сферах быта и творчества. Оформление изделиями, окрашенными новейшими красителями, царских комнат было не только знаком роскоши, но и свидетельством передового отечественного производства, сыгравшего важную роль в процессе создания произведений искусства. Также в данный период в поле всеобщего интереса попала теория цвета и её психологическое воздействие на восприятие

индивида, что нашло своё отражение в оформлении внутреннего пространства жилых комнат и парадных частей дворцов. Архитектор в XIX в., как и в XXI в. художник-дизайнер, «в соответствии со стоящей перед ним задачей выбирал необходимый для её воплощения световой диапазон» [11, с. 10]. Например, чёрный цвет не использовался как основной в оформлении личных комнат в императорских дворцах.

Свет также играет ключевую роль в эмоциональном восприятии цвета, усиливая его эффект на человека. В Петергофском дворце в XIX в. освещение обеспечивалось свечами и карсельскими лампами, что создавало уникальное восприятие оттенков за счёт мерцания пламени. Наиболее точное представление о цветопередаче поверхности можно получить при дневном свете. Лампы накаливания, как и солнечный свет, излучают все видимые световые волны, которые распределяются по освещаемой поверхности неравномерно. В то же время коротковолновые оттенки, такие как синий и голубой, тускнеют и приобретают сероватый и более тёплый вид (ил. 1). От времени мероприятия, проводимого в интерьерах, зависело количество и качество свечей (белый или жёлтый воск) для освещения. Так, за счёт света помещение могло менять свой оттенок от ярко-голубого (холодное освещение) до тёмно-синего (тёплое освещение). Усиливали световой эффект и большие простеночные зеркала, обрамлённые золочёной резьбой. Падугу украшали сюжеты с галантными сценами в парках и садах, изображающие небо, кустарники, юношей и девушек (Музей А. В. Щусева, проект плафона V-8202). Использование синего, голубого и тёмно-синего может не передавать всей палитры цветов, свойственных тому времени. Однако изучая аналогичные оттенки или фрагменты, можно лучше понять, как дизайнеры работали с цветом, фактурой, орнаментом и текстурой. В оформлении кабинета (столовой) была применена сложная насыщенная однотонная система цвета, но с яркими акцентами красного, жёлтого, золотого, зелёного и др. Данный интерьер с разнообразием фактур, материалов, орнаментов, рисунков, изделий и цветов мог нести показательную репрезентативную функцию.

Отдельная комната отдыха и сна (опочивальня) была предусмотрена на женской половине для Ольги Николаевны. Интерьер комнаты сохраняет эстетику XVIII в., что прослеживается в обильной золочёной резьбе на деревянных панелях и схожем рисунке дверных створок, аналогичных парадной зоне дворца. Для декора портьер, стен и мебельной обивки был выбран светлый материал с растительным орнаментом. Пол украшал ковёр с сочетанием зелёных, красных и жёлтых узоров на белом фоне (Государственный Эрмитаж, Мз-Г-2038). В стиле рококо орнаментальные элементы и цветные мотивы играют значимую роль, что делает их особенно важными в комнате для сна. Характерно для оригинального стиля преобладание светлых оттенков: пастельные комбинации салатового с розовым и бледно-жёлтого. Изящные сочетания белого с голубым, светло-зелёным или розовым применяются часто. Умеренное использование позолоты остаётся неотъемлемым элементом

[9, с. 81]. Все эти детали вместе создают атмосферу лёгкости и праздника, подчёркивая статус владельца и делая акцент на индивидуальности пространства. Данное оформление прекрасно подходило для его назначения, а уединение обеспечивала сохранившаяся планировка XVIII в., в которой присутствовал альков, «углублённая ниша в стене интерьера» [3, с. 17].

Работая в стиле рококо, А. И. Штакеншнейдер обязан был не только досконально его изучить, но и понимать использование специфических деталей и элементов для создания цельного образа внутреннего убранства. Основной задачей архитектора было достижение гармонии в опочивальне. Так, ниша кровати была скрыта большим фарфоровым зеркалом, богато украшенным цветочными букетами, с полочками для туалетных флаконов и коробочек. Обильный цветочной орнамент присутствовал на камине, канделябрах, часах и других предметах интерьера. Фарфоровый камин был уничтожен в годы Великой Отечественной войны, но его сохранившиеся фрагменты дают представление о цветовой палитре с преобладанием голубого окраса изделий для данной комнаты (ГМЗ «Петергоф», ПДМП 169-иф). Основной, белый цвет дополнялся яркими акцентами, создавая уютную обстановку с налётом интимной роскоши XVIII в. Как правило, выбранный окрас в сочетании с яркими акцентами и обилием растительного декора являлся характерной чертой интерьеров личных комнат. Такое помещение носило интимный характер, что отражалось в утилитарном подходе к выбору предметов, соответствующих личным предпочтениям молодой девушки, — с обилием светлого, зелёного, голубого и пёстрыми цветочными рисунками.

Будуар (ГМЗ «Петергоф», ПДМП-1954-фд и Музей А. В. Щусева, V-8220), спроектированный А. И. Штакеншнейдером для княжны Ольги Николаевны, был оформлен как камерное пространство с элегантным декором. В помещении преобладал белый цвет, который гармонично сочетался с пышными цветочными гирляндами, акцентированными коврами с флористическим узором (ГЭ Мз-Г-2050) и золочёной резьбой с растительными мотивами. Коллекция флаконов и баночек с цветочным декором на белом фоне усиливала атмосферу интимности, мягкости и роскоши. Белый мрамор на столешницах дополнял доминирующую цветовую палитру. Основной окрас интерьера подчёркивался и деталями (например, белый фарфоровый светильник, статуэтки, флаконы и др.), а золочёные элементы объединяли пространство в цельную композицию. Зеркала на дверях и над ними визуально расширяли камерное пространство, усиливая декоративные акценты. Использование раковин и рокайлей намекало на вторую функцию помещения — ванную комнату. Стены украшали живописные сцены с изображениями садов и фигур людей. Характерная для стиля рококо живопись в изысканных рамах подчёркивала причудливый орнамент, выполненный в пастельных тонах и украшенный завитками, бантами, ленточками и рюшами. Элементы интерьера обильно украшались гирляндами цветов, раковинами и фигурками амуров, создавая эффект драпировки или маскировки [9, с. 78–79]. Присущие этому пространству и его назначению

изящные цветочные узоры, живописные потолочные плафоны, декоративные вставки и изогнутые линии в мебели подчёркивали изысканность пространства.

В XIX в. оформление интерьеров личных комнат женской части монаршей семьи в Петергофском дворце отличалось яркой палитрой, отражавшей модные тенденции времени. Используемые цвета (красный, синий, голубой, зелёный, лиловый и белый) в то время были популярны для оформления личных покоев, причём не только свидетельствовали о роскоши, но и подчёркивали достижения отечественного производства. Период правления Николя I характеризовался интересом к стилям прошлого, поэтому архитектору А. И. Штакеншнейдеру при обновлении интерьеров Петергофского дворца были поставлены определённые ограничения: Николай Павлович подчёркивал важность сохранения наследия предков, предпочитая «реставрировать» и поновлять помещения, а не заменять их на полностью новые отделки. Данный подход был обусловлен тем, что к XIX в. резиденция в Петергофе превратилась в символ памяти рода. Архитектор А. И. Штакеншнейдер, отвечавший за работу над художественным убранством, декорирование и подбор цветовой гаммы и предметов, руководствовался проектом и пожеланиями заказчика, стремясь передать атмосферу елизаветинского прошлого, но на новый вкус. Умение зодчего работать цветом, контрастном, тоном помогло сохранить и обновить интерьеры Большого дворца. Несмотря на неоднократные поздние работы над убранством личных комнат в Петергофском дворце, общая цветовая гамма и колорит помещений оставались неизменными до 1941 г.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1984. 228 с.
2. Боровикова С. М. Энергия заблуждения. Цвет в искусстве и науке второй половины XIX века // Журнал об искусстве «Q». 2023. № 3. С. 30–47.
3. Власов В. Г. Иллюстрированный художественный словарь. СПб.: Икар, 1993. 272 с.
4. Гейченко С. С. Восточный флигель Большого дворца. Л.: Упр. дворцов и парков Ленсовета, 1935. 8 с.
5. Гёте И. В. Учение о цвете / пер. с нем. В. О. Лихтенштадта. М.: АСТ, 2021. 253 с.
6. Мусабеков Ю. С. История органического синтеза в России. М.: АН СССР, 1958. 288 с.
7. Петрова Т. А. Архитектор А. И. Штакеншнейдер: книга-альбом к 210-летию со дня рождения А. И. Штакеншнейдера. СПб.: Гос. Эрмитаж, 2012. 573 с.
8. Сводный каталог культурных ценностей Российской Федерации, похищенных и утраченных в период Второй мировой войны: в 17 т. М.: М-во культуры Рос. Федерации, 2011. Т. 6: Государственный музей-заповедник «Петергоф», кн. 3: Скульптура. 76 с.
9. Стили в интерьере / сост. С. Хрусталева. М.; СПб.: Диля, 2006. 188 с.

10. Тыдман Л. В. Изба, дом, дворец: жилой интерьер России с 1700 по 1840-е гг. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 332 с.
11. Уваров В. Д. Цветовые гармонии в дизайне: учебное пособие. М.: РЭУ им. Г. В. Плеханова, 2023. 131 с.
12. Applied Photochemistry: When Light Meets Molecules / ed. G. Bergamini, S. Silvi. Cham: Springer, 2016. (Lecture Notes in Chemistry) // Google Books: цифровая библиотека. URL: https://www.google.ru/books/edition/Applied_Photochemistry/AdTBDAAAQBAJ?hl=ru&gbpv=1&pg=PA516 (дата обращения: 11.07.2026).
13. Blondel J.-F. De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général. Paris: C.-A. Jombert, 1737. Vol. 1 // Internet Archive: цифровая библиотека. URL: https://archive.org/details/gri_33125011569742 (дата обращения: 11.07.2026).
14. Chevreul M. E. The Laws of Contrast of Colour: and Their Application to the Arts of Painting, Decoration of Buildings, Mosaic Work, Tapestry and Carpet Weaving, Calico Printing, Dress, Paper Staining, Printing, Military Clothing, Illumination, Landscape, and Flower Gardening, &c. London; New York: Routledge, Warne and Routledge, 1861. 106 p. // Internet Archive: цифровая библиотека. URL: https://archive.org/details/lawsofcontrastof00chev_0 (дата обращения: 11.07.2026).
15. Syme P. Werner's Nomenclature of Colours: with Additions, Arranged So as to Render it Highly Useful to the Arts and Sciences, Particularly Zoology, Botany, Chemistry, Mineralogy, and Morbid Anatomy: Annexed to which are Examples Selected from Well-Known Objects in the Animal, Vegetable, and Mineral Kingdoms. 2nd ed. Edinburgh: Printed for William Blackwood, Edinburgh; and T. Cadell, Strand, London, 1821. 83 p. // Internet Archive: цифровая библиотека. URL: https://archive.org/details/gri_c00033125012743312 (дата обращения: 11.07.2026).

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Аналогичный штоф из Кабинета на половине Ольги Николаевны с разным освещением

Сведения об авторе:

Храмова Алёна Владиславовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, аспирантура, 1-й курс; buono11@mail.ru

Khramova Alyona V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Department of Social Sciences and Art History, Postgraduate student, 1st year; buono11@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Дмитриева Анна Алексеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств, главный научный сотрудник управления по научной работе; annadmi@mail.ru

Dmitrieva Anna A., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Full Doctor (History of Arts), Professor of the Department of Social Sciences and Art History, Chief Researcher of the Department for Scientific Work; annadmi@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.50
УДК 746.11

Н. Н. Цветкова

СОТКАННЫЕ ИЗ ЦВЕТА ТЕКСТИЛЬНЫЕ СКУЛЬПТУРЫ ЛЕНОР ТАУНИ

Ленор Тауни — американская художница-текстильщица, чьи работы оказали влияние на развитие объёмно-пространственного текстиля XX в. Она одной из первых начала создавать текстильные скульптуры. В своих произведениях Л. Тауни использовала главным образом монохромную колористику либо сочетала контрастные цвета (чёрный с белым, белый с красным и др.), её текстильные скульптуры можно назвать сотканными из цвета.

Ключевые слова: художественный текстиль, объёмно-пространственный текстиль, текстильная скульптура, инсталляция, ткачество

N. N. Tsvetkova

WOVEN FROM COLOR TEXTILE SCULPTURES BY LENORE TAWNEY

Lenore Tawney is an American textile artist whose work influenced the development of three-dimensional textiles in the 20th century. She was one of the first who create textile sculptures. In her works, L. Tawney used mainly monochrome coloristic or combined contrasting colors (black with white, white with red, etc.). Her textile sculptures can be described as woven from color.

Keywords: art textile, three-dimensional textile, textile sculpture, installation, weaving

Ленор Тауни [1] — американская художница, одна из ключевых фигур искусства текстиля XX в. Она работала в техниках ручного ткачества и плетения, и именно её работы стали одними из первых экспериментов по созданию произведений объёмно-пространственного текстиля.

Ленор Тауни получила художественное образование в Институте дизайна в Чикаго [2], где её преподавателями были Ласло Мохой-Надь, которого считают одной из ключевых фигур авангарда XX столетия; выдающийся скульптор Александр Архипенко; художница-текстильщица Марли Эхрман, иммигрировавшая из Европы и развивавшая в США идеи Баухауса. «В описании первой персональной выставки Л. Тауни в Чикагской публичной библиотеке в 1955 году было написано о “[работах], в которых применяются дизайн, рисунок и скульптура”» [12].

Характерными особенностями творчества Ленор Тауни, на наш взгляд, можно назвать эксперименты с формой и лаконичное, часто монохромное цветовое решение произведений.

Одной из ранних работ Ленор Тауни является гобелен «Связанный человек» (1957), в котором уже намечаются творческие принципы мастера. Используя неплотно затканные нити основы [3], автор делает попытку «оторвать»

произведение от стены и вывести его в пространство [9, p. 234]. Цветовое решение этой работы строится на оттенках чёрного, молочно-белого и умбристо-коричневого — натуральных оттенках текстильных волокон.

Начало 1960-х гг. стало настоящим прорывом в творчестве Л. Тауни. Именно в это время были созданы её произведения, которые можно назвать уже не гобеленами, а текстильными скульптурами или, по словам художницы, «ткаными формами» [10, p. 13]. Знаковой работой стала «Тёмная река» (1961), сотканная из чёрных льняных нитей; она, наряду с другими произведениями автора (около 40 работ), в 1961 г. была представлена на выставке «Тканые формы» в Музее Стейтен в Нью-Йорке. Значение этой выставки в целом для развития объёмно-пространственного текстиля XX в. было отмечено М. Константин и Дж. Л. Ларсенном: это «точка, от которой искусство текстиля… в Америке стартовало. Прорыв, совершённый Тауни, её стиль и инновации, стимулировали <…> большее количество последователей по всему миру…» [8, p. 45].

Особенностью текстильной скульптуры «Тёмная река», помимо использования единственного (чёрного) цвета, стала работа с переплетением нитей. Ленор Тауни, последовательно переплетая нитями утка [4] разные нити основы, сумела создать сложный ритм вертикальных линий и зазоров между ними, которые ассоциируются с изменчивой водной поверхностью: «Меняющиеся пути, течение, поверхность. Я <…> знала, что это будет река» [16].

В 1945 г. Л. Тауни посетила Мексику, познакомившись с техниками ткачества доколумбовых индейцев. Известно, что подобные техники интересовали и других пионеров в области художественного текстиля: Анни Альберс, Клер Цейслер, Шейлу Хикс. Кроме того, важную роль в развитии интереса к ткачеству доколумбовых индейцев сыграло издание в 1962 г. книги Рауля д'Аркура «Ткани Древнего Перу и их техники». На наш взгляд, обращение художников-текстильщиков к традиционным техникам доколумбовых индейцев стало одной из предпосылок развития объёмно-пространственного текстиля второй половины XX в. [2, с. 59–61].

Работа «Тёмная река» была высоко оценена специалистами в области художественного текстиля и приобретена в коллекцию Музея современного искусства МоМА в Нью-Йорке. Кроме того, значимость этого произведения была отмечена в книге «О ткачестве» (1965) Анни Альберс [3, p. 69–70].

Иллюстрацией интереса Л. Тауни к традиционным текстильным техникам доколумбовых индейцев стало создание арт-объекта «Ацтеки» (1962), выполненного в чёрно-белой гамме из льняной пряжи. В этом произведении помимо ткачества можно видеть использование узлов и бахромы, кроме того, сама форма объекта явно была вдохновлена гамаком — традиционным во многих древних культурах предметом мебели [17].

Среди текстильных скульптур, созданных Л. Тауни в начале 1960-х гг., следует отметить работу «Инквизиция» (1961; ил. 1). Здесь художницей был использован тот же приём соединения утком разных нитей основы, что и в «Тёмной реке», однако колористическое решение этой текстильной скульптуры

двухцветное — чёрные и тёпло-белые льняные нити создают цветовой контраст. Интересно, что цвета применены здесь в равных пропорциях. На наш взгляд, это работает на образ и демонстрирует двойственную природу инквизиции: декларируемые светлые намерения с фактическими тёмными деяниями.

В чёрно-белой цветовой гамме решена текстильная скульптура «Король» (1962). Работа состоит из двух частей, соединённых внизу и наверху и представляющих собой зеркальное отражение друг друга: одна часть — чёрная, вторая — молочно-белая. Форма скульптуры напоминает антропоморфную фигуру в стилизованной короне. Здесь использованы характерные приёмы ткачества Л. Тауни — зазоры, меняющиеся ритмы. В работе «Король» массивные участки ткачества в нижней части скульптуры, как бы расщепляются на тонкие полосы в верхней части в отличие от «Тёмной реки» и «Инквизиции», где приём ритмичного соединения нитей основы применяется целиком ко всему произведению.

Парной работой к текстильной скульптуре «Король» является произведение «Королева» (1962), полностью решённое в натурально-белом цвете. Оно также имеет антропоморфную форму, напоминающую женскую фигуру в короне. Нижняя часть скульптуры демонстрирует чередование мелких ритмов соединяющихся и расходящихся нитей основы, верхняя часть выткана плотным ткачеством, только в районе «головы» можно снова видеть зазоры и тонкие тканые ленты.

Целый ряд последующих произведений Ленор Тауни будет выполнен в одном цвете — молочно-белом. Можно отметить её произведения «Путь» (1962), «Путь II» (1965–1971), «Маленький источник» (1965), «Голубка» (1974) и др.

В конце 1960-х — начале 1970-х гг. Л. Тауни, помимо чёрно-белой гаммы, начнёт использовать в своём творчестве другие, часто яркие локальные цвета. Можно отметить её арт-объект «Союз воды и огня» (1974; ил. 2). В этом произведении две треугольные формы, состоящие из тканых полос красного и молочно-белого цветов, переплетаются друг с другом, создавая единую форму.

Золотисто-жёлтый цвет был использован художницей в работах «Щит» (1966), «Водопад» (1974), «В полях света» (1975). Особенно сильным эмоциональным воздействием обладает последняя работа. Она имеет квадратную форму, внутри которой расположен круг, вытканный таким образом, что его форма прочитывается благодаря зазорам между группами соединённых вместе нитей основы. Через эти зазоры проникает свет, создавая впечатление живой вибрации солнечных лучей.

Отдельно хотелось бы отметить пространственные инсталляции Ленор Тауни, входящие в её «Облачную серию», большинство которых также решено в монохромной цветовой гамме.

В 1977 г. художницей была создана «облачная инсталляция», в верхней части которой располагался белый картон, с которого свисали нити, окрашенные в синий цвет. «Облачная серия V» (1978) была полностью выполнена в белом

цвете и представляла собой полупрозрачную ткань, от которой отходили вниз тонкие нити разной плотности, создающие ощущение движения [7].

«Облачная серия VI» (1981) решена в золотистой гамме. Эта работа была создана по заказу и установлена в административном здании Фрэнка Дж. Лауше в Кливленде, штат Огайо [15].

«Облачный лабиринт» (1983) представлял собой свисающие в пространстве нити, окрашенные в тёпло-розовый цвет, вызывавший ассоциации с закатным вечерним небом (ил. 3). Это произведение Ленор Тауни экспонировалось на XI Лозаннской биеннале [5] 1983 г. «Пространство волокна» («Искусство волокна создаёт собственную среду») [9, p. 101, 105]. Известный исследователь текстильного искусства В. И. Савицкая отмечала, что работы, подобные «Облачному лабиринту», близки к сценографии, а само произведение напоминает сценический занавес [1, с. 49–50].

В 1984 г. художницей была создана инсталляция «Шкатулка падающих звёзд», которую называют кульминацией творческого пути Ленор Тауни, стремившейся придать форму свету [5]. Работа создана по тому же принципу, что и произведения, вошедшие в «Облачную серию»: в верхней части расположена ткань, на которой закреплены падающие вниз тонкие нити. В инсталляции «Шкатулка падающих звёзд» художницей была использована техника росписи акриловыми красками и чернилами, благодаря чему на нитях видна растяжка от тёмного цвета к более светлому в центральной части произведения. Кроме того, синий цвет чернил подчеркнул диагональное движение — возможно, символический след упавшей звезды.

К середине 1960-х гг. относятся рисунки Л. Тауни, часто не имевшие названия, выполненные пером и тушью с использованием одного или двух цветов. В этих произведениях автор стремилась передать состояние переплетающихся нитей. Исследователями отмечается, что вдохновением для рисунков стало наблюдение за работой традиционного жаккардового ткацкого станка: «художница была очарована его замысловатой системой нитей» и создала рисунки, которые «парят над миллиметровой бумагой, излучая вибрирующую энергию» [15].

Стилистика этих рисунков нашла выражение в серии арт-объектов, созданных во второй половине 1990-х гг. и имеющих общее название «Рисунок в воздухе» и порядковый номер. Так, «Рисунок в воздухе III» (1997) представляет собой пространственное соединение чёрных нитей; в работе под номером VI (1997) синие нити проходят сквозь красные; «Рисунок в воздухе XVII» (1998) создан из белых нитей, «Рисунок в воздухе V» (1997) — из красных. В этих работах отсутствует ткачество, они выполнены в так называемой технике стринг-арт [6]: нити натягиваются в пространстве между креплениями, образуя сложные орнаменты.

Ленор Тауни прожила долгую жизнь, дожив до ста лет. Она принимала участие во многих ключевых выставках художественного текстиля XX в. После успеха её персонального проекта «Тканые формы» в Музее Стейтен в Нью-Йорке (1961) выставки с аналогичным названием, дополненные

экспериментальными произведениями других авторов, прошли в 1963 г. в Нью-Йорке в Музее прикладного искусства [18] и в 1964 г. в Музее прикладного искусства в Цюрихе [7] [9, p. 46]. В 1969 г. работы Л. Тауни экспонировались на выставке «Висящие на стене»[8], организованной в музее МоМА в Нью-Йорке.

Творчество Л. Тауни остаётся актуальным в настоящее время. В 2013–2014 гг. в Музее искусств Вольфсбурга (Германия) её произведения были экспонированы на выставке «Искусство и текстиль», целью которой стало переосмысление роли художественного текстиля в развитии абстрактного искусства XX в. [4]

С 6 октября 2019 по 7 марта 2020 г. в Центре искусств Джона Марка Колера (г. Шебойган, США) состоялась ретроспективная серия выставок «Зеркало Вселенной», где были представлены работы Л. Тауни, созданные с 1946 по 1997 г. [6, 13]. С 5 по 8 сентября 2024 г. Лондонская галерея Элисон Жак представила в Нью-Йорке в рамках крупнейшей арт-ярмарки «Независимый XX век» персональную выставку работ Ленор Тауни «Дрожащее время» [11].

Л. Тауни говорила: «Я просто хочу ткать формы, устремлённые вверх» [14, с. 329]. Её работы действительно выглядят невесомыми, парящими в воздухе, преодолевшими земное притяжение. Большинство из рассмотренных произведений Л. Тауни решено в монохромной гамме либо с использованием двух цветов. Про работы этой художницы можно сказать, что они сотканы из цвета: именно цвет в единстве с формой придаёт им неповторимую эмоциональную выразительность.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Lenore Tawney (1907–2007).

2 В 1937 г. в Чикаго Ассоциацией искусств и индустрии был основан Новый Баухаус, который был закрыт через год. В 1939 г. учебное заведение было открыто как Школа дизайна, которая в 1944 г. была переименована в Институт дизайна.

3 Основа, нити основы (в ткачестве) — нити, идущие параллельно друг другу, расположенные вдоль ткани и переплетающиеся с утком.

4 Уток, нити утка (в ткачестве) — поперечные нити, расположенные обычно перпендикулярно к продольным нитям основы и переплетающиеся с ними.

5 Лозаннские биеннале — крупнейшие выставки художественного текстиля XX в., проходившие в Лозанне (Швейцария) с 1962 по 1995 г.

6 Стринг-арт (англ. string art — искусство нити) — техника создания художественных объектов при помощи нитей, натянутых между гвоздями. Изобретателем считается английская учительница XIX в. Мэри Эверест Боулз, которая при помощи натянутых нитей объясняла своим ученикам основы геометрии.

7 В Цюрихе название выставки было переведено на немецкий язык и звучало как Gewebte Formen.

8 Выставка «Висящие на стене» (Wall Hangings) считается наиболее значимой выставкой художественного текстиля XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Савицкая В. И. Превращения шпалеры. М.: Галарт, 1995. 87 с.
2. Цветкова Н. Н. Искусство волокна — fiber art XX–XXI вв. Вопросы формирования и развития: моногр. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. 226 с.
3. Albers A. On Weaving. London: Studio Vista, 1974. 204 p.
4. Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present 12.10.2013 – 02.03.2014 // Kunstmuseum Wolfsburg: официальный сайт. URL: https://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/exhibitions/art-and-textiles-fabric-as-material-and-concept-in-modern-art-from-klimt-to-the-present/ (дата обращения: 10.04.2020).
5. Box of falling-stars // Smithsonian American Art Museum: официальный сайт. URL: https://americanart.si.edu/artwork/box-falling-stars-33383 (дата обращения: 15.07.2026).
6. Brehmer D. The Transcendent, Spiritual Fiber Art of Lenore Tawney // Hyperallergic: онлайн-издание. URL: https://hyperallergic.com/lenore-tawney-mirror-of-the-universe-at-the-john-michael-kohler-arts-center/ (дата обращения: 14.07.2026).
7. Cloud Series V (1978) by Lenore Tawney // Artchive: онлайн-издание. URL: https://www.artchive.com/artwork/cloud-series-v-lenore-tawney-1978/ (дата обращения: 13.07.2026).
8. Constantine M., Larsen J. L. The Art Fabric: Mainstream. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1973. 272 p.
9. Cotton G. E., Junet M. From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962–1995. Milano: Skira. Foundation Toms Pauli, 2017. 223 p.
10. Fiber: Sculpture 1960 – present / curator and ed. J. Porter. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. 256 p.
11. Independent 20th Century: Lenore Tawney // Alison Jacques: онлайн-издание. URL: https://alisonjacques.com/fairs/independent-20th-century (дата обращения: 14.07.2026).
12. Lenore Towney // Alison Jacques: онлайн-издание. URL: https://alison jacques.com/artists/lenore-tawney (дата обращения: 14.07.2026).
13. Lenore Tawney: Mirror of the Universe Exhibition at the John Michael Kohler Arts Center, New York, US 11.10.2019 – 03.07.2020 // ETN-net: онлайн-издание. URL: https://etn-net.org/berichte/lenore-tawney-mirror-of-the-universe-exhibition-at-the-john-michael-kohler-arts-center-new-york-us-0-6-2019-3-7-2020.html (дата обращения: 15.07.2026).
14. Munro E. Lenore Tawney / Originals: American Women Artists. New York: Simon and Schuster, 1979. P. 325–333.
15. Nikkal N. E. Lenore Tawney // Art of Collage: онлайн-издание. URL: https://artofcollage.wordpress.com/2018/10/01/lenore-tawney/?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic (дата обращения: 13.07.2026).

16. Peiffer P. Lenore Tawney's Dark River // MoMA: официальный сайт. URL: https://www.moma.org/magazine/articles/1190 (дата обращения: 15.07.2026).
17. Schieren M. "Every Moment Is a Moment of Learning" Lenore Tawney. New Bauhaus and Amerindian Impulses // Bauhaus Imaginista: онлайн-издание. URL: https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2623/every-moment-is-a-moment-of-learning/ (дата обращения: 14.07.2026).
18. Smith P. J. Woven Forms. Exhibition Cat. New York: American Craft Museum, 1963.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Тауни Л. Текстильная скульптура «Инквизиция». 1961 [12]



Ил. 2. Тауни Л. Текстильная скульптура «Союз воды и огня». 1974 [12]



Ил. 3. Тауни Л. Инсталляция «Облачный лабиринт». 1983 [13]

Сведения об авторе:

Цветкова Наталия Николаевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доктор искусствоведения, профессор кафедры художественного текстиля; ts_natali@mail.ru

Tsvetkova Natalia N., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Full Doctor (History of Arts), Professor of the Department of Artistic Textiles; ts_natali@mail.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.51
УДК 7.05

Л. Д. Чулкстан

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ РЕВИТАЛИЗАЦИИ: ЦВЕТ КАК НАВИГАТОР ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ОПЫТА В ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Статья исследует цвет как инструмент эмоциональной навигации в гибридном пространстве исторического центра, где материальная среда сосуществует с цифровыми проекциями. На основе российской практики дизайна выявляются принципы хроматической драматургии: оппозиция тёплого исторического фона и холодного медиаспектра, цветовое зонирование как навигационный приём, светоцветовая динамика как эмоциональный сценарий. Обосновывается, что цвет выполняет не декоративную, а структурообразующую функцию.

Ключевые слова: хроматическая драматургия, ревитализация, гибридное пространство, медиацвет, светодизайн, эмоциональная навигация, исторический центр, цветовая температура

L. D. Chulkstan

CHROMATIC DRAMATURGY OF REVITUALIZATION: COLOR AS A NAVIGATOR OF EMOTIONAL EXPERIENCE IN HISTORICAL SPACE

The article explores color as an emotional navigation tool in the hybrid space of the historical center, where the material environment coexists with digital projections. Based on Russian design practice, the principles of chromatic drama are revealed: the opposition of a “warm” historical background and a “cold” media spectrum, color zoning as a navigation technique, and light-color dynamics as an emotional scenario. It is proved that color performs not a decorative, but a structure-forming function.

Keywords: chromatic drama, revitalization, hybrid space, media color, lighting design, emotional navigation, historical center, color temperature

Сегодня ревитализация исторической среды часто обращается к медиатехнологиям, но их внедрение нередко может нарушать целостность восприятия пространства. В этом случае появляется разрыв между «аутентичным» (материальным) и «виртуальным» (проекционным) — разрыв, который особенно болезненно ощущается в исторических центрах, где присутствует сложившийся архитектурный облик. Например, в Санкт-Петербурге выстроена строгая система градостроительных регламентов: более 55 лет назад здесь разработали специальную цветовую палитру, содержащую 114 сдержанных оттенков, рекомендуемых для ремонта и реконструкции фасадов. Такая система свидетельствует о том, что цвет в исторической среде всегда был продуманным инструментом сохранения идентичности и восприятия.

В настоящее время цифровая эпоха приносит новые вызовы. Медиафасады, световые проекции, динамические градиенты внедряются в сложившуюся цветовую ткань города, часто конфликтуя с ней. Основной тезис данной статьи в том, что цвет (особенно с применением новых медиатехнологий) может стать тем инструментом, который не разрушает, а сшивает временные слои архитектуры, помогая управлять эмоциональным опытом наблюдателя. Задача исследования — выявить принципы хроматической драматургии, которые позволяют использовать цвет как навигатор в историческом архитектурном пространстве; рассмотреть практики, в которых физическая среда и цифровые проекции сосуществуют одновременно.

Восприятие архитектуры всегда опосредовано цветом. От теории цвета Гёте, в которой он впервые систематизировал психологическое воздействие цветовых тонов, до Иоханнеса Иттена, который разработал систему цветовых гармоний и контрастов [4, 7], — во все периоды исследователи неизменно отмечали: цвет способен менять восприятие глубины, масштаба и эмоционального состояния пространства. Тёплые оттенки (охра, терракота, песчаник) делают пространство камерным, уютным, «земным». Холодные цвета (голубой, синий, фиолетовый) придают монументальность, ощущение отдалённости, бесконечности. Такое противопоставление тёплого и холодного является одним из основных хроматических сценариев и формирует не только визуальный, но и психологический климат среды.

В российской практике этот принцип нашёл подтверждение при создании архитектурной подсветки Библиотеки имени А. И. Герцена в Кирове в 2024 г. [2] Тёплая гамма была выбрана автором проекта Виктором Лысковым специально. Свет будто обволакивает здание, создаёт условия для внимательного восприятия архитектуры. Данное решение носит не только технический характер, использование мягкого тёплого света символизирует бережное отношение к исторической архитектуре. Точно и деликатно расставленные световые акценты помогают подчеркнуть архитектуру, не показывая при этом сами источники освещения, создавая цельное восприятие. В таком подходе можно увидеть, что для создания сильного эмоционального эффекта без нарушения исторического облика здания порой достаточно минимальных технических средств.

Главное отличие цвета, который дают медиатехнологии, — его физическая природа. Материальный цвет (субтрактивный) возникает при отражении света от поверхности. В исторической архитектуре часто это цвет охристой штукатурки, песчаника, терракотовой черепицы; он мягкий, спокойный, шероховатый. Цвет, медиатехнологий (аддитивный) возникает от самосветящихся элементов, таких как цвет экрана или проекции. Такой цвет воспринимается иначе: он более яркий, насыщенный, динамичный, может создавать динамические перемены цветовых тонов. Из этой разницы природы цвета появляется разница его восприятия. Аддитивный цвет более невесомый и может вступать в противоречие с монументальностью и осязаемостью архитектуры.

Но именно эта динамика даёт возможность для хроматической драматургии. Исследователь Даниил Никандров в своей работе «Светографический дизайн в навигационной системе исторического центра Санкт-Петербурга» отмечает, что современные светографические решения в городской коммуникации могут стать основой для комплексного обновления пешеходного облика и маршрутов в городе [5]. Он вводит понятие светографического дизайна, объединяющего информационное освещение, графический дизайн и городскую навигацию. Такое объединение методов и знаний из разных областей даёт новые варианты развития дизайна городской среды, куда кроме инженерных и технических аспектов начинает включаться режиссёрское мышление и где свет становится главным инструментом проектирования.

Такое соседство истории и технологий рождает понятие гибридного пространства — среды, в которой физическая материальность и цифровые проекции сосуществуют одновременно. Самым первым таким опытом в мире стал видеоэкран «ЭЛИН», установленный в 1972 г. на Новом Арбате в Москве. Экран обладал возможностью воспроизведения полноцветной видеоинформации [14]. Такое утилитарное устройство, благодаря правильному расположению и использованию на нём художественного контента, стало городской точкой притяжения и одной из первых точек пересечения городской среды и новых медиа.

Сегодня гибридное пространство стало нормой. Использование экранов, медиафасадов, интерактивных технологий ставит необходимость осмысленного диалога для формирования гармоничного сочетания «материального» и «виртуального». Требуется создание принципов хроматического этикета.

Исторические города в России, от Петербурга до Суздаля, имеют преимущественно «земной» колорит: охра, терракота, песчаник, приглушённый красный. Такие цвета — знак памяти места, облика города, сложившегося с течением времени.

В отличие от них медиатехнологии чаще используют холодный спектр: голубой, синий, фиолетовый. Такое цветовое восприятие стало символом времени, смены технологий. Ярким примером является фестиваль «Круг света» в Москве, где видеомэппинг на фасаде главного здания МГУ в 2011 г. превратил здание в холст-экран, на котором менялись динамические сценарии [11]. Холодные цвета проекций противопоставлялись теплоте монументальной архитектуры сталинского ампира. Такой контраст хорошо работает в рамках фестиваля, но для повседневности необходимы более тонкие решения, соотносящиеся с будничным восприятием городской среды.

С помощью смены цветовой температуры меняется восприятие глубины пространства, создаётся драматургический эффект. Сделать пространство более камерным, тёплым и уютным можно с помощью тёплых цветов. Холодные, напротив, расширяют и дают ощущение монументальности. Проект подсветки мемориального комплекса «Поле Альминского сражения» в Крыму был создан через цветовой переход [1]. Общая композиция освещена белым, равномерным

цветом, а смысловые доминанты, памятники, выделены тёплым мягким светом. Такой приём сохраняет целостность монумента, создаёт эмоциональный сценарий и делит пространство на зоны для спокойного созерцания и зоны сопереживания.

С помощью колористического решения можно выделять исторические артефакты, сосредоточиваясь на них и «приглушая» окружающую среду. Проект светового дизайна в Спасо-Евфимиевом монастыре в Суздале прокладывает световой маршрут и с помощью точного и деликатного цветового решения подчёркивает надвратную икону Благовещенской церкви [13].

Такие приёмы хорошо работают и в среде с индустриальной архитектурой: пример — цветовое решение фасадов кузнечного цеха завода имени Карла Маркса в Санкт-Петербурге [13]. Предусмотренная в проекте тёплая декоративная подсветка помогает подчеркнуть исторический облик реконструированного здания, выделяя фактуру кирпича, индустриальную эстетику металлических конструкций. С помощью тёплого света сохраняется красота промышленной архитектуры и дух места, а также восстановленный исторический облик здания.

Цвет, создаваемый инструментами медиатехнологий, способен скрашивать проблемные места сочетания исторической и современной архитектуры в городской среде. В качестве примера можно привести уже упомянутый экран «ЭЛИН», заполнивший пустоту брандмауэра, которая диссонировала с окружением, вставая поперёк пространства пешеходной улицы, и превративший проблемный участок в точку притяжения.

Но, как показывает практика, порой использование светодиодных экранов с их ярким и холодным светом может вступать в конфронтацию с тёплой исторической палитрой города. Спорность подобных решений можно увидеть на примере Санкт-Петербурга, где на Лиговском, Московском, Литейном и Каменноостровском проспектах были установлены видеоэкраны в охранных зонах. Их яркость и нередко резкое, диссонирующее с окружением цветовое содержание разрушало восприятие окружающего архитектурного облика города. Такой эффект происходил потому, что был нарушен принцип «городского фона» и художественное высказывание было заменено визуальным шумом, что влияло на восприятие исторического контекста. Негативный опыт использования подобных экранов может послужить примером неправильного, разрушительного применения медиатехнологий в городской среде.

С помощью срежиссированной смены цветовых сценариев можно организовать движение человека в пространстве, создавая необходимую смену впечатлений. В 1978 г. был разработан проект хроматической реконструкции пешеходной зоны Старого Арбата [6]. В нём был применён принцип чередования цветовых акцентов как способ навигации в пространстве. Имея длину более километра, ул. Арбат представляет собой вытянутое пространство. Задачей авторов проекта было развить с помощью цвета тесное пространство, как бы расширяя его за счёт пересечений с улицами и переулками. Было принято

решение чередовать тёплые и холодные тона на всём протяжении Арбата в местах пересечений с другими улицами. В обе стороны от перекрёстков эта активность контрастов гасла. С помощью данного приёма удалось придать Арбату ритмическую организацию пространства. Цвет разбивал улицу на ритмически продуманные сегменты, исполняя функцию визуального маршрутизатора. Этот проект стал инновационным и заложил основу для современных светографических решений.

У этого принципа есть современное прочтение. В кремле Нижнего Новгорода в 2021 г. установили цветовую систему навигации, которая включала функции зонирования [8]. С помощью оранжевого цвета выделялись памятники культурного наследия и значимые туристические объекты, с использованием менее ярких оттенков были изображены административные здания и технические помещения. При выборе цветов использовался принцип ассоциаций, оранжевый — цвет стен крепости, темно-графитовый — исторические ворота. С помощью таких привязок была достигнута эмоциональная связь, посетитель воспринимал крепость через цвет, запоминая маршрут и выстраивая крепкие ассоциации.

Для холодных оттенков свойственны созерцательность и отстранённость, для тёплых — вовлечённость и тактильность восприятия. Считать подобную хроматическую драматургию можно в проекте «Ледяной замок» на особняке Новиковых, осуществлённом в Москве в 2024 г. [12]. Тёплого цвета кирпичный особняк на время превратился в ледяной замок, покрывшись с помощью видеомэппинга голубыми, белыми холодными оттенками. В этом представлении зритель проходит путь от восхищения исторической архитектурой, до восприятия метаморфоз, создаваемых медиатехнологиями. На его глазах архитектура временно исчезает и трансформируется в совершенно иной по характеру облик. Такие приёмы привлекают внимание зрителей и эффективно работают в рамках фестивалей и разовых акций, но требуют большой осторожности в регулярном использовании, так как могут исказить оригинальное архитектурное прочтение сооружения и окружающей его среды.

Примером динамически изменяющегося цветового медиасценария является Мурманский атомный ледокол «Ленин» [11]. На его бортах был реализован медиаряд, привязанный к данным прогноза северного сияния. Если вероятность такового была выше 80 %, корпус загорался изумрудной проекцией. Хроматическая драматургия здесь стала воплощением связи с культурой местности и эмоциональным откликом на природное явление. Такие проекты являются шагом к формированию «живой», изменяющейся во времени и обстоятельствах цветовой и световой среды.

Изменение цвета в течение дня помогает создать разнообразный сюжет для городской среды, включающий в себя завязку, кульминацию и развязку. Так, в Москве был установлен 3D-экран, работающий с открытия и до закрытия зоопарка [10]. Яркость и видеоряд на экране меняются с более интенсивного и динамичного днём на приглушённый и плавный вариант в вечернее время.

Такой пример показывает, как драматургия может становиться органичной частью городской среды, учитывая биоритмы человека и смену времени суток. Подобные решения помогают снизить световое загрязнение, а также сделать вечернюю городскую среду более комфортной для глаз.

Одним из примеров хроматического сценария является праздничная иллюминация, например праздничная подсветка, посвящённая 80-летию Победы в разных городах России [3]. Ключевым здесь становится цвет Знамени Победы — красный. Работая как общий эмоциональный код, цвет объединяет разрозненные объекты в единый мемориальный ансамбль. В Москве это использование медиафасадов для трансляции тематического видеоряда на Новом Арбате, Останкинской телебашне, фасаде МГУ и Большого театра; в Санкт- Петербурге — подсветка цветами георгиевской ленты знаковых мостов через Неву: Дворцового, Троицкого, моста Бетанкура.

Выразительным примером хроматической драматургии можно назвать проект в г. Кимры Тверской области [9]. На фасаде дома Лужина был применён синий фильтр, который погружал зрителей в восприятие исторической цветовой раскладки дома. Воздействие цветного света сделало имеющиеся жёлтые стены древесными, а наличники превратило из белых в голубые, что дало эффект ретроспективы. Такой способ использования медиатехнологий — пример не конфликта с современностью, а возможности бережно воссоздать историческое восприятие объекта архитектуры без его повреждения и вмешательства в него.

В формировании световой и цветовой среды необходимо придерживаться деликатного отношения к историческому наследию и добиваться новых выразительных эффектов, делая использование яркости и мощности современных медиатехнологий не самоцелью, а лишь помощником в поисках новой гармоничной хроматической драматургии.

Проведённый анализ позволяет сделать вывод, что цвет в гибридном пространстве исторической архитектурной среды выполняет также структурообразующую функцию, а не только декоративную. Он помогает срежиссировать эмоциональный опыт и восприятие окружающей среды человеком.

Для успешной ревитализации пространства необходимо, чтобы цвет, создаваемый современными средствами медиатехнологий, вступал в диалог с историческим колоритом среды с помощью контраста или нюансных отношений.

Работа с интерактивностью и технологиями, которые реагируют на процессы, происходящие в городе, движение, смену суток и погодные условия, раскрывает новые возможности в трансформации цветовых и световых сценариев в исторической городской среде.

Цвет в гибридном пространстве может послужить мощным техническим дополнением, которое без капитальных переделок и вмешательств может по-новому раскрывать городское пространство, реконструировать и дополнять его.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альминское поле осветили лучи прожекторов // Бахчисарайский историко-культурный и археологический музей-заповедник: официальный сайт. URL: https://handvorec.ru/novosti/alminskoe-pole-osvetili-luchi-prozhektorov/ (дата обращения: 15.07.2026).
2. Архитектурная подсветка Библиотеки имени А. И. Герцена // Золотой Трезини: официальный сайт. URL: https://www.goldtrezzini.ru/nominees/herzen-library (дата обращения 17.07.2026).
3. Более 50 зданий получат праздничную подсветку в честь Дня Победы // Mos.ru: информационный портал. URL: https://www.mos.ru/news/item/23693073/ (дата обращения: 15.07.2026).
4. Гёте И. В. Учение о цвете / пер. с нем. В. О. Лихтенштадта. 6-е изд. М.: ЛЕНАНД, 2014. 195 с.
5. Даниил Никандров: свето-графическая коммуникация в городской среде исторического центра Санкт-Петербурга // Санкт-Петербургский Политехнический институт: официальный сайт. URL: https://ice.spbstu.ru/news/daniil_nikandrov_sveto_graficheskaya_kommunikaciya_v_gorodskoy_srede_istoricheskogo_centra_sankt_peterburga/ (дата обращения: 16.07.2026).
6. Ефимов А. В., Панова Н. Г. Из опыта проектирования колористики исторических городов // AMIT. 2016. № 4 (37). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/iz-opyta-proektirovaniya-koloristiki-istoricheskih-gorodov?ysclid=mses4rqv5z599703574 (дата обращения: 15.07.2026).
7. Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. и предисл. Л. Монахова. М.: Изд. Дмитрий Аронов, 2021. 95 с.
8. Какую навигацию устанавливают в Нижегородском кремле // Стратегия развития Нижегородской области: официальный сайт. URL: https://strategy.nobl.ru/novosti/kakuyu-navigacziyu-ustanavlivayut-v-nizhegorodskom-kremle/ (дата обращения: 16.07.2026).
9. Кимры // Лаборатория света: официальный сайт. URL: https://laboratoriasveta.ru/kimry (дата обращения: 16.07.2026).
10. На входе в Московский зоопарк теперь можно увидеть 3D-ролики о редких животных // Mos.ru: информационный портал. URL: https://www.mos.ru/news/item/106280073/ (дата обращения: 15.07.2026).
11. На фасаде главного здания МГУ показали самое масштабное шоу фестиваля «Круг света» // Mos.ru: информационный портал. URL: https://www.mos.ru/news/item/16240073/ (дата обращения: 17.07.2026).
12. Путешествие в сказку: открылся фестиваль «Город света» проекта «Зима в Москве» // Mos.ru: информационный портал. URL: https://www.mos.ru/news/item/148128073/ (дата обращения 17.07.2026).
13. Ремонт и приспособление для современного использования объекта культурного наследия регионального значения «Кузнечный цех Государственного механического завода им. Карла Маркса» (Россия) // Золотой Трезини: официальный сайт. URL: https://www.goldtrezzini.ru/nominees/karl-marx-plant (дата обращения: 16.07.2026).

14. Сазиков А. В. Электронная реклама на улицах Москвы. История и современность // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. № 4. С. 36–43.
15. Суздаль: силуэты. Спасо-Евфимиев монастырь XV–XVIII вв. // Лаборатория света: официальный сайт. URL: https://laboratoriasveta.ru/suzdal (дата обращения: 17.07.2026).

Сведения об авторе:

Чулкстан Людмила Дмитриевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кафедра теории и истории пространственных искусств, аспирантура, 1-й курс; mila.chulkstan@yandex.ru

Chulkstan Lyudmila D., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Department of Theory and History of Spatial Arts, Postgraduate student, 1st year; mila.chulkstan@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Бандорина Ксения Валерьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории и истории пространственных искусств; Designmetod@yandex.ru

Bandorina Ksenia V., St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theories and Histories of Spatial Arts; Designmetod@yandex.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.52
УДК 7.05

Е. Н. Шайманова

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЦВЕТА В МУЗЕЙНОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ: ОТ РАСКРАШЕННОЙ КОПИИ К НАПЕЧАТАННОЙ МОДЕЛИ

Цветовые реконструкции античной скульптуры опираются на фрагментарные свидетельства и продолжают уточняться. Вопрос о том, как представлять такое знание зрителю, рассматривается на материале выставки Chroma (Метрополитен-музей, 2022–2023) и прошедшего в её рамках симпозиума, отметившего сдвиг от «точной» реконструкции к интерпретирующей. Выдвинутое предположение, согласно которому многоцветная FFF-печать делает статус гипотезы видимым в экспонате, продемонстрировано на модели сфинкса (Аттика, ок. 530 г. до н. э.).

Ключевые слова: полихромия античной скульптуры, цветовая реконструкция, интерпретирующая реконструкция, многоцветная FFF-печать, цифровое производство, восприятие цвета, макет

E. N. Shaimanova

THE RETURN OF COLOR IN MUSEUM RECONSTRUCTION: FROM THE PAINTED COPY TO THE PRINTED MODEL

Color reconstructions of ancient sculpture rely on fragmentary evidence and continue to be refined. The question of how such knowledge should be presented to the viewer is examined through the Chroma exhibition (The Metropolitan Museum of Art, 2022–2023) and the symposium held within it, which registered a shift from “accurate” to interpretive reconstruction. The article proposes that multicolor FFF printing makes the hypothetical status of a reconstruction visible in the exhibit itself; the proposition is demonstrated by a model of the sphinx (Attica, ca. 530 BC).

Keywords: polychromy of ancient sculpture, color reconstruction, interpretive reconstruction, multicolor FFF 3D printing, digital fabrication, color perception, scale model

Статья строится на материале выставки Chroma: Ancient Sculpture in Color («Хрома: античная скульптура в цвете», Метрополитен-музей, Нью-Йорк, 5 июля 2022 г. — 26 марта 2023 г.) и научного симпозиума, прошедшего в её рамках. Отдельное внимание уделено возможностям многоцветной 3D-печати: она позволяет представлять реконструированный цвет как версию знания, открытую для пересмотра.

Выставка Chroma: Ancient Sculpture in Color обобщила итоги более чем сорокалетних исследований полихромии античной скульптуры. Научные реконструкции полихромии, созданные Винценцем Бринкманном и Ульрикой Кох-Бринкманн (Либигхаус, Франкфурт), были экспонированы рядом с античными подлинниками Метрополитен-музея. Новые атрибуции цвета

на произведениях собственной коллекции музея сопровождались показом исследовательских методов: мультиспектральная и УФ/ИК-съёмка, микроскопия, неинвазивный анализ пигментов [6, 5].

Центральным объектом выставки стал мраморный сфинкс, навершие погребального монумента Мегакла (Аттика, ок. 530 г. до н. э., коллекция Метрополитен-музея). Для выставки была создана его полноразмерная цветная реконструкция: отдел визуализации музея под руководством Скотта Гефферта выполнил фотограмметрию оригинала, данные обработал Ральф Дойке (Мюнхен), компания Voxeljet (Германия) напечатала форму из полиметилметакрилата, Ульрика Кох-Бринкманн покрыла копию тончайшими слоями мраморного стукко — грунта из мраморной пудры со связующим, дающего поверхность, близкую к мрамору, — отшлифовала и расписала натуральными пигментами (жёлтая охра, киноварь) по данным пигментного анализа [4, 9]. Цифровое производство, таким образом, уже встроено в музейную практику, однако его результат остаётся имитацией оригинала: сам процесс реконструкции и её незакрытые вопросы в итоговой копии не видны. Как предъявлять зрителю не только результат, но и текущее состояние научного знания о полихромии? Этот вопрос был поднят на симпозиуме.

В завершающие дни выставки, 24–25 марта 2023 г., в Метрополитен-музее прошёл научный симпозиум, собравший историков искусства, археологов, филологов, реставраторов и специалистов по научной визуализации [12]. Статья опирается прежде всего на материалы второго дня.

На основе материалов симпозиума в статье выделены две линии. Первая — цвет как условие восприятия: в докладах цвет предстаёт телесным событием и носителем значений. Вторая — вопрос, поднятый обсуждением реконструкций: как представлять зрителю результаты поиска цвета — как истину или как продолжающееся исследование? Многоцветная FFF-печать возвращает цвет средствами самого производства — без грунтовки и покраски — и отвечает на одну из главных претензий к реконструкциям: послойная фактура наплавленного филамента сама показывает, что перед нами интерпретация. Для статьи был напечатан демонстрационный объект — сфинкс Метрополитен-музея (доступная открытая модель Scan the World) с размеченной цветовой схемой в слайсере.

Цвет как условие восприятия: аффект и значение в древних культурах

Один из объединяющих тезисов докладов второго дня симпозиума: цвет — это условие восприятия.

Жан-Франсуа де Лаперуз, реставратор Метрополитен-музея, открыл доклад Bringing Color and Radiance into the Galleries for Ancient Near Eastern Art («Возвращение цвета и сияния в галереи искусства Древнего Ближнего Востока») случаем из книги Оливера Сакса «Антрополог на Марсе»: художник, полностью потерявший цветовое зрение после инсульта, переживает утрату

как душевную муку, при том что во всём остальном он невредим [11]. Сам Сакс описывал и обратный полюс — «моменты экстаза», пережитые в музее перед объектом из синего фаянса в египетской галерее [12]. Оба полюса, мука утраты и экстаз встречи с цветом, имеют измеримое телесное основание: цвет ускоряет сердцебиение и меняет электропроводность кожи. Эти реакции давно используются в исследованиях психологического воздействия цвета [12]. Аффект цвета — не метафора, а телесное событие.

Де Лаперуз делает ещё одно предположение: для людей, живших в природной среде — как в Древней Месопотамии, — воздействие цвета было значительно сильнее, чем для нас: современного зрителя атакуют яркими цветами реклама и товары, и его отклик «преждевременно притуплен перестимуляцией» [12]. В древности цвет работал в среде, где ему не с чем было конкурировать.

Этому аффективному слою соответствовал слой значений. Историк искусства Древней Западной Азии Ирен Уинтер (почётный профессор Гарвардского университета) показала, что в месопотамском контексте произведение оценивалось по способности вызывать благоговение, в том числе через глубокий цвет и сияющие, отражающие, иридирующие поверхности, воплощавшие свет божественного сияния [16, 17, 12]. Шиянти Тхавапалан (доцент кафедры языков и культур Древнего Ближнего Востока Свободного университета Амстердама) продолжила эту линию на материале аккадских текстов: цвета несли значения — эмоции, ментальные состояния, символические качества. Сияющий оранжевый обозначал сияние, связанное с божественностью [14, 12]. Та же логика — за пределами Средиземноморья и Междуречья: согласно археологу Леонардо Лопесу Лухану (проект Темпло Майор, Мехико), присутствие ровно пяти пигментов на культовых монументах мешика отсылает к космологическому порядку — центру мира и четырём сторонам света. Лаура Фильой Надаль, куратор крыла Майкла Рокфеллера Метрополитен-музея, заключила, что «цвет был повсюду, и всё имело особое значение» [12; дискуссия сессии 4]. В культурах, создавших полихромную скульптуру, цвет был одновременно телесным событием (аффект), носителем значений (семантика) и условием чтения формы: цвет выделял детали и членения, которые без него различаются хуже. Убрать цвет — значит убрать не слой краски, а слой восприятия.

Представление реконструированного цвета: от точной реконструкции к интерпретирующей

Реконструкция на выставке Chroma была заявлена как метод исследования, а не презентация окончательного знания. Майкл Сеймур, куратор отдела искусства Древнего Ближнего Востока Метрополитен-музея, в докладе Bringing Color and Radiance into the Galleries for Ancient Near Eastern Art (совместно с Ж.-Ф. де Лаперузом) продемонстрировал залу раскрашенную реконструкцию интерьера ассирийского дворца IX в. до н. э., сделанную в 1849 г. Докладчик подчеркнул, что это изображение знакомо

каждому студенту-ассириологу — его показывают на вводных курсах «с предупреждением о вреде для здоровья: тут всё неверно». И это в основном так, признаёт Сеймур. Но: «При всей её неверности — она всё же примерно на 1000 % ближе к истине, чем голый камень» [12; сессия 4]. Мы знаем, что ассирийские рельефы были раскрашены, знаем часть пигментов, можем осторожно реконструировать отдельные рельефы — но дать точную картину интерьера дворца пока не можем.

Выставка усилила и критику представленных на ней реконструкций Бринкманнов. Основные её пункты: цвета могут быть слишком насыщенными, а одна найденная частица пигмента не означает, что вся поверхность была окрашена одинаково; кроме того, зрители склонны воспринимать реконструкцию как абсолютную истину [10, 13]. Интенсивность зрительских реакций подтвердил и Шон Хемингуэй, главный куратор отдела греческого и римского искусства музея и сокуратор выставки, модерируя дискуссию сессии 4: реконструкции «вызвали сильные реакции — многие их любят, многие нет» [12; дискуссия сессии 4]. Эрин Питерс (доцент Аппалачского государственного университета) в докладе Perceptions of Polychromy from Roman Egypt: Temples as Transformative Case Studies напомнила, что слово «кричащий/безвкусный» (garish) сопровождает цветные реконструкции с самого начала — даже доброжелательный египтолог Сирил Олдред в бюллетене Метрополитен-музея 1978 г. пишет о храмах: «немногие посетители понимают, что они были когда-то яркими, возможно даже garish». Её тезис: такие оценки стоит рассматривать как «современные общественные и научные предрассудки» [12; сессия 3].

Один из ответов на критику — терминологический и эпистемологический сдвиг: всё чаще говорят об interpretive reconstruction — интерпретирующей реконструкции, вместо accurate reconstruction — точной. Наиболее последовательно эту рамку выстроила в докладе Reconstruction, Display, and Narrating Knowledge in the Museum Шиянти Тхавапалан: выставки «не открывают и не транслируют объективные истины, а создают знание»; реконструкция — «модель идеи», инструмент проверки гипотез, и задача музея — увести зрителя от вопроса «это настоящее?» к вопросу «как показанное соответствует текущему знанию?»: не «так выглядел лучник из храма Афайи», а «что мы знали о нём в 1990, 2005 и 2019 годах» [12; сессия 5]. Показательна её параллель из палеонтологии: реконструкция тираннозавра Trix, сделанная для музея в Нагасаки, напечатана на 3D-принтере из PLA с исправленной позой — ноги вместе, согласно окаменевшим следам, хотя в большинстве музеев, включая Лейден, сохранившиеся кости смонтированы с расставленными ногами. Напечатанная копия оказывается вернее «подлинника» [12; сессия 5].

На выставке «Хрома: античная скульптура в цвете» реконструкции стояли среди подлинников, рядом с оригиналами, чей цвет они интерпретируют. Версии реконструкций открыто датируются и обновляются (Фрасиклея: первая реконструкция 2010 г., обновление 2019-го с более насыщенными красными

и золочёным поясом [10]). Экспликации объясняли методы поиска пигмента. В дискуссиях симпозиума этот подход был сформулирован как программа: показывать множественные версии для «встречи зрителя на полпути»: «в музее нет всезнающего голоса, который знает всё; мы все вместе занимаемся исследованием — приходите, смотрите на объект, разбирайтесь вместе с нами» (Сеймур) [12; дискуссия сессии 4]. Реконструкция Chroma при этом остаётся по способу работы с цветом «макетной»: форма напечатана (Voxeljet, полиметилметакрилат), но цвет нанесён рукой поверх [4, 9]. Зрители, как фиксирует критика, склонны принимать реконструкцию за истину [10, 13]. Согласно подходу interpretive reconstruction необходимо показывать, что известно на данный момент, — такая реконструкция может сделать это только внешними средствами: экспликацией, кураторской экскурсией, датированной версией. Однако есть способы представить цвет так, чтобы условность была видна в самом объекте, и современные технологии этому отвечают. Фото- и видеопроекция существует только на поверхности и заведомо временна (проект Color the Temple на храме Дендур в Метрополитен-музее [8]). Многоцветная FFF-печать, напротив, несёт цвет в толще материала, а сама технология оставляет видимыми слои производства.

Использование многоцветной FFF-печати в производстве макета

Многоцветная FFF-печать — это частный случай multimaterial печати. В академической литературе такие системы классифицируют по способу подачи филамента: одно сопло с несколькими подачами (переключение филаментов либо активное смешение) и системы с несколькими соплами [3, 15]. Уже первые FFF-принтеры были оснащены несколькими экструдерами — это было необходимо для печати поддержек материалом, отличным от основного (Bits from Bytes BFB-3000, 2010 — до трёх материалов [2]; MakerBot Replicator с технологией Dualstrusion, 2012). В 2015 г. была реализована автоматическая подача разных филаментов через одно сопло — сращиванием нитей (Mosaic Palette, 2015) или переключением между филаментами (Prusa MMU, 2016). В 2019 г. была представлена инструментальная смена печатающих головок (E3D ToolChanger). С 2022 г. стали широко распространены интегрированные системы подачи, начиная с Bambu Lab AMS (каскадирование до 16 цветов), сделавшие многоцветную печать массово доступной [15].

Доступность многоцветной FFF-печати меняет положение цвета в производстве макета. До тех пор, пока для создания макетов использовались детали, напечатанные одним цветом филамента, нанесение цвета оставалось постобработкой: макет грунтовали и красили. Но макет — условность, и доводка поверхности способна вводить в заблуждение иллюзией точной копии. Показательно, что на выставке промышленного оборудования «Металлообработка-2026» (Экспоцентр, Москва) большая часть макетов производственных линий, цехов, оборудования были напечатаны на многоцветном 3D-принтере без дополнительной постобработки. Среди специалистов промышленного дизайна, посетивших выставку, это вызвало

и негативные отклики: дёшево, просто, не передаёт качества. Но если макет должен показать общее решение, не притворяясь готовым изделием, многоцветная печать отвечает этой функции точнее, чем окрашенная поверхность, лишённая условности.

У цветного макета в музейной практике есть поучительный исторический прецедент, о котором на симпозиуме рассказала Андреа Шмёльдер-Файт, старший куратор Музея копий классической скульптуры (Мюнхен), в докладе The Parthenon in Its Glory: A Plaster Model in Color from the Metropolitan Museum. История начинается в 1889 г., когда была завершена полихромная гипсовая модель Парфенона, заказанная для Метрополитен-музея. Модель была выполнена в масштабе 1:20 с реконструированными утраченными скульптурами и полностью расписана на основании исследований архитектора Шарля Шипье [12; сессия 5]. Судьба модели — история перекрашиваний: в 1894-м ею восхищались («мы поднимаем глаза от Акрополя в руинах к Парфенону во славе»), в 1908-м раскраску объявили «целиком домыслом», в 1940-х Гизела Рихтер перестроила модель в соответствии с новыми научными данными, в 1958-м часть макета закрасили белым, в 1980-х фасад переписали заново. Сегодня реставраторы в Мюнхене снимают эти слои как археологические, чтобы добраться до цвета 1889 г. (который в общих чертах оказался верным).

Гипсовый цветной макет можно обновить только одним способом — закрасив предыдущую версию. История представлений о цвете сохраняется в слоях краски. Цифровой многоцветный файл меняет саму схему обновления — новая версия создаётся на основании новой информации: не перекрашивание, а новая напечатанная модель. Старые версии остаются целыми, сосуществуют и сравниваются. При этом у каждой напечатанной версии автоматически сохраняется цифровой двойник — файл проекта с цветовой схемой. Это та самая процедура, которую Винценц Бринкманн предложил на симпозиуме вместо споров о том, являются ли реконструкции «необходимым злом»: отвечать на реконструкцию реконструкцией, «производить антитезис» [12; финальная дискуссия сессии 5].

Разметка цветовой схемы на 3D-модели сфинкса

Для статьи была напечатана модель сфинкса из коллекции Метрополитен-музея. Выбор объекта определили три условия: на оригинале сохранились следы пигментов и выполнен их анализ; существует научная реконструкция цвета, служащая эталоном [4, 9]; доступна открытая цифровая модель (STL, опубликован проектом Scan the World в 2015 г. под лицензией CC BY-NC-SA [7]). Выложенная модель сфинкса — это документ текущего состояния экспоната со сколами, без какой-либо цветовой информации (mesh без текстур и без членения на объекты). Для реконструкции Chroma использовалась отдельная высокоточная фотограмметрия [9]. Но именно поэтому кейс показателен: скачанная открытая модель плюс настольный многоцветный принтер — это ситуация доступного цифрового производства и работа с чужой

геометрией. Объект, чью полихромию музей вернул силами международной команды, каждый может вернуть себе в цвете на столе.

Цветовая схема, размеченная по поверхности модели инструментами слайсера OrcaSlicer (ил. 1), основывалась на реконструкции Бринкманнов [4]. Был использован PLA-филамент четырёх цветов, подобранных под пигменты, найденные на оригинале, — красный, синий, чёрный и золотой [4, 9]. Модель напечатана на настольном многоцветном принтере (Flashforge AD5X) в двух версиях — белой и полихромной (ил. 2). Пара «белый/цветной» одного и того же экспоната воспроизводит сюжет выставки Chroma, где оригинал располагался рядом с цветной реконструкцией. Постобработка напечатанных 3D-моделей заключалась только в удалении поддержек.

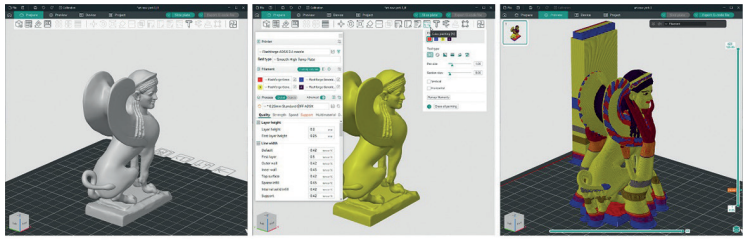
Материалы симпозиума показали, что цвет является условием восприятия: его утрата означает утрату целого слоя восприятия, а возвращение не может быть нейтральной технической процедурой. Именно поэтому обсуждение выставки Chroma сместило акцент с вопроса «каким был цвет?» на вопрос «как показывать зрителю состояние нашего знания о цвете?».

Многоцветная FFF-печать возвращает цвету материальность и доступность: цвет напечатанной модели — это свойство предмета, который можно взять в руки [1]. Требованию интерпретирующей реконструкции 3D-печать отвечает самой фактурой: нескрытые слои построения показывают, что перед нами реконструкция, — интерпретативность, которую приходится пояснять экспликацией, здесь встроена в сам экспонат. Слоистость напечатанной модели — то самое «различие между древним объектом и современной интерпретацией цвета», о котором говорил Сеймур на симпозиуме [12; сессия 4]. И пересматривается такая реконструкция так, как предлагал Бринкманн: не перекрашиванием, которым сто лет обновляли гипсовый Парфенон, а новой напечатанной моделью — антитезисом, который встаёт рядом с прежней версией. С многоцветной печатью научные представления о памятнике можно в буквальном смысле печатать датированными версиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шайманова Е. Н. Цвет как функция материала и технологии: от плафонов ар-деко к FFF-печати светильников // Цвет в пространственных искусствах и дизайне: материалы V Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Санкт-Петербург, 2 октября 2025 г.). СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2025. С. 320–327.
2. 3D Systems Acquires Bits from Bytes: пресс-релиз // GlobeNewswire: онлайн-издание. URL: https://www.globenewswire.com/news-release/2010/10/05/430832/8852/en/3d-systems-acquires-bits-from-bytes.html (дата обращения: 19.07.2026).
3. Baca D., Ahmad R. The Impact on the Mechanical Properties of Multi-Material Polymers Fabricated with a Single Mixing Nozzle and Multi-Nozzle Systems Via Fused Deposition Modeling // The International Journal of Advanced Manufacturing Technology. 2020. Vol. 106. P. 4509–4520.

4. Brinkmann V., Koch-Brinkmann U. Reconstruction of a Marble Finial in the form of a Sphinx // The Metropolitan Museum of Art: официальный сайт. URL: ttps://www.metmuseum.org/art/collection/search/853972 (дата обращения: 14.07.2026).
5. Chroma: Sculpture in Color from Antiquity to Today / H. Séan, S. Lepinski, V. Brinkmann. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2022. 260 p.
6. Groundbreaking Exhibition at the Met Explores Use of Color in Ancient Greek and Roman Sculpture // The Metropolitan Museum of Art: официальный сайт. URL: https://www.metmuseum.org/press-releases/chroma-2022-exhibitions (дата обращения: 14.07.2026).
7. Marble Capital and Finial in the Form of a Sphinx // The Metropolitan Museum of Art: официальный сайт. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248501 (дата обращения: 18.07.2026).
8. Peters E. A. Coloring the Temple of Dendur // Metropolitan Museum Journal. 2018. Vol. 53. URL: https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/701737 (дата обращения: 18.08.2026).
9. Reconstructing the Archaic Greek Sphinx // Liebieghaus Skulpturensammlung: официальный сайт. URL: https://www.liebieghaus.de/en/insights/reconstructing-archaic-greek-sphinx (дата обращения: 14.07.2026).
10. Rumora R. Chroma: Ancient Sculpture in Color // The Burlington Magazine. 2023. Vol. 165, № 1440. P. 312–315.
11. Sacks O. An Anthropologist on Mars: Seven Paradoxical Tales. New York: Knopf, 1995. 375 p.
12. Symposium – Chroma: Ancient Sculpture in Color, Day 2 (2023): видеозапись симпозиума / The Met. 07:45:30 // YouTube: видеоплатформа. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9Ya_JDweOJs (дата обращения: 18.07.2026).
13. Talbot M. The Myth of Whiteness in Classical Sculpture // The New Yorker: онлайн-издание. URL: https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/29/the-myth-of-whiteness-in-classical-sculpture (дата обращения: 18.08.2026).
14. Thavapalan S. The Meaning of Color in Ancient Mesopotamia. Leiden; Boston: Brill, 2020. (Culture and History of the Ancient Near East).
15. Wang Z., Wang L., Tang F., Chen J. Multi-Material Additive Manufacturing Via Fused Deposition Modeling 3d Printing: a Systematic Review on the Material Feeding Mechanism // Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers. Part E: Journal of Process Mechanical Engineering. 2025. Vol. 239, № 6. P. 3865–3880.
16. Winter I. J. Aesthetics in Ancient Mesopotamian art // Civilizations of the Ancient Near East: in 4 vol. / ed. by J. M. Sasson. New York: Scribner's, 1995. Vol. 4. P. 2569–2580.
17. Winter I. J. Radiance as an Aesthetic Value in the Art of Mesopotamia (with Some Indian Parallels) // Art, the Integral Vision / ed. by B. N. Saraswati, S. C. Malik, M. Khanna. New Delhi: D. K. Printworld, 1994. P. 123–132.



а *б* *в*

Ил. 1. Этапы подготовки многоцветной печати в слайсере:
а — открытая 3D-модель сфинкса;
б — назначение четырёх PLA-филаментов
и разметка цветовой схемы по поверхности модели;
в — послойный предпросмотр с распределением цветов



Ил. 2. Напечатанная пара «белый/цветной»: модель сфинкса без цветовой схемы (слева) и полихромная версия, выполненная по научной реконструкции В. Бринкманна и У. Кох-Бринкманн (справа). PLA четырёх цветов, принтер Flashforge AD5X, 2026. Фото автора

Сведения об авторе:

Шайманова Елена Николаевна, Московский государственный технический университет имени Н. Э. Баумана (национальный исследовательский университет), старший преподаватель кафедры МТ9 «Промышленный дизайн»; shaymanovae@bmstu.ru

Shaymanova Elena N., Bauman Moscow State Technical University (National Research University), Senior Lecturer of the Department of Industrial Design; shaymanovae@bmstu.ru

DOI 10.54874/9785605605799.2026.6.53
УДК 76.02

И. Шен

ЦВЕТ И ЕГО СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ В ГРАФИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ Ф. М. ШУРМЕЛЁВА

Вопрос о роли цвета в современной графике актуален, поскольку чаще всего этот художественный инструмент служит для привлечения внимания к изображению. Ф. М. Шурмелёв — современный художник-график, работающий в разных техниках и видах искусства. Цель исследования — показать, как автор колористическим и композиционным решением формирует контекст произведения и раскрывает замысел формальными приёмами. Новизна исследования состоит в том, что впервые проанализированы иллюстрации Ф. М. Шурмелёва для петербургского издательства «Вита Нова».

Ключевые слова: печатная графика, цветовые акценты, цвет в графическом пространстве, композиция цвета, символ цвета, графическое пространство

Y. Sheng

COLOR AND ITS SYMBOLISM IN THE GRAPHIC SPACE OF F. M. SHURMELEV

The role of color in contemporary graphic art is a topical issue, as it most often serves as a tool for attracting attention to an image. F. M. Shurmelev is a contemporary graphic artist working in various techniques and art forms. The purpose of this study is to reveal how F. M. Shurmelev uses coloristic and compositional solutions to create the context of his works and convey his artistic intention through formal techniques. The novelty of the research lies in the fact that it provides the first analysis of F. M. Shurmelev's illustrations for the St. Petersburg publishing house "Vita Nova".

Keywords: Graphic prints, color accents, color in graphic space, color composition, symbolism of color, graphic space

Композиция любого художественного произведения состоит из ряда элементов. Если говорить о творениях изобразительного искусства, то неотъемлемой частью в структуре композиции является цвет вне зависимости от монохромного или многоцветного решения. Цветовая палитра, воспринимаемая человеком, способна так или иначе влиять на его эмоциональное состояние и формировать отношение к творческому высказыванию, на что часто опираются художники. Ощущение, исходящее от восприятия цветовых сочетаний, служит важным средством выразительности. В произведениях изобразительного искусства могут отсутствовать изображения предметов, но трудно представить произведение вне цветовой гаммы, будь то хроматические или ахроматические сочетания. Даже если результат художественного переосмысления, выраженный в завершённом произведении, состоит из синтеза фактур и первоначального оттенка материала, цвет всегда остаётся (даже

если это цвет бумаги, печатных материалов и т. д.). Более того, изображение форм в том или ином цветовом решении или преобладание определённой палитры в рамках конкретной композиции превращает набор изображённых предметов и форм в смысловое содержание. Подобно тому как миф превращает смыслы в формы [2, с. 291], цвет превращает форму в символ, наполненный таинством, заключающий в себе замысел художника. Итак, получается, что цвет и его расположение в композиции способны акцентировать или разъяснять задуманную художником идею, то есть выступить в роли иносказательного символа. При рассмотрении цвета как приёма или инструмента художественного оформления структурирование тональностей и выбор палитры в границах одного композиционного решения позволяют художнику строить пространство и размещать в нём запланированный сюжет.

Ф. М. Шурмелёв (р. 1991) — график, скульптор, выпускник Белорусской академии искусств. Работает в технике офорта, цветной литографии, создаёт книги ручной работы, занимается скульптурой и кукольной анимацией [11]. Цвет и его символика имеют огромное значение в образной системе мастера.

Примером могут послужить печатные графические работы Ф. М. Шурмелёва, выполненные в разные годы. Серия офортных листов «Прометей» (ил. 1) преимущественно выполнена в монохромном решении насыщенного глубокого фиолетового и белого цветов, однако красный акцент создаёт динамику и вместе с тем пронизывает всю серию общим лейтмотивом. Важно отметить, что цветовой акцент красным не является приёмом захвата внимания. Ф. М. Шурмелёв переосмысляет мифологические и литературные сюжеты через печатную графику, активно включая в свои работы цвет, который несёт большую смысловую и художественную нагрузку. Он делает перевод известных сюжетов на язык современности, используя систему знаков и цветовых символов, однако он не только опирается на символы современной культуры, но и обращается к первоисточнику. Подобным образом художник творчески переосмысляет мифы древних народов, создаёт изображение, которое сможет «прочесть» любой зритель. Художник использует множество приёмов, в частности прорабатывает образы изображаемых героев колористическим решением в своих произведениях печатной графики. В античной культуре сложилось понятие «гармония», на котором строится современная наука, искусство взаимоотношения людей друг с другом, а также отношение к природе и обществу [8, с. 12–14]. Ещё Аристотель установил основные признаки гармонии. По его мнению, гармония выражается совершенством взаимоотношений пропорций, когда ни одна из них не должна быть нарушена.

Говоря о гармонии в цветовой композиции, важно помнить об активных цветах, ярких и заметных, и малонасыщенных, сложных цветах [4, с. 154–155]. В цветовой композиции активные цвета занимают меньше площади в сравнении с малонасыщенными цветами, чаще всего используются в качестве фона. Фон является частью композиции, который задаёт общее направление всему цветовому построению. За счёт гармонии в цветовой композиции можно построить пространство внутри печатного листа. Таким образом, уже

в соответствии с замыслом художника пространство в рамках листа может визуально стать необъятным или, напротив, тесным и маленьким.

Отношение Ф. М. Шурмелёва к цвету довольно разнообразное. Он не ограничивается монохромным решением и не отдаёт предпочтение ярким многоцветным решениям. Палитра произведений формируется исходя из смыслового содержания, которым художник наделяет свои произведения. Такой подход художника к работе с цветом обусловливается тем, что в современной науке существует целая концепция, посвящённая истории развития символики цвета. В рамках данной концепции рассматриваются воздействие цвета на психологическое состояние и восприятие человека, а также механизмы цветовых предпочтений. Определённый цвет наделён символикой, связанной преимущественно с предметами окружающего мира. В процессе наблюдения и понимания цвета выделяются конкретные признаки, качества окружающих объектов и явлений [10, с. 104–105].

В своих листах Ф. М. Шурмелёв акцентирует контекст, подчёркивая необратимость судьбы, и создаёт серию иллюстраций, связанных единым визуальным мотивом, что позволяет зрителю подсознательно выстраивать целостную линию сюжета. Большое влияние на его творчество оказывает опыт в пластилиновой анимации. Художник несколько лет работал в этом направлении, прежде чем прийти в печатную графику, и это отразилось в его умении делать «раскадровку».

При детальном рассматривании его серии можно отметить следующее: каждая иллюстрация — ключевая сцена сюжета. Художник, по сути, делает фабульный пересказ, однако целостность истории сохраняется благодаря двум очень важным приёмам. Первый из них — раскладка крупных и мелких деталей по площади листа. В центре композиции — ключевая фигура, например прикованный Прометей. Вокруг этой фигуры разворачивается сюжет: орёл — спутник Зевса — должен каждый день на рассвете выклёвывать печень титана, Геракл — герой, которому поручили прекратить мучения Прометея, убил орла и освободил титана. По такому же принципу выстроены и другие листы серии о Прометее. Лабиринт минотавра и похищение огня, отплытие аргонавтов и Троянская война — в одном листе может закладываться сразу несколько предсказаний. Акцент на ключевой фигуре, чистый фон, минимальное количество деталей в одном «кадре» позволяет художнику не путём прямого цитирования сюжета, а на иносказательном уровне поместить всё то, что видел Прометей. Другой приём — архитектоника композиции за счёт монохромного цветосочетания. Ф. М. Шурмелёв прорисовывает фигуры действующих лиц композиции линейной графикой и светотеневой моделировкой формы, преимущественно отдавая предпочтение преобладанию серого цвета с лёгким фиолетовым оттенком. Контуры и тени, создающие драматические эффекты, исполнены чёрным цветом. Практически невидимым, но неотъемлемым компонентом композиции является тончайшая красная нить, приглушённая тёмно-фиолетовым тоном и чёрным контуром вокруг красной линии.

По словам самого художника, красная линия в контексте композиции решает несколько задач [6]:

– единство визуального лейтмотива;
– смысловая композиционная завершённость;
– приём иносказания, характерный для мифологии.

Лейтмотив соединяет все иллюстрации в связную повествовательную линию. Характерная черта лейтмотива — инвариантность, и в данном случае Ф. М. Шурмелёв выбрал наиболее выразительное решение в образе красной тонкой окантовочной линии. Эта линия на протяжении всей серии «Прометей» появляется в композиции, но её присутствие можно обнаружить и в других офортных и литографских сериях, посвящённых античным мотивам. Этим приёмом художник объединяет созданные им серии «Путь Тесея», «Персей» и «Ясон» в целостную историю, состоящую из нескольких глав, каждая из которых посвящена одному из героев греческой мифологии. За счёт лёгкой узнаваемости лейтмотива сюжеты, действующие лица и цветовое оформление могут претерпевать практически любую трансформацию, что можно доказать, сравнив литографскую серию «Тесей» и серию офортов «Прометей».

Офорты выполнены с преобладанием тёмных монохромных цветов, а «Тесей» воплощён в яркой разноцветной литографской печати, однако связь между произведениями — красная линия — неизменна. Лейтмотив — ёмкий приём выразительности, который за счёт своей неизменности и узнаваемости может служить связующим элементом, иносказательным символом и приёмом усиления драматического напряжения [9, с. 39–41].

Говоря об иносказательных особенностях, стоит отметить, что красная нить выбрана художником неслучайно. Стоит обратиться к преданию древних эллинов. Само их отношение к нити было крайне почтительным. Согласно древним преданиям, мойры — три сестры-богини судьбы, саму судьбу символизировала нить. Одна из сестёр прядёт, то есть даёт начало жизни, другая наблюдает, третья обрывает. Из нитей ткут ткани. Римляне, прямые наследники греческой культуры, сформировали космогоническое отношение к процессу изготовления нитей и тканей. В процессе ткачества ткачихи исполняли песни, заговаривали ткани, чтобы наделить изделие защитными свойствами.

Римляне верили, что нить — связь, а красная нить — связь особенно важная. Красный и пурпурный цвета были редкими в силу сложности производства и добычи красящих веществ. Вследствие этого только высокопоставленные сановники могли позволить себе носить тоги, окрашенные в пурпур и красное. Исходя из всех перечисленных факторов, можно сделать предположение, что красная линия в композиции листов «Прометей» является не чем иным, как красной нитью судьбы, неотвратимой и предрешённой. Само собой, может возникнуть вопрос: если линия одновременно является символом нити судьбы, то какая связь между ранее перечисленными сериями? Помимо прямой взаимосвязи исторического происхождения мифов, внутри сюжета все герои связаны друг с другом. Во-первых, каждый из героев являлся в видениях Прометея, а ему известно будущее богов и будущее людей. Во-вторых, все

герои прямо или косвенно пересекались друг с другом непосредственно в самих событиях, описанных в мифах, или же состояли в далёком родстве. Именно так красная нить судьбы связывает героев мифов и выстраивает пространство в композиции Ф. М. Шурмелёва.

В контексте композиционного решения красная линия выполняет ещё одну важную задачу с точки зрения оформления пространства листа. Она выполняет функцию визуального акцента, необходимость которого продиктована двумя условиями. Одно из них — смысловая завершённость, а второе — «точка опоры» для глаз зрителя. Целостность художественного замысла с точки зрения визуального решения имеет огромное значение. Монохромный лист с небольшим количеством деталей может в недостаточной психоэмоциональной мере передать напряжённую выразительность изображаемой сцены, поэтому с точки зрения визуального смысла красная линия — это мощный аккорд в композиции, являющийся как высшей точкой напряжения, так и визуальным «крючком», в чём заключено второе условие необходимости визуального акцента.

Литературные приёмы отличаются многообразием и богатством. Некоторые из них обладают интересными свойствами и могут быть применены в других видах искусства, как, например, случилось с травестией. Ключевая особенность приёма заключена в том, что произведения высокого жанра переносятся в более упрощённые, даже несколько бытовые условия. Возвращаясь к Ф. М. Шурмелёву: он перенёс великих прославленных героев древних мифов в новые образы и пространства, имеющие тесную связь с комиксом или графическим романом. Многолетний опыт работы в пластилиновой анимации воплотился в иллюстрациях художника. Мультипликацию и графический роман роднит принцип раскадровки. Несмотря на то что многие характеристики комикса в графическом романе сохранены, а именно основной принцип соединений повествовательных элементов и визуальной составляющей, он имеет принципиальное различие [7, с. 3381–3383]. Исходя из трудов М. М. Бахтина, графический роман является молодым жанром, в основе которого находится нарратив, представленный в форме диалога между текстовым и графическим компонентами, унаследованными им от комикса. Однако в основе графического романа лежат завершённое повествование и развитие основных действующих лиц. Этим он отличается от комикса, в большей степени представляющего фрагментарные сюжеты. За счёт этого графический роман приблизился к жанру романа, ведущего диалог с современностью [3, с. 194].

Выстраивание повествовательной линии печатной серии по принципу графического романа — неслучайный выбор Ф. М. Шурмелёва. Несмотря на молодость последовательного искусства, к которому относятся комикс и графический роман, основной принцип, на котором он сформирован, существует давно [1, с. 3–4]. Обратимся к наследию античного изобразительного искусства. Фрески, вазопись, глиптика, различные рельефы, мозаика — всё перечисленное в античном пространстве создавалось с изображением сцен или событий. Иными словами, Ф. М. Шурмелёв использовал травестию

не в образном контексте, а в жанрово-пространственном. Считается, что трансформация хотя бы одного элемента в системе стиля влечёт за собой сдвиг всей художественной конструкции. Изменению в таком случае подвергается не только язык поэтики, в котором изначально воплощены образы, но и другие структурные составляющие произведения. К ним относятся хронотоп, сюжетная структура, композиция и её поэтика, место и образ автора и (или) повествователя, образ героев [5, с. 3–5]. Ф. М. Шурмелёв эти изменения сводит к минимуму.

Несмотря на перенос славных героев Древней Эллады в современный актуальный жанр изобразительного искусства, сделано это максимально деликатно. Основная повествовательная структура не нарушена, ключевые греко-римские орнаменты сохранены, а колористическое решение позволяет на уровне ассоциации проводить параллель с античной резьбой по камню, в которой существовала практика инкрустировать металлы или камни, чтобы выстроить композицию и поставить визуальный акцент. Это и есть второе условие создания визуального акцента в листах Ф. М. Шурмелёва.

Офортная серия художника представляет собой многогранную работу, в которой переосмыслены герои. Чтобы зритель не потерялся при рассматривании этих листов, Ф. М. Шурмелёв использовал красную линию в роли точки опоры для зрителя — при просмотре листов есть, от чего отталкиваться, что во много упрощает прочтение истории.

Ранее упоминалось, что в одной композиции художник помещает сразу несколько видений Прометея, и это хорошо можно рассмотреть на примерах листов «Знание» и «Огонь». В центре композиции «Знание» (ил. 2) изображён мужчина с кораблём в руках. Это может быть Ясон, приведший с собой Медею, может быть Одиссей, искавший путь домой, а может быть аллегория на образ полководца Троянской войны. Мужчина вписан в красный круг — символ лунного цикла и солнечного календаря. В нижней части композиции — силуэты, в них угадываются детские, женские, мужские фигуры, которые могут быть героями, их семьями или их наставниками. В верхней части композиции — солярный календарь, указывающий на предопределённость судьбы и её неизбежность. Отметим, что солнце изображено крошечной, едва заметной точкой по сравнению с остальными элементами композиции, но диск на фоне календаря решён в глубоком фиолетовом оттенке, едва отличимом от чёрного цвета. Чёрно-белым решением Ф. М. Шурмелёв скульптурирует образы и закладывает их в основу композиции, но глубокий фиолетовый градиент создаёт ритм визуального повествования, смягчая резкость в чередовании чёрного и белого, а также является образом концентрических волн, расходящихся от солнечного света.

Второй пример — «Огонь» (ил. 3) — помещает в себе два сюжета. Как самый очевидный считывается сюжет похищения огня. Рука, занимающая почти всю композицию, может быть рукою Прометея, укравшего огонь. Треугольник в центре ладони — гора Олимп и одновременно символ дворца Зевса, царя богов. В нижней части композиции размещена вторая половина солярного диска

как продолжение предыдущего листа. В центре ладони — огонь, исполненный красным цветом, вокруг него тёмно-фиолетовый градиент. В этой же композиции можно прочесть историю минотавра. В центре композиции размещён чёрный треугольный лабиринт с горящим огнём, который может символизировать жизнь минотавра, его горящее сердце. Ладонь может быть рукою царя Миноса, который бросил Минотавра в этот лабиринт, а может быть рукою Дедала, создавшего лабиринт, из которого для Минотавра нет выхода. Если не брать в расчёт внешность и происхождение Минотавра, то это ребёнок, которого приговорили погибнуть, но поскольку Минотавр — создание полумагического происхождения, он смог выжить, однако в его сердце горит ярость к людям, создавшим темницу и обрёкшим его на вечные скитания в ней. Поэтому едва заметный красный огонёк окружает огромный лабиринт с толстыми чёрными стенами, а рука серо-чёрным призраком висит над ним.

«Меня привлекает магия, заложенная в самой природе сказок и мифов, потому, когда взялся воплощать их образы, я стремился на уровне иносказательных символов, отдельных знаковых, говорящих элементов выразить ту хтоническую природу, интуитивно ощутимую и подсознательно знакомую. При этом мне хотелось показать, что эти древние создания среди нас, они не затерялись. Цвет во многом играл ключевую роль», — вспоминал художник, рассказывая о своём творчестве [6].

Основываясь на стилистическом и сравнительном анализе печатной графики Ф. М. Шурмелёва, можно утверждать, что художник воспринимает цвет как многогранную языковую систему, в которой существуют свои диалекты и поэтические ритмы; за счёт цвета художник создаёт колористическую композицию на основе ограниченной палитры. Цвета, тона и градиенты используемых им монохромных цветов сливаются в гармонию созвучия композиции, отдельная тонкая проработка яркого контрастного акцента доводит изображения до кульминационного напряжения и формирует визуальный ритм повествования, легко прочитываемый и понятный в содержании. Целостность гармонии цветов в композиции Ф. М. Шурмелёва помогает созданным им образам обуздать природную неподвижность графического изображения, цвет обволакивает героев изображения и сближает зрителя с мифологическим миром Древней Греции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айснер У. Комикс и последовательное искусство / пер. с англ. М. Заславского. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. 192 с.
2. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2019. 351 с.
3. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 305 с.
4. Долгих Н. А., Долгих Н. Н. Конструирование цветовой композиции на основе принципов гармонии // Научно-педагогическое обозрение. Pedagogical Review. 2019. № 1 (23). С. 151–156.
5. Жеребин А. И. Травестия // Новый филологический вестник. 2008. Т. 7, № 2. С. 29–32.

6. Интервью с художником Фёдором Шурмелёвым. СПб., 01.04.2026 // Личный архив автора.
7. Меркулова М. Г., Прудиус И. Г. Жанр графического романа: к постановке проблемы (на материале современных франко- и англоязычных текстов) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16, вып. 10. С. 3379–3385.
8. Суминова Т. Н. Ноосфера: поиски гармонии. М.: Академический проект, 2005. 448 с.
9. Усова О. В. Лейтмотив как структурно-семантическая категория музыкального текста (на примере жанра симфонии) // Музыка. Искусство, наука, практика. 2014. № 3 (7). С. 34–44.
10. Ходжалепесова И. М. Некоторые аспекты исследований символики цвета в современной лингвистике // Инновационная наука. 2023. № 11–2. С. 103–105.
11. Shurmelev: официальный сайт художника. URL: https://shurmelev.com (дата обращения: 05.04.2026)

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Шурмелёв Ф. М. Геракл
Из серии графических листов «Прометей». 2021



Ил. 2. Шурмелёв Ф. М. Знание
Из серии графических листов «Прометей». 2021



Ил. 3. Шурмелёв Ф. М. Огонь
Из серии графических листов «Прометей». 2021

Сведения об авторе:

Шен Ижен, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, кафедра русского искусства, аспирантура, 2-й курс; iren_sh1051@mail.ru

Sheng Yiren, Ilya Repin St. Petersburg State Academy of Arts, Department of Russian Art, Postgraduate student, 2nd year; iren_sh1051@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Грачёва Светлана Михайловна, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, доктор искусствоведения, профессор, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства; grachewasvetlana@yandex.ru

Gracheva Svetlana M., Ilya Repin St. Petersburg State Academy of Arts, Full Doctor (History of Arts), Professor, Dean of the Faculty of Theory and History of Arts, Professor of the Department of Russian Art; grachewasvetlana@yandex.ru

Научное издание

ЦВЕТ В ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВАХ И ДИЗАЙНЕ

Материалы Всероссийской научно-практической конференции
с международным участием

1 октября 2026 года

Сборник научных статей

Научные редакторы:
А. В. Корнильева, Н. Н. Цветкова
Составитель Н. Н. Цветкова
Корректор Е. В. Курило
Технический редактор Е. А. Кобец

Подписано к печати 07.09.2026 г. Формат 60 × 84/16
Усл. печ. л. 22.32. Печать офсетная. Бумага офсетная
Отпечатано в типографии ООО «Дитон».
194044, Санкт-Петербург, Большой Сампсониевский пр., д. 60
Заказ № Тираж 300 экз.