

И. Л. Левин

**Способы творческой интерпретации
изображений в скульптуре и
архитектурном декоре**



Учебно-методическое пособие

Нижний Новгород - 2016

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет»

И. Л. Левин

Способы творческой интерпретации
изображений в скульптуре и архитектурном декоре

Утверждено редакционно-издательским советом университета
в качестве учебно-методического пособия

Нижний Новгород
ННГАСУ
2016

УДК 73.021:378
ББК 85.13
Л 36

Публикуется в авторской редакции

Рецензенты:

Балашова Е. С. - кандидат философских наук, доцент кафедры средового и графического дизайна Нижегородского государственного педагогического университета им. Козьмы Минина

Казарин А. В. – кандидат философских наук, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств, директор школы дизайна «Mobile design academy»

Левин И. Л. Способы творческой интерпретации изображений в скульптуре и архитектурном декоре [Электронный ресурс]: учебно-метод. пособие /И. Л. Левин; под общ. ред. Г.И. Панксемова; Нижегород. гос. архитектур.- строит. ун-т – Н. Новгород: ННГАСУ, 2016. – 215 с.1 электрон. опт. диск (DVD-RW)
ISBN 978-5-528-00135-7

Ил. - 145, библиогр. -126 назв.

На обложке – фотография учебной работы студента
Игоря Краева

В книге объяснены методы и приёмы творческих преобразований скульптурно-пластических форм и объёмов, систематизированы модели разработки архитектурно-пластического декора. Учебно-методическое пособие может быть использовано студентами вузов, обучающихся по направлениям специализации «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды» при выполнении текущих практических работ по дисциплине «Скульптурно-пластическое моделирование» с целью применения скульптурно-пластических средств и способов образного моделирования архитектурных форм.

ББК 85.13

ISBN 978-5-528-00135-7

© Левин И.Л., 2016
©ННГАСУ, 2016

ВВЕДЕНИЕ

Книга является продолжением серии учебно-методических изданий, в которых рассмотрены закономерности пластического моделирования форм, средства и способы синтетического взаимодействия скульптурной и архитектурной пластики в профессиональной подготовке и деятельности архитектора. В предыдущей книге «Креативные методы архитектурно-пластического моделирования» были подробно рассмотрены вопросы совершенствования пластических характеристик архитектурных объектов, сооружений и малых архитектурных форм, возможности творческого преобразования образа пространственных структур в архитектуре.

В настоящем учебно-методическом пособии проблема синтеза архитектуры и скульптуры раскрывается с другой стороны: как влияет архитектурная среда на характер и содержание скульптурной пластики, какие методы и приёмы творческой интерпретации скульптурных изображений можно использовать для достижения максимального выразительного эффекта воздействия этих произведений искусства на эмоциональный мир зрителя? Как и предыдущее издание, эта книга богато иллюстрирована. Автор не случайно подобрал фотографии скульптурных произведений нового и новейшего времени, в которых применены креативные способы образного решения, современные материалы и средства скульптурно-пластической моделировки объёма. Особый интерес представляет систематизация моделей разработки пластического декора в архитектуре (с опорой на редкие искусствоведческие материалы).

Центральными понятиями, используемыми в этой книге являются:

- **скульптура** (лат. *sculptura*, от *sculpo* — вырезаю, высекаю) — вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объёмную форму, моделируются в виде выпуклостей и впадин в трёхмерном пространстве незначительной протяжённости и выполняются в материале, пригодном для валяния и пластики.

- **архитектура** (от греч. *architekton* — строитель) - область художественного творчества не репродуктивно-изобразительного характера, особый вид художественного моделирования и разработки пространства жизнедеятельности человека;

▪ **скульптурно-пластическое моделирование** – создание скульптурным материалом объёмно-пространственных *моделей* (структурно-эквивалентных, упрощенных и уменьшенных в масштабе трёхмерных изображений) форм монументальных видов искусства (макетов зданий, сооружений, пластических монументальных композиций, малых архитектурных форм и т.д.)

▪ **синтез искусств** – взаимопроникновение свойств различных видов искусств;

▪ **архитектурный декор** (лат. *decoro* — приличие, пристойность, совместимость) — совокупность скульптурно-пластических элементов, составляющих оформление архитектурного сооружения.

Следующую книгу указанной серии планируется посвятить вопросам обучения студентов-архитекторов основам скульптурного мастерства и пластического моделирования объёмов в материале.

Таким образом, серия учебно-методических пособий включает ценный материал и тщательно систематизированные сведения, которые могут быть полезны как студентам, обучающимся архитектурной и дизайнерской специальностям, так и профессионалам, работающим в сфере пространственных искусств.

1. Художественные интерпретации изображений в скульптуре

*Скульптор должен в своих произведениях выразить состояние души.
Сократ*

Современная скульптура, использующая различные способы художественной моделировки арт-объектов, новые материалы, оригинальные методы разработки фактуры и текстуры поверхности модели, пространственные, цветовые и световые эффекты, полностью опровергла понятие о видовой ограниченности формальных средств скульптуры. Скульптурные работы в настоящее время рассматриваются как синтетические объекты пластического творчества в разных видах пространственных искусств – архитектуры, скульптуры, монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства, дизайна интерьера и дизайна архитектурной среды. Стереотипы восприятия одних и тех же прототипов ломаются в результате использования богатства визуальных возможностей пластических форм. О том, насколько разнообразными по стилистике и технике исполнения могут быть скульптурные модели фигуры человека, красноречиво свидетельствуют произведения О.П. Томина, А. Колдера, Н. Кэйва, А.А. Архипенко, Г. Мура, Э. Гормли (рис. 1-2). На рисунках отражены скульптурно-графические возможности альтернативного моделирования фигур из разнородных элементов (геометрических, ленточных, декоративных форм) и размывания монолитного пятна фигуры в пространственной среде, а также приёмы различной фактурной разработки поверхности, способы адаптации самых разнообразных структурных элементов к моделированию целостной формы объекта.

Особый интерес представляет моделировка человеческих фигур из растений и цветов. Такое пластическое направление во флористике весьма необычно для ландшафтного дизайна. Любопытные пластические модели выставила сеть флорентийских компаний отелей «Локарт». Можно сравнить эти зелёные скульптуры с искусственной моделировкой фигур в виде шариков Э. Гормли (рис. 2). Ниже приведены примеры использования скульптурно-графических фигурных композиций Э. Гормли в качестве арт-объектов, формирующих и оформляющих среду интерьера и открытых пространств (рис. 3-4). Введённые в конкретную пространственную среду, скульптурные фигуры людей смотрятся то акцентами стоек, то

грудой камней, то тенями, то призраками, обретающими метафизический смысл.

Приводим также и другие примеры синтеза декоративной скульптуры и других видов монументально-декоративного искусства (монументальная живопись, гобелены и т.д.) в дизайне интерьера (рис. 5). Интерьер фойе театра кукол в Ташкенте в исполнении А.Г. Пологовой приобретает черты бесконечно развивающегося сценического действия. Серии работ с использованием модели Ники Самофракийской у Э. Аллингтона создают пространственные группировки благодаря введению контрастного цвета. Подвешенная к потолку, нависающая тёмным силуэтом на фоне светлых стен и готического окна с тонкой решёткой скульптура Э. Барлаха передаёт ощущение аскетической самоуглублённости, внутреннего духовного полёта в тесном пространстве. Фантастическую обстановку скольжения по гладкому полу невесомых мятых форм создают металлические фигуры Д. Чемберлена.

Использование методов инверсии и оверлэппинга в скульптурном моделировании фигур можно рассмотреть на примере скульптур и ювелирных работ И. фон Штумма. Пластически связаны тёмный и светлый силуэты, рельеф и контррельеф, фигура и фон, модель и кресло (рис. 6).

Совмещение форм, их гиперболизацию, действие принципа повторения целого в частях можем наблюдать в мощной и энергичной пластике фигур, выполненных Г. Вигеландом (рис. 7). Сопоставляя разномасштабные фигуры, подчиняя их чётко структурированной конструкции – кольца, квадрата и т.д., помещая одну форму внутри другой, образуя фигурные сцепы, скульптор добивается впечатления цельности, монументальности и внутренней силы. Найденная геометрическая формула пластической связи фигур используется в качестве своеобразного скульптурного формата, который определяет модель пластической «сборки» и развития движения всех элементов, помещённых вглубь выделенной геометрической рамки. Неразрывность скульптурных узлов, их ритмическая организация воплощают виталистскую идею неисчерпаемости жизненной энергии, органичного роста и развития природных форм. Та же идея композиционной замкнутости и структурных совмещений прочитывается в произведениях Э. Неизвестного, А.А. Архипенко, П.А. Никифорова, Д. Намдакова, Л.Т. Ядринцева, П. Йенсена, А. Помодоре (рис. 8).

Направленность ритмического хода в скульптурных композициях может соответствовать разным направлениям – горизонтальному, вертикальному, наклонному. Горизонтальные и вертикальные направления придают скульптурным формам тектоническую устойчивость, наклонные – способствуют развитию динамической силовой линии. Но многое зависит от наличия точек опоры и активности чередования элементов внутри фигурной группы. Например, скульптура В. Лембрука «Упавший» отражает бессилие и немощь человека, сдавленного ударами судьбы и готового распластаться, прижимаясь к земле. Аналогичный мотив с использованием металлического корпуса интерпретирован Д. Маклин. В скульптуре «Мать и дитя» работы Г. Мура ощущается упругость форм, тяжеловесность, что отражает тему защищённости семьи. Напротив, благодаря пластичным наклонам одухотворены в свободном полёте фигуры рельефа «Памятника Беллу» У. Олварда (рис. 9).

Совсем иначе горизонтальные фигуры трактуются в героических монументах (рис. 10). В скульптурной композиции А.П. Кибальникова, посвящённой Сталинградской битве, фигура раненого солдата выражает сопротивление телесному страданию, усталости и готовность подняться для вооружённой борьбы с врагом. Это достигается контрастными крестообразными разворотами рук и ног, перебивающих жёсткие вертикально-горизонтальными устои. В скульптурной группе, созданной В. Борисенко и К. Маевским (архитектурный проект А. Консулова; Украина, п. Олесько, 1975 г.) «Памятник бойцам 1-й Конной армии» горизонтальная линия при наличии угловой точки опоры и активных наклонных элементов внутри формы динамически свободно развивается.

Вертикальное направление в развитии формы придаёт скульптуре либо визуальную устойчивость, уравновешенность, торжественность, монументальность, либо напротив – впечатление свободного парения фигур, если в произведении обратная тектоника: опорные узлы замаскированы, фигуры словно висят в воздухе (рис. 11).

Соответственно, монументальные скульптуры с доминирующими вертикалями кажутся ещё более величественными, строгими, даже суровыми (рис. 12). Они максимально подходят для передачи темы героизма и скорби в мемориалах и памятниках. Однако устойчивость вертикальных фигур в монументальных скульптурах

может нарушаться в случае инверсированной тектоники (верх тяжелее низа). Введение наклонных элементов также придаёт вертикальным монументальным формам некоторую динамическую активность. Наклонные линии могут контрастировать с вертикальной устремлённостью основной фигуры, подчёркивать развитие формы в ракурсах при обходе, создавая колебания силовых линий и усиливая драматизм в изображении (рис. 13).

Если доминирующими в развитии формы являются наклонные силовые линии, то динамика скульптурной формы становится сильной, активной, энергичной, выступает в качестве главного композиционного средства изображения. При этом движение слева направо воспринимается как свободный рывок, а в обратном направлении фигуры смотрятся как бы парящими в полёте. Можно убедиться в таком качестве динамики, исследуя формальные закономерности построения парковых скульптурных композиций К. Миллеса и П. Диамантопуло (рис. 14).

Лежащая фигура у К. Миллеса изображена в естественной и непринуждённой позе, слегка откинувшись корпусом тела назад, опершись на левую руку, грациозно вытянув вперёд носки ног. Тело словно теряет вес, устремляясь ввысь. В геометрико-телесной фантазмагии П. Диамантопуло мужская фигура как будто продета нитью в пластике подобранных кверху бус, состоящих из группы геометрических тел. Крупные формы, «насаженные» на эту невидимую нить, пластично движутся по ней ввысь, утрачивая визуальный вес. Девушка на шаре с зонтиком, созданная Диамантопуло, вдохновенный юноша, собирающий звёзды, поэт и Пегас работы Миллеса как бы балансируют в воздухе, паря над бездной.

Ещё энергичней выступают динамические свойства монументальной скульптуры (рис. 15). Конная статуя скульптора Т. Садыкова, вписанная в архитектурный комплекс «Манас» (Кыргызстан, Бишкек, 1981 г.), изображающая киргизского легендарного героя – аналога европейского Георгия-победоносца, показывает, как всадник перепрыгивает через хвост дракона, взмывая ввысь. Энергичной дугой изогнуто тело человека с мечом – созданного Фрицем Кремером символа сопротивления. На памятнике герою Советского Союза Петру Барбашову работы скульпторов Б.А. Тотиева, Н. В. Ходова (архитектор Р.Р. Козырев, Владикавказ, 1956 г.) он, как бы окрылённый подвигом, защищая Родину, бросается

на амбразуру вражеского дзота. Наклонённая вперёд фигура узника Джекказгана (станковая скульптура работы Л.Т. Ядринцева), показанная в движении корпуса справа налево, выражает тщетное стремление человека в духовном порыве освободиться от пут. Интересна работа Т. Садыкова, памятник Кожомкулу (Кыргызстан, Бишкек, бронза, 2004 г.), показывающая противоборство двух сил, двух движений, идущих в разных направлениях, где герой вскидывает себе на плечи вздыбленного коня.

Ритмический ход в композиции представляет собой чередование фигур через определённые интервалы – паузы или пустоты. Если интервалы равны между собой, то фигуры метрически чередуются. Метр и ритм – основные средства организации группировки фигур в пространстве. Широкий, размеренный метрический шаг характерен для мемориальных композиций, передающих тему скорби, утраты. Но есть и другие примеры, передающие тему прогулки, отдыха, эпического строя взаимоотношений людей, с использованием широкой метрики и ритмики (рис. 16).

Фигуры людей мемориала в Польше, спаянные в одну метрическую решетку, выражают тему твердости духа и тяжелой утраты. Таковы же по духу и мемориальные композиции Ф. Кремера, ансамбль в Салалспилсе, где фигуры размещены на разных пространственных уровнях, а дробление ритмом сопровождается динамичными жестами в противовес застывшим силуэтам и позам. Сцепом сгруппированы фигуры композиции З. К. Церетели «Трагедия народов».

Многое определяет и поворот фигур в арт-пространстве, благодаря чему даже статичные скульптуры могут образовывать группировки, внутри которых организуется система диалога и полилога между собой. Такова скульптурная композиция П. Берка, в которой каждый человек, даже при общении с себе подобными, закрыт прочным панцирем психологической изоляции.

Завораживают стройным, размеренным ритмом ретроспективные скульптурные композиции М.М. Шемякина. Ритмический ход, использованный скульптором С.Н. Олешней в горельефе, посвященном взятию Петром I Азова, то мерно чередуется, показывая организованность войскового строя, то способствует обособлению значимых персонажей. М. Абаканович в ироническом цикле «Танцующие фигуры» (2002 год) выстраивает метрический ряд

равномерно бегущих безголовых фигур-манекенов, пародируя процессы, происходящие в массовой культуре (рис. 16).

П. Диамантопоуло можно назвать мастером выстраивания сложных и пластически неожиданных ходов (рис.17). Для него характерна чрезвычайная гибкость творческого мышления. Он умудряется композиционно сочетать совершенно разнородные объекты: геометрические тела и человеческие фигуры, которые постоянно балансируют на грани невесомости, демонстрируя как состояние шаткого и неустойчивого равновесия, так и страстные вихревые порывы. Фигуры его скульптур переходят с одной энергетической траектории на другую, группируясь встречными ритмами, прорывают в безумном прыжке металлические ограждения и сцепляются вместе, разлетаясь затем в стороны, как листья на ветру. Они демонстрируют невозможные акробатические трюки, и это тем более ошеломляет при восприятии динамических эффектов, казалось бы, инертных скульптурных масс.

Пластический мотив в скульптурных композициях — это определенный набор структурно выстроенных элементов изображения, создающих ритмический строй. Он может строиться на сочетании жёстких, рубленых масс или плавно сопрягающихся и гибких поверхностей, различных геометрических фигур и тел, динамичных или статичных форм, монолитных или детально декорированных объёмов (рис.18).

Проанализируем некоторые примеры организации пластического мотива в скульптуре, приведенные на рисунке. В арабской скульптуре все формы гордо сидящего мудреца читаются как крестообразное переплетение складок.

В монументе узникам фашистских концлагерей (Красное село, в окрестностях Санкт-Петербурга, скульптор М. Третьякова, архитектор В. Б. Бухаев, 2009 г.) многократно транслируется образ согбенной человеческой фигуры. Объёмная форма читается на фоне парной ниши, а поверх чёрного мрамора выгравированы рыхлые линии, повторяющие этот силуэт то тёмным, то белым цветом.

В скульптуре Г. Вигеланда пластический мотив формируется как стягивающиеся по сферическому направлению цепи сплетающихся младенческих фигур.

Пластической составляющей памятника-ансамбля «Малая земля» (Цемесская бухта, Новороссийск, скульптор В.Е. Цигаль, архитекторы Я.Б. Белопольский, Р.Г. Кананин, В.И. Хавин, 1982 г.)

является выдвигающийся прямоугольный клин, который поддерживается рублеными формами рельефов и строгим метрическим строем полос брусчатки.

Памятник жертвам политических репрессий в Варшаве составлен в виде строя вздымающихся вверх фигур-крестов. В скульптурных фигурах К. Миллеса хорошо заметен мотив ленточного ромба, перечеркнутого по малой диагонали.

В величественном мемориальном комплексе-памятнике Героям Аджимушкая (Керчь, Украина, 1982 г.; скульпторы Б.Е. Климушко, Е.Е. Горбань, архитектор С.Н. Миргородский), выстроенном по принципу древнего дольмена, мотив п-образной рубки проходит по всем граням формы.

В памятнике жертвам политических репрессий (Ванадзор, Армения, 2001 г.) скульптором Г. Туманяном введен мотив ленточной гармошки, повторяющийся как в ритмическом строе фигуры, так и в угрожающих скобах фона.

В ансамбле З.К. Церетели «Счастье детям всего мира» (г. Брокпорт; США) выражен мотив – знак детства, в его «Святой Нине» (г. Тбилиси, Грузия) ясно читаются дуги, замыкающие скульптурную группу сверху и снизу во встречном движении.

Симметрия выступает как инвариантная (строгая либо неизменная) форма пластического мотива. Она может быть осевой, центральной, поворотной, комбинированной, рассматриваться как подобие и гомотетия, параллельный перенос и трансляция форм и их элементов — сдвиги, наклоны и т.д. - см. рис. 19. Скорбно стоят, наклонив головы, три симметричные относительно оси поворота женские фигуры в длинных хитонах, выполненные В. А. Сидуром для памятника «Скорбящие матери», посвященного воинам-интернационалистам (Зелёный проспект в Перово, Подмосковье). Аналогично выстроены и 5 скульптур коленопреклоненных мальчиков у фонтана, созданных бельгийским скульптором — символистом Ж. Минне. Симметрию с легким нарушением соответствия левой и правой части наблюдаем и в скульптурах шведского автора К. Милесса. «Пётр I» работы художника и скульптора авангарда и неоклассики М. М. Шемякина благодаря использованию средств симметрии производит впечатление одновременно и долговязого, странного, нескладного человека, и величественного государя, восседающего на троне. Зеркально симметричны в пространстве фигуры памятника княгине Ольге и

святителям (авторы И.П. Кавалеридзе, Ф.П. Балавенский и др., г. Киев), где симметрия — не трансляция изображения, а форма организации архитектурно-скульптурного пространства. Одухотворён построенный на симметрии метафорический образ старика, окружённого мыслеформами, в «Воспоминании» Д. Намдакова. Метафизична симметрия в фигуре гимнастки М. Куина.

Симметрия способствует статическому равновесию в композиции, асимметрия предполагает контраст, неустойчивость форм и динамическое начало (рис. 20). Совместно они взаимодополняют друг друга, выражая гармоническое единство в контрасте и равновесии. В зависимости от преобладания симметрии или асимметрии композиция приобретает статическое или динамическое начало (рис. 21). В фигуре Мефистофеля, созданной выдающимся отечественным скульптором М.М. Антокольским, симметрия верхней части дополняется сдвижкой в зеркальной симметрии ног, что значительно оживляет внешне статичную форму. На примере оригинально очерченной тонкой рамкой волос фигуры балерины работы С. Дали убеждаемся, что нарушение симметрии левой и правой части модели производит ирреальный эффект. Статическое равновесие в асимметричных композициях преобразуется в динамическое. Оригинальны метафизические композиции Дж. Демеца.

Для передачи эффекта движения фигур может транслироваться не отдельная фигура, а последовательность ее движения. Такое ритмическое звучание фигур называется стробоскопическим эффектом (восприятие непрерывного процесса движения, благодаря последовательному воспроизведению его отдельных стадий). Это хорошо просматривается в скульптурах П. Диамантопоуло.

Но не только за счёт ритма и симметрии организуется динамика композиционного строя скульптуры. Как и любая изобразительная форма, скульптурная композиция организуется по четырём основным схемам моделировки: кольцо (может интерпретироваться и как кубическая форма, и как многогранник и т.д.), линия (фриз); пирамида, спираль.

Кольцо – основная композиционная форма организации замкнутого движения. Композиция формируется по принципу кулис, где главный объект располагается в центре кольца, а к нему направлены вводные в композицию элементы (вход) и замыкающие движение элементы (выход). *Пирамидальная композиция*

формируется на основе осевой симметрии и представляет собой такую интерпретацию кольца пластических связей, при которой масштабно выделяется главный элемент и композиция приобретает иерархическую завершённость.

Линейная, или фризовая, композиция предполагает последовательное развитие художественной идеи вдоль определённой линии, благодаря чему появляется ритмическая направленность движения и замкнутая пластическая форма соединяется с незамкнутым, пульсирующим движением.

Спираль - самая сложная форма, связывающая ритм нескольких колец пластическим узлом, захватывающим пространство.

В предложенной иллюстрации (рис. 22) формы замкнутого композиционного движения распределены по строкам сверху вниз. Первая строка иллюстрирует кольцевое движение. В скульптуре Г. Мура «Семья» фигуры родителей жёстко сцеплены движением рук, акцентируя главный персонаж – фигуру ребёнка. Поставленный в Баку памятник Гусейну Джавиду (скульптор О. Эльдаров), изображает азербайджанского писателя вписанным в огненный ореол кольца из персонажей его произведений; вырез кольца напоминает мужской профиль. Две парковые скульптуры у Нового дворца в Потсдаме обращены друг к другу так, что между ними завязывается диалог, который имеет соответствующее пластическое оформление.

Статичная пирамида с активными внутренними ритмическими ходами максимально раскрывает тему трагедии материнской утраты в берлинской скульптуре «Пьета», выполненной К. Кольвиц. Чредой пирамидальных пластических мотивов сработан памятник Тарасу Шевченко работы И.П. Кавалеридзе (Полтава, Петровский парк, 1926 г.), демонстрирующий величие духа и твёрдость воли поэта. Аналогичный приём использовал скульптор и в памятнике Ярославу Мудрому в Киеве.

Ниже демонстрируются фризовые композиции. Это мемориальная скульптура памяти Владимира Высоцкого в Самаре (2008 г.), дополненная М.М. Шемякиным сложными песенно-поэтическими аллегориями (птица Гамаюн и др.), а также «Монумент дружбы» работы М.Ф. Бабурина (Уфа, 1965 г., показан и высокий обелиск, и горизонтальный фриз).

В качестве примеров спиральных композиций приведены фотографии скульптуры «Булыжник – оружие пролетариата» работы И.Д. Шадра, памятник Апостолу Павлу в Дамаске, высочайший по

размерам монумент, выполненный Г. Вигеландом, и символическая скульптура циркачей «Перекур» работы А. Аветисяна в Санкт-Петербурге (2005 г.).

Не только форма скульптуры, но и освещение, цвет имеют немаловажное значение для её образного звучания. Однако кажется совершенно неправдоподобным, что благодаря направленному освещению рельефа в виде набора геометрических фигурок или объёмных букв, могут возникать тени на стене, складывающиеся в портретный образ. Также забавно, когда сама скульптура воспринимается световой вибрацией, а тень от неё чётко очерчивается. Именно эти эффекты блестяще представлены в работах японского скульптора К. Ямашиты (рис. 23).

Характер освещения изменяет облик скульптурной формы (рис. 24). Выразительные эффекты освещения умело использует отечественный художник и скульптор, президент Российской академии художеств З.К. Церетели. В монументальной композиции «Рождение нового человека» высотой - 45 м., посвященной Христофору Колумбу (Севиля, 1995 г.), он использовал подсветку скульптуры изнутри, создающую эффект собственного свечения монумента. Сам памятник Колумбу встроен в расколотый яйцеобразный корпус, который благодаря этой подсветке становится похожим на гигантскую жемчужину. Внутри эллипсоидной оболочки сделаны прорезы, создающие впечатление силуэта корабля. Дуга развёрнутого свитка вторит ритму других дугообразных форм, замыкающих композицию, и одновременно светоносной волной вырывает форму из замкнутого пространства.

Выразительно варьируется при различном освещении «Слеза скорби» - памятник погибшим в теракте 11 сентября 2001 года (Бэйрон, США). Расколотая бронзовая стела высотой 32 метра, внутри которой встроена крупная титановая слеза, очертаниями напоминает одну из разрушенных башен. На пьедестале начертаны 3 тысячи 427 имён погибших.

Насколько важна роль цвета в скульптурных произведениях, можно убедиться, проанализировав работы Дж. Демеца и Л.Т. Ядринцева (рис. 25). В скульптуре Л.Т. Ядринцева «Голгофа тридцать седьмого» (1989 г.) прочитывается сложная изоморфная и метафорическая форма принятия мученической смерти, подобной мученичеству Христа, узниками сталинских концлагерей. Масштабные фигуры заключённых идут одним кругом с мелким

оскалившимся псом - олицетворением режима, в результате чего создаётся впечатление безысходности. Но одна фигура выделилась золотым свечением из серой массы – это символ духовной победы над смертью. Скорбная метафорическая и аллегорическая символика иного рода введена в контекст произведения этого же автора «Посвящение Сальвадору Дали», где сделан яркий цветовой акцент на истекающем кровью теле упавшего с небес крылатого коня Пегаса.

В случае **изоморфемы** в иносказательном плане копируются визуальные характеристики сравниваемого объекта (например, крест Христов). **Метафора** же предполагает, что не только элементы, но и структура копируемого смыслового объекта не совпадают в иносказании. Например, пес среди великанов с крестами отражает звериный оскал террора, его сатанинскую сущность. В выполненном Дж. Демецом портрете девочки с завязанными жёлтой повязкой руками (2006 г.) можно прочесть метафорическую идею навязчивости образов подсознания, детских страхов, смутных предчувствий и фантазий сновидений. Аналогичное образное прочтение возможно и для скульптуры мальчика в жёлтом колпаке.

В художественной интерпретации образа скульптур большое значение имеет также аллегорическое содержание. **Аллегория** отражает образ абстрактного понятия, благодаря воплощению его визуальных атрибутов. На рис. 26 представлены некоторые аллегорические скульптуры. Искусство эпохи классицизма и сопутствующих ему течений (барокко, рококо) сплошь пронизано аллегориями. Мифологическая тема Амура и Психеи отражает неразрывную и драматическую связь любви и человеческой души. В скульптуре А. Кановы сплетены в пластическое кольцо фигуры древнегреческого бога любви Амура и нимфы Психеи, чьей красотой он пленился. Это неразрывное кольцо влюблённых отражает идею вечного притяжения и драматического союза человеческой души и чувства любви. Аллегорическая идея «Духоборца», созданного выдающимся скульптором-символистом и экспрессионистом, поэтом и драматургом Э. Барлахом - победа силы духа над животными страстями, усмирение силы физической, олицетворяемой тигром, силой духовной в виде вскочившего на него рыцаря. Композиция этого произведения строго симметрична и образует устойчивый треугольник, вершина которого – остриё меча воина света.

В эпоху «сталинского классицизма» скульптурная аллегория стала вновь востребованной для формирования образа СССР как

могущественной державы - гаранта мира в Европе. В скульптуре В. И. Мухиной «Мир» (1953 г.), украшающей купол волгоградского планетария, мир олицетворяет статная фигура женщины, приподнимающей державу в виде глобуса, на которой сидит с распахнутыми крыльями голубь – символ мира и света.

В двадцать первом веке аллегория приобретает иное звучание. Актуальность нового мифотворчества сродни фантазмагориям Босха в сложных многоплановых реминисценциях, где идея обличения социальных пороков современной цивилизации выступает сегодня в искусстве на первый план. Характерный пример – скульптурная композиция М.М. Шемякина «Дети – жертвы пороков взрослых» (2001 г.), установленная в Москве на Болотной площади. Она состоит из 15-и трёхметровых аллегорических фигур, окружающих невысокие позолоченные фигурки бегущих с завязанными глазами детей. Среди пороков – война, садизм, пропаганда насилия, эксплуатация детского труда, равнодушие и пьянство (на рис. 26 показаны фрагменты композиции).

Изоморфема, метафора и аллегория - основные способы содержательного кодирования образной идеи произведения. Вместе с тем существуют и другие смысловые приёмы решения сюжета (*сюжет* – конкретное событие или действие, лежащее в основе произведения). Сюжетная линия может строиться на основе сопоставления и изменения образных элементов. Типичные приёмы образного сравнения – поиск сходства (синонимия) или различия (антонимия) персонажей.

Синонимия – образное сходство персонажей и объектов. Фигуры Э. Абрахамса с их монотонным шагом, беседующие супруги Г. Мура, вдумчивые монахи, испуганные прохожие, одухотворённые «внемлющие» Э. Барлаха, русские воины-святые Л.Т. Ядринцева синонимичны (рис. 27).

Антонимия (или **антитеза**) – это образное противопоставление по смысловому контрасту. Оно отражается в контрасте формальных средств. На рис. 28 чётко читается тема контраста образов – жертвы и палача, человеческого и механистического, юности и старости, скромности и развязности, жестокости и невинности, агрессивности и беззащитности, веселья и плача. На памятнике жертвам политических репрессий авторов Н. Галицкой, В. Гамбарова (Санкт-Петербург, ст. Левашово, 1996г.) ужасное механическое чудовище с телом в виде гильотины заглатывает фигуру обессилившего человека. В

метафорической форме страдающий человек противопоставлен безжалостному режиму, ломающему миллионы судеб и размалывающему миллионы жизней. В аллегорической композиции «Юность и старость» К. Кольвиц образу дряхлого старика противопоставлена фигура прислонившейся к его плечу девушки. «Контраст» Л. Грузда раскрывает идею противопоставления двух темпераментов, двух форм, двух настроений: весёлая, стройная и энергичная девичья фигура контрастирует с меланхоличной, дородной, неподвижной женской фигурой. Сейчас можно увидеть неожиданные решения парковых скульптур: как в показанном примере, мрачной угловатой фигуре юноши-хулигана противопоставлена нежная, светлая и пластичная фигура девушки. Другой пример – ужасные образы подсознания незащитной девочки.

Для сложных метафорических композиций часто применяются пластические деформации, выемки, переплетения, сдвиги, сплавы элементов, врезки, наложения форм, их дублирование, разрывы и разломы, создающие эффект разрушения старой формы и рождение нового смысла (рис. 29, 30). Эти технические приёмы деформации, модернизации и трансформации пластики позволяют обогатить художественный образ новыми качествами, адаптировать форму к новой смысловой структуре. Например, скульптура Л.Т. Ядринцева «Экология», изображающая человека с обрубленными конечностями, из которого растёт дерево с перчатками вместо плодов, может пониматься как символ-предостережение, где используются приёмы **алогизма** и **оксюморона** (сочетание несочетающегося). Другой пример оксюморона – «Рыба-Ангел» А.Н. Бурганова.

Дублирование, или **рефрен**, - образный приём повтора определённого элемента или набора элементов. Повтор груди в аллегорической фигуре М.М. Шемякина «Кибела - богиня плодородия» (Нью-Йорк, Сохо) - подчёркивание главного смыслового элемента – символа плодородия. В метафизической композиции Дж. Демеца интерпретируется образ девочки с закрытыми глазами, раскрывающий идею символического единства и несовпадения сознания и подсознания человека.

Интерпретационное наложение, повтор одного и того же объекта в разных качествах и ипостасях называется **аплификацией**. Этот же приём использован и в арабской скульптуре, показывающей в конусообразных сдвигах женского тела многогранность женского образа, символику духовного единства рода. Деформированные

фигуры отражают идею текучести времени, остроты момента, сложность внутренних духовно-душевных процессов.

Метонимический приём *pars pro toto* (часть вместо целого) является одним из часто применяемых в скульптуре. Не случайно существует как самостоятельный жанр *торс* - скульптурное изображение туловища человека без других частей тела. Пластика торса – квинтэссенция пластики всей фигуры. Античная скульптура показала, что сохранившаяся часть скульптуры может быть не менее информативна и выразительна, чем целостное скульптурное произведение. **Метонимия** устанавливает связи по смежности (например, действие - результат, инструмент, место и т.п.), способствует удалению несущественных черт, отвлекающих от образного восприятия. Она позволяет акцентировать наиболее значимые участки изображения, создавая в восприятии живой, подвижный образ. Она свидетельствует о высокой степени художественного обобщения и гибкости мышления.

На рис. 31 показаны примеры современных интерпретаций женского и мужского торсов в работах М. Куина, К. Миллеса, Х. Блюменфельд, Я. Мисько. В композициях А. Аревикяна и К. Ламонт демонстрируются возможности отражения особенностей пластики человеческой фигуры замещением её пластикой складок одежды. В этой связи одновременно с приёмом метонимии применяется приём **аномазии** (опредмечивания фигуры, замены образа живого существа аналогичным образом предмета). А. Аревикян в скульптурной композиции, посвящённой теме тургеневской «Му-му» (г. Москва, пл. Тургенева), для того, чтобы глубже раскрыть образ собаки, опредмечивает пластику фигуры человека, лишь намекая на его присутствие. Своеобразными реминисценциями «Мойр» Фидия смотрятся блестяще представленные К. Ламонт женские платья, где изощрённые изгибы ткани замещают пластику фигуры человека. При этом упор делается на изяществе, грации, благородстве очертаний формы.

Рис. 32 иллюстрирует примеры метонимии с акцентированием наиболее существенных элементов изображения. Памятник писателю Егише Чаренцу (автор – Н. Б. Никогосян; Ереван, Армения, 1985 г.) выстроен жёсткими вертикальными формами, сквозь которые крупным планом выделены рука и голова писателя, а по бокам – целостные фигуры персонажей книг. Лишь существенные элементы оставил для передачи динамики образа «Бегущей» скульптор

А.Н. Бурганов: отталкивающаяся от уровня земли нога, светлый развивающийся плащ, легко отставленная в сторону кисть руки. Этот обрывочный образ как бы разбивает статичный металлический каркас в виде прямоугольной рамки. Такой же лаконичный отбор главных выразительных деталей изображения характерен и для фигуры скрипача в скульптуре Ю. М. Фирсанова «Антракт». Там же видим его «Воздушный поцелуй», а также разъемную скульптуру «Новая жизнь», где хорошо выражен метонимический принцип замены женского плода символом любого живого плода – яйцом. Перенос смысла изображения с предмета на класс и наоборот достигается приёмом **синекдохи**. Метонимическое дробление Г. Муром лежащей фигуры на части переросло в формализованное изображение.

Оригинально использовал метонимические приёмы скульптор Ю.М. Фирсанов в серии скульптур в мелкой пластике с бытовыми предметами – фужерами, свечой, стаканчиком и т.д. (рис. 33). Он применил приём, обратный опредмечиванию (аномазии), – **олицетворение** (представление неживого предмета в виде одушевлённого существа). Свечу он представил изнеженной полудремлиющей девушкой с длинными волосами, чья пластика как бы растворяется в вялых движениях. Рюмка в его скульптуре «А вот и я!» предстаёт в виде джентльмена в шляпе, галстук и с тросточкой. Фужеры разной формы в скульптуре «Под одним зонтом» у него похожи на прогуливающуюся под дождём влюблённую пару. Стаканчик с мороженым в «Душекружении» обретает черты роденовских любовных страстей. Кроме олицетворения, в данной серии скульптор применил приём **эвфемизма** (замены одного объекта другим, наделяющим композицию изяществом) и **аллюзии** (тонкого намёка в соответствии с общекультурными символами). «Портрет любимой женщины» в его исполнении - изящная роза в бокале, окружённая рамой. Аллегория «Дерево жизни» осмыслена им как образ плода на верхушке дерева в виде яйца, в котором скрыт земной шар. «Откровение души» представляется в виде свитков писем, написанных гусиным пером, а «Симфония жизни» связывается с образом человека-скрипки, играющего на струнах своей души. Также скульптор использует **смысловое наложение** – объединение прямого и переносного смыслов (синтез смысловых структур). Так, в композиции «Всё по барабану!» один фужер сверху обтянут крышечкой, подобной крышке барабана, а другой – с ножкой, завязанной узлом, как бы приплясывает. Скульптура «Мы родом из

детства» изображает шкатулку в фужере с бумажными корабликами. Смысл выражения «утонуть в вине» в «Ночном госте» прочитывается буквально.

Применяется часто и приём **контаминации** (объединение самостоятельных частей единой художественной структуры) – рис. 34. Например, различные ипостаси единого понятия «взросление» – юность, зрелость и старость – в одноимённой скульптуре, установленной в Лос Анжелосе, встроились в общую форму с единым пластическим мотивом по принципу «матрёшки». Аналогично решаются и женские скульптуры у Д. Хёрста.

Анатомические системы показаны в кожном и мышечном разрезе до половины фигуры. Семантически сложными представляются скульптуры Д. Эпстайна, выполненные для Британской Медицинской Ассоциации. Образ дряхлой старухи с ребёнком на руках и мужчины с камнем, на котором выгравирован абрис ребёнка, создают неожиданный эффект, связанный с использованием приема оксюморона и смысловыми наложениями. Этот образ трактуется в разных значениях – смена старой жизни – новой жизнью, единство человеческого рода, реальное рождение и рождение идеи и т.д. Многозначность образа связана с приёмом **полисемии**.

Современные скульптуры часто насыщены **реминисценциями** – образными интерпретациями, цитирующими известные художественные работы. Такова скульптура «Ночной дозор» работы М.В. Дронова, показывающего Рембрандта, окружённого персонажами картин (рис. 35).

Хиазм как смысловой выразительный приём подразумевает перекрёстный повтор, рефлексия элементов, их единство в контрастной ритмике, когда порядок в одном качестве нуждается в нарушении этого порядка в другом. Хиазм может строиться как *контрапост* (положение равновесия, создаваемое из противоположных друг другу движений, при котором плечи и таз имеют различные наклоны по горизонтальному уровню и разворачиваются винтообразно, крест-накрест, в глубину); попеременный ритм; перекрёстное взаимопроникновение контрастных форм; симметричное построение со сдвижкой (рис. 36).

Перечислим также примеры использования приёмов творческого воображения. Важный приём – **заострение** характерных черт. Скульпторы подмечают наиболее эмоционально значимые черты

модели и усиленно акцентируют их, иногда доходя до шаржирования образа (рис. 37). Э.-Г. Барлах удачно уловил типичные черты бесцеремонно и уверенно рассевшейся базарной бабы с плотным округлым телом, широко расставившей ноги, которые она прижимает похожими на коромысло руками. Симметричная композиция «Сидящей бабы» (1908 г.) способствует восприятию грубой, тяжеловесной, массивной формы. В образе беженцев Барлах заостряет черты динамичного наклона конусовидной формы, где под покровом плаща читаются портретные образы скрывающихся людей. В его скульптуре «Человек в рогатке» (1918 г.), разделив сидящую фигуру плоскостью плиты на две части, он как нельзя лучше выражает идею беспомощности, страха и смятения пленника. В скульптуре «Милосердие» им заостряется внимание на ослабленных руках нищенки, голова которой покрыта накидкой. В том же ключе, но более динамично решён образ «Русской нищей» (1907 г.). Вихреобразно развивается фигура «Мстителя» (1914 г.), замахнувшегося саблей и наклонившего корпус вперёд. А его «Смеющаяся старуха» (1948 г.), напротив, веселясь, откинула тело назад, активно вытянув руки.

В памятнике композитору Арно Бабаджаняну в Ереване (2003 г., архитектор Л. Игитян) скульптор Д. Беджанян, подчёркивая растопыренные пальцы композитора, акцентирует черты его экспрессивного темперамента, импульсивной одухотворённости. В мужской фигуре работы Г. Мура заостряется гибкая змеевидная пластика человека. В портретах Ф.-К. Мессершмидта остро выражены мимические черты модели.

С приёмом заострения связан **гротеск** в образном развитии (рис. 38). Гротесковость выражается в контрастном заострении, вызывающем комический эффект. Очень смешно смотрится памятник Чехову на улице его имени в Томске. Комический сюжет определён уже в названии: «Антон Павлович глазами пьяного мужика, лежавшего в канаве и не читавшего Каштанку». Оригинальна и другая аналогичная скульптура М. Бухалко «Усталый автопилот» с изображением пьяницы, сползающего на землю по фонарному столбу; на пьяницу озирается с недовольством маленькая собачка. В виде слипшихся пирамидальных форм представил обнимающихся и целующихся подруг Э. Барлах. Весело музицирующие женские фигуры из музея Пиеридиса в Ларнаке (Кипр) аналогично решены в виде форм, похожих на сцепившиеся прищепки. Умиляет сцепка

округлых фигур, поставленных в Парке влюблённых в Перу. Необычно смотрится шагающая через лестничные марши гигантская скульптура в Голландии. Озорно воспринимаются в произведении В.А. Сидура люди с пивными кружками, у которых головы стали похожи на эти кружки, а кружки - на головы. «Чиновники» Л.Т. Ядринцева поданы в виде спесивых болванчиков, сидящих друг на друге и сгруппировавшихся как матрёшки.

Другой приём, имеющий отношение к заострению, – **гиперболизация** (образное масштабное преувеличение объекта или его характерных черт). Приём обратный гиперболизации (преуменьшение) – **литота**. С гиперболой и литотой соотнесена **синекдоха** – изображение большего вместо меньшего и меньшего вместо большего. Особенности применения этих приёмов в скульптуре рассмотрены в нижеприведённых примерах (рис. 39). Младенец в трактовке М. Куина приобретает гигантские размеры. Перевернутая тектоника, где хрупкая ручка ребёнка является опорным элементом монументальной композиции, усиливает впечатление необычности зрелища. Вдохновенный крылатый Орфей работы К. Миллеса («Группа Орфея» у Концертного зала в Стокгольме) сильно возвышается над сонмом музицирующих нимф. Аналогично поднялся ввысь над мелкими духовными сущностями «Бог всех людей» Миллеса. В его же работах «Рука Бога» - рука (лишь маленькая часть человеческого тела) предстаёт как грандиозный монумент, а человеческая фигура теряется на её фоне, будто муравей (приём синекдохы). Рыба в таких произведениях может вырасти до размера гигантской скамьи, на которой восседают семь мудрецов. Прimitивная фигурка, похожая на мелкую фигурку из глины, в скульптуре Э. Гормли обретает монументальные качества. Из скоб в виде букв сконструирован гигантский бюст человека (автор – Ж. Пленс).

Другие значимые приёмы творческого воображения – **обобщение, стилизация и схематизация** образа. *Обобщение* предполагает отбор наиболее существенных для характеристики объекта деталей, избавление от натуралистической достоверности, чрезмерной конкретики изображения в пользу художественной выразительности и цельности образного решения. В образах монахинь в белых и чёрных одеяниях скульптор Х. Дередиа подчёркивает округлости форм тела, которые словно перекачиваются с места на место. На примере его скульптур показан процесс перехода от

обобщения формы человеческой фигуры через заострение к гротесковому образу, а от него – к условно-схематичному изображению (рис. 40). Округлые телесные формы монахини в результате заострения характерных черт при последующем обобщении перешли в стилистический приём трактовки всего тела как дуги, сворачивающейся вовнутрь формы. Эта формула натолкнула скульптора на мысль схематично представить форму в виде окружности со скрученным внутри неё завитком. Такая трактовка образа удачно соответствует архитектурному окружению, выдержанному в классицистических традициях: арки, портики, колоннада и т.д.

Ёмкие и лаконичные модели советского скульптора В.А. Сидура представляют блестящие образцы *схематизации* формы. Последние его работы выполнены в оригинальной гротескной стилистике «гроб-арт», где покорёженные технические объекты обретают новую жизнь в острой и меткой по образному звучанию скульптуре (рис. 41).

Символический объект обладает высокой степенью образной концентрации, возможностью максимально разнообразных интерпретаций художественного знака. Это позволяет представить идею произведения не только в скульптурной, но и в архитектурной пластике. Вследствие адаптивной и семантической гибкости творческого мышления возможен переход от реалистического образа в скульптуре к образу символическому, а от него – к пластической моделировке архитектурного объекта.

Приведём интересный пример образно-стилистической **метаморфозы** темы поцелуя в скульптурной и архитектурной пластике (рис. 42). Винтовое сплетение фигур влюблённых у О. Родена одновременно и динамично, и фиксировано сцеплениями рук, наклонами голов в сюжетной кульминации. Создавая спиральную цепь в развитии темы, Роден одновременно выделяет чувственность и грациозность изгибов женской фигуры, уверенность и степенность в движениях мужчины.

У К. Бранкузи поцелуй уже является знаком неразрывной сцепки форм, где человеческие руки уподобляются прочно соединённым балкам, губы спаяны, разрушая едва заметную черту, разделяющую две формы, притяжение взглядов трактовано как соединение глаз в форме овала. Вся фигура целующихся – цельный параллелепипед. Волосы людей – орнаментальное обрамление жёстко

соединённой пластической структуры. Поцелуй в данном случае - символ стремления к совершенному единству.

Аналогично подходит архитектор Ю.В. Аввакумов к проектированию образа моста «Красная горка», предназначенного для народных гуляний и игр: два пространственных клина опираются друг на друга, образуя 240-метровый пролет, поддерживаемый двумя треугольными 52-метровыми мачтами. В верхней части каждой из конструкций – сужающаяся к вершине лестница площадью 3750 кв. м из 136 ступеней (150x16 см); в нижней части – по 4 трапециевидных платформы, формирующих над рекой 7-ступенчатую арку. Трапециевидные пространства анфиладно соединяются между собой, как и с главной пешеходной лестницей, обычными лестничными маршами. Высота моста над уровнем реки – 13,6 м.

Раскрепощению воображения, активизации интуитивных механизмов фантазии способствуют приёмы алогичного построения художественного пространства, наполнение формы символами сновидений, внутренних предчувствий (рис. 43). Для этого применяют **эллипсис** (намеренный пропуск или затемнение части изображения), уже описанные приёмы оксюморона, гротеска, синекдохи и др., дополняя их образно-стилистическими метаморфозами, перевёртывая смысловые значения и функции объектов (**инверсия**), стирая грани между возможным и действительным, реальным и ирреальным, бодрствованием и сном. Ведь творчество – всегда выход за пределы заданного, прорыв в иное измерение, не соответствующее рациональным представлениям.

Абсурдизации образов сопутствует ряд **художественных эффектов**:

- *конвергенции* (передача одного и того же разными средствами). Выше уже рассмотрены примеры разностильного решения человеческих фигур в произведениях Э. Гормли и Х. Дередиа;

- *напряжения* (возникает вследствие нарушения равновесия и активизации контрастов). Например, в концептуальном интерьере чешского скульптора Д. Чёрного угрожающе воспринимаются гигантские пистолеты. На фоне ярко окрашенных зданий зловеще появляется тёмный шар работы Г. Мура; выполненные им же золоченные гигантские телесные формы загородили вид на постройку, а человек пытается отодвинуть ногой большую объёмную форму.

Тёмные растения плотной маской обволокли голову мальчика в скульптуре Дж. Демеца;

▪ *обманутого ожидания* (неожиданной ломки стереотипов восприятия). В произведении Д. Чёрного зритель воспринимает, как должное, скульптуру всадника - святого Вацлава, но, вопреки зрительскому ожиданию, он восседает на брюхе мёртвого коня, а не на его спине. Из окна одноэтажного деревянного домика, расположенного на тонких ножках-опорах, вдруг высовывается гигантская рука с пистолетом. Наклонившиеся люди перерастают в технические средства коммуникации. В интерьерах Э. Гормли люди, нарушая законы земного притяжения, спокойно передвигаются по потолку и стенам либо врезаются головой в потолок;

▪ *ретардации* (оттягивания развязки). Например, в концептуальном творчестве Д. Чёрного по телебашне бесцельно движутся гигантские младенцы; человек в костюме, похожий не то на Фрейда, не то на Ленина, зацепился рукой за тонкий шест и завис на нём.

Творческая фантазия позволяет не только художественно обобщать форму, но и склеивать элементы разных изображений в одно целое, создавая из разнородных кусков новый художественный образ, комбинировать и варьировать изобразительные элементы (приёмы **агглютинации** и **комбинирования**). Известные культурологические примеры образного склеивания – русалка (девушка-рыба), сирена (девушка-птица), сфинкс (человек-лев), кентавр (человек-конь) и др. В скульптуре новейшего времени эти образы находят более сложную интерпретацию (рис. 44).

В живописном рельефе К. Миллеса изнеженная русалка, катающаяся на морской рыбе, изгибами телесных форм напоминает гибкую, текучую и неуловимую волну. Сфинкс А.Н. Бурганова – женщина-загадка, в её фигуре синтезируются два львиных тела. Этим выражен дуализм благородства и коварства, силы и нежности, властности и мечтательности. Могут сливаться в новых очертаниях и такие однородные формы, как человеческие фигуры в крестообразной модели Э. Гормли - символ единства духовного и материального, абсурдного и реального. Есть примеры и техногенного синтеза человека с техническими средствами. Таков человек-самолёт – «Ангел Севера» Э. Гормли, символ могучей мечты. Эта же фигура при её симметричном повторе может трактоваться как ограничение участка духовного пространства. Интересен и человек-автомобиль Д. Чёрного.

Это - народный автомобиль Трабант на человеческих ногах на Староместской площади.

Сочетание человеческой фигуры и геометрических форм и тел можно отнести как к метонимии (переименованию частей формы с вычитанием несущественных деталей), так и к агглютинации (склеиванию разнородных образных элементов). Посредством художественной геометрии можно найти ассоциативный ключ к эмоциональному выражению впечатлений от различных объектов и явлений действительности. Характерный пример – фигурные композиции Л. Гудвика, П. де Лаурентиса, Д. Маклин, С. Дали, Г. Вильямса (рис. 45).

Исходным же приёмом творческого воображения является приём аналогии, основанный на **образных ассоциациях** (связях психических процессов, возникающих на основе сходства, контраста и смежности воспринимаемых объектов, понимания их функций). **Аналогия** – это приём установления сходства объектов по их форме, виду, характеру, эмоциональному впечатлению, функциям. На рис. 46-47 показаны некоторые возможные формы образных аналогий в скульптурном изображении фигуры человека. Выполненный в бронзе «Девятый вал» Л. Т. Ядринцева – метафорическое изображение гибели миллионов людей в эпоху сталинизма. Реминисценция, связанная с известной картиной И. К. Айвазовского, не случайна. Волна массового террора подобна стихийному бедствию: «девятый вал» заглатывает и уносит в морскую пучину беспомощных людей, тщетно вопиющих о крушении своей жизни и растворяющихся в бурлящей пене. В бронзовой работе этого же скульптора «Брейк» отображён искромётный, огненный современный танец. Танцующий выполняет почти акробатические трюки и движется, уподобляясь движению языков пламени огня. Та же энергия пламени читается и в «Памятнике разрушенному Роттердаму» работы О. Цадкина. Взрывная огненная энергия, будто кипящая лава, вырывается вверх, изламывая формы фигуры в колеблющихся движениях, разрывая её на части.

В установленной у крепостной стены по ул. Баркляя де Толли в Смоленске скульптуре А. С. Парфёнова «Памятник малолетним узникам фашистских концлагерей» (2005 г.) скорчившиеся фигурки погибших детей вписаны в очертание сферы, напоминающей крону дерева, которое выросло, будто отделив подъёмом ствола мир живых от мира умерших. В памятнике из железобетона «Родина-мать»

(Набережные Челны, скульптор И. М. Ханов, 1975 г.) образ Родины метафорически представлен в образе птицы, в оперении которой различаются фигуры охраняющих её солдат. Аналогия в данном случае отнюдь не приводит к гротеску. Скульптура, изваянная жёсткими, рублеными формами, отражает героический пафос бойцов, готовых пожертвовать жизнью ради свободы своей Родины.

Чрезвычайно интересны метаморфозы растительных форм в творчестве Х. Блюменфельд (рис. 47). Люди в её скульптурах уподобляются листьям и лепесткам цветов, плавным изгибам стеблей, незатейливым очертаниям природных форм. В то же время растительные формы скульптор трактует, словно одушевляя их, наполняя жизненной витальной силой.

Те же приёмы и методы творческой интерпретации и преобразования скульптурной формы можно проанализировать и на примере портретного жанра (рис. 48-49). Одухотворённость и нежность читается в нарочито вытянутых пропорциях моделей женских голов А.П. Архипенко и А. Модильяни. Перекрёстные ритмы передают состояние волнения и погружённости в себя в автопортрете К. Кольвиц. Едва проглядывающие сквозь сцепленные руки прикрытый веком глаз, часть носа, уголок губ вполне достаточны для максимально точной передачи образной информации. Схематичное обобщение и умелое сочетание в одном изображении нескольких ракурсов, вогнутых и выпуклых форм прослеживаем в автопортрете В.А. Сидура. Метонимический приём часть вместо целого - в портретном образе Ф.-Э. Маквильяма «Глаз, нос и щека». Листовыми пластинами обобщённо выстроен меланхоличный женский образ скульптур Н. Габо. Остро подмечены характерные черты и выделены чёткие пространственные акценты в портрете Альберта Эйнштейна работы В.А. Сидура. Эффектно смотрятся нитевидные портреты и орнаментально крашенные маски Давида Маха. Тонкая пародия на чиновников в портрете с совмещёнными профилями «Кабинетный Янус», выполненном Ю. М. Фирсановым. Тот же приём в контрастной выпукло-вогнутой спайке двух бюстов П. Берка. В вихревом движении длинных прядей волос возникают женский и мужской портретные образы в символической композиции из керамики А. С. Голубкиной «Туман». Резаными ленточными формами сконструированы портреты эстонского скульптора М. Кармина.

Не менее интересны монументальные портретные решения (рис. 49). «Большая вертикальная внутренняя внешняя форма» (1981 г.) Г. Мура ассоциируется с образом головы человека. Скульптура «Бабочки» испанского скульптора М. Вальдеса растворяется в цепи непрерывных ассоциаций по аналогии. Изображена девушка с волосами в виде бабочек. Зритель одновременно может рассмотреть и портретный образ, и образ одушевлённого дерева, листья которого превращаются в разлетающихся бабочек. Активно применяются врезки, сдвижки, разрывы в монументальных портретных формах. Впечатляет монумент высотой в 15 метров Э. Неизвестного «Маска скорби» (архитектор К. Казаев, Магадан, сопка Крутая, 1996 г.), посвящённый памяти жертв сталинских репрессий. Внутри гигантской головы - копия тюремной камеры. Основной конструктивный мотив – крест из пересечения бетонных плит. Вверху монумента в виде струй слёз возникают образы погибших. Как бы дремлющие на дне подводные скульптурные головы Дж. Тейлора оригинальны необычностью среды, где они помещены, - это фантастические подводные миры. Монументальная сетчатая головка девочки, установленная в парковом уголке Ж. Пленсом, составлена из белёсых букв. Сюрреалистическое творение И. Митораия напоминает переведённые в пластику творения Д. де Кирико. Горизонтально лежащая голова перевязана ленточными плетениями.

Век технических инноваций, компьютеризации и робототехники привнёс новые черты в художественный образ пластических объектов. Конструктивные эффекты хай-тека, металлический глянец фигуркиборгов стали неотъемлемой частью скульптурно-пластической и архитектурной среды. Любые технические агрегаты, механические детали, пластины, трубы, болты и т.п. востребованы в этом жанре концептуального искусства. Теми же чертами обладают металлические монстры В. Воронова, П. Маттера и др. скульпторов, занимающихся дизайном интерьера и архитектурной среды (рис. 50).

Образы природы – флоры и фауны, отображённые в анималистическом жанре, несомненно, вдохновляют мастеров пластического искусства. Образ птицы традиционно считается символом души, света, мечты, нежности, мира и любви. Соответственно он находит отражение в парковом, монументальном и монументально-декоративном искусстве (рис. 51).

Многогранными пластическими перезвонами возвещает о рассвете петушок Л. Т. Ядринцева. Образ журавлей часто украшает

мемориальные композиции. Их фигуры на памятнике «Свеча памяти» Голодомору в Киеве (2008 г., руководитель творческого коллектива авторов – А.В. Гайдамака). Она представляет собой 32-метровую бетонную часовню, выполненную в форме белой свечи с позолоченным ажурным пламенем. В нижней части свеча опоясана четырьмя крестами, напоминающими крылья мельницы. Кресты-клетки у подножия свечи украшены золотыми скульптурами журавлей. На гранях свечи орнамент из крестообразных окошек, напоминающих украинскую вышивку и символизирующих души погибших от голода. Цепочка летящей журавлиной стаи – на памятнике семи братьям Газдановым (автор – С.П. Санакоев, Северная Осетия — Алания, с. Дзуарикау, Алагирский р-н, 1963г.). Простёртое и сломанное крыло голубя – основной мотив памятника «Памяти Маши Брускиной и всех еврейских женщин, павших в борьбе с нацизмом» (скульпторы Л. Штеренштейн и Й. Шмуклер, Израиль, окрестности Тель-Авива, 2005 г.).

Иное образное звучание приобретают скульптуры лебедей, украшающих фонтаны городов Ямало-ненецкого автономного округа. Фонтан «Лебеди» выразительно вписан в интерьер общественного здания в Салехарде. А в Тарко-Сале на центральной площади города - фонтан «Чайки над Пуром» (бронза, гранит). Эти монументальные композиции выполнены скульптором А. Савинковым и архитектором Р. Кальниным. Символизирует полёт фантазии скульптура «Синяя птица» на фоне лиры на здании детского музыкального театра им. Н.И. Сац (скульптор В.М. Клыков, 1979 г., Москва, пр. Вернадского, дом 5). Дорожку вдоль скверика у Новодевичьего монастыря в Москве украшает забавная композиция «Дорогу утятам».

Образ коня в искусстве (рис. 52) – символ романтики, энергии, молодости и душевного порыва. Необычно смотрится скульптура коня из запчастей, установленная на улице Еревана. Олицетворение благородного порыва, отваги и уверенности – конные скульптуры П.К. Клодта на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге. Как предвестник бед и несчастий возникает зловещая фигура - «Всадник Апокалипсиса» Р. Пота (Брюгге, Бельгия, 1987 г.). Молниеносно рвётся ввысь спасающаяся от хищника лошадь в скульптуре Х. Оливейры (Виго, Испания). Резвятся вместе с играющими детьми у фонтана в московском сквере перед ипподромом кони скульптурной группы «Мальчики, купающие коней» (скульптор Р.С. Кириллова). Яростно проносится над полем битвы символическая фигура

всадницы - «Валькирия» (Копенгаген, Дания, городской парк, 1908 г., скульптор С. Синдинг). Стал символом Санкт-Петербурга воспетый А.С. Пушкиным памятник Петру I («Медный всадник», 1782 г.) Э. Фальконе. Подобно сновидению проявляется благодаря приёму метонимии образ всадника на коне в работе современных китайских скульпторов группы «Разоблачение» (Л. Чжань, К. Цзюнь, Т. Тянвей).

Бык часто является олицетворением природной силы, напористости, импульсивности, богатой жизненной энергии. Его раздражительность нередко становится объектом насмешек (рис. 53). Гротесковые изображения быка показывают его в образе ярого и задумчивого животного.

Проследим скульптурную интерпретацию образов и других животных. Ведь они неразрывно связаны с песенной поэтикой, народным фольклором, темами сказок, преданий, мифов и легенд. Домашние животные изображаются необычайно трогательно (рис. 54). Важно и лениво шагающим по мостовой Барселоны изображён бронзовый кот, созданный колумбийским художником и скульптором Ф. Ботеро. Грустно взирает снизу вверх, встречая в парке студентов филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, маленькая бронзовая такса, созданная А. Аветисяном. Как бы гуляют по улицам германского города Бремена сказочные персонажи – свинопас с собакой и свиньями. Запечатлены выполняющими комический акробатический трюк «бременские музыканты»: осёл, собака, кот и петух. Образ овцы присущ пасторальным мотивам. Отдыхающие бараны и овцы в парковых скульптурах Л.Т. Ядринцева созерцательны и аристократичны. Округлые образы овец в скульптурах Г. Мура (1971 г.) предельно схематичны. Самодовольна стоящая на постаменте свинья-кормилица, установленная скульптором М. Кармином возле Тартуского рынка в Таллинне. Лань выражает горделивую грацию и изящество. Бронзовая «Весёлая коза» встречает прохожих на улице Большой Покровской в Нижнем Новгороде.

Скульпторы стараются подчеркнуть характерные особенности животных, очеловечивая их. Это особенно выразительно проявляется в изображении лесных зверей и диких животных (рис. 55). Лось в произведениях К. Миллеса горделив и благороден, лань пуглива, антилопа грациозна, оскалившийся кабан злобен, «Капитолийская волчица» насторожена. Волк работы А. В. Молева выделен плотным тёмным силуэтом, переливаясь золотом. «Барсы» Т. Досмагамбетова

(бронза и мрамор; Астана, Казахстан) показаны в напряжении перед прыжком. Это композиция – удачный пример динамичного оживления строгой архитектурной пластики скульптурной формой, выдержанной в этой же стилистике. С любопытством смотрят медвежата, выполненные А.-М. Пачеко. Как крик взволнованной души, выстроен Т. Крэггом образ маленького беспомощного оленёнка, тело которого кажется прозрачным благодаря перфорированным округлым вырезам.

Изображения экзотических животных требуют адекватного применения выразительных средств (рис. 56). Жирафы из металлической арматуры выполнены средствами скульптурной графики. «Носорог» С. Дали изваян мощными сферическими, богато декорированными объёмами, дополненными формами шаров. Его же слон, сделанный на основе живописной композиции «Искушения святого Антония», парадоксально подпирает массивное тело тонкими вытянутыми ножками-ходулями. А вот барочный «Слонёнок» Дж.-Л. Бернини, украшающий обелиск на площади делла Минерва в Риме, сработан цельными и устойчивыми объёмами. Трогательны носороги П. Маттера. Забавны слоны и обезьянка работы К. Миллеса. Спокойны властные «Львы» Л.Т. Ядринцева.

Образы насекомых, земноводных и моллюсков, как ни странно, в настоящее время также нередко используются в качестве скульптурных моделей. Это связано с возможностями применения либо утончённых и изящных конструкций, либо приёмов гипербололизации и гротеска для подчёркивания оригинальности произведения (рис. 57).

Интерпретация мифологических существ в современной скульптуре во многом утратила героический пафос и выразилась в формах заострения выразительных моментов изображения, демонстрации сложности и многогранности явлений материального и духовного мира. В этом достаточно убедиться, сравнив «Единорога» (скульптор П. Меснир) с классическим барочным изображением Пегаса (рис. 58).

Излюбленным мотивом скульптурного изображения фауны в монументально-декоративной скульптуре и пластике малых архитектурных форм служат причудливые образы обитателей морской стихии и речного дна (рис. 59). Упругие формы с волнообразными ритмами тел осьминога, морского конька, хвоста кита (приём – часть вместо целого) украшают улицы солнечного

израильского города Ашдода. Моделируются крупными массами бревноподобное тело акулы и гигантский завиток объёмов округлого тела сома (скульптор – К. Миллес). Плывущий город изобразил в виде рыбы с лестницами-плавниками скульптор А.Н. Капралов в металлической композиции «Между небом и землей» (Омск, 2004 г.). Танцующий «Осьминог», созданный С.А. Рябченковым (медь, сварка), находится в Парк скульптуры «Музеон» (Москва). Экстравагантно развернулась «Акула» Т. Крэгга. Н. Т. Мироненко создал гротескный образ рыбы – памятник «Бычку-кормильцу» (Бердянск, Украина, 2003 г.). А.В. Вирглина в керамической скульптуре «Рыба с ребёнком» представила олицетворённый нежный женский образ материнства.

Художественные интерпретации образов морской стихии позволяют проследить, как усиливаются монументальные качества скульптурных произведений от станковых работ к малым архитектурным формам, а от них – к крупным архитектурно-сгармонированным монументальным сооружениям (рис. 60). Творческие коллективы Грузии под руководством Г. Чахавы и Н. Малазония украсили дорогу от Кавказа к Чёрному морю мозаично разработанными малыми архитектурными формами, напоминающими гигантских рыб. Крупную скульптуру рыбы как части архитектурного пространства создал представитель пластического направления в архитектуре Ф. Гери. Этот отливающий золотом, похожий на дирижабль объём стал одной из достопримечательностей набережной Барселоны.

Животные в произведениях умелых мастеров пластического искусства часто не только внешне очеловечиваются, но и обретают характер, душу человека, служат метафорическими символами его желаний и стремлений, носителями фольклорных образов. Таковы произведения отечественного скульптора Д. Намдакова (рис. 61).

Растительные формы также могут стать объектом пластического искусства. В большинстве случаев они применяются в скульптуре в качестве элементов декоративного оформления архитектурного пространства (например, колонны Дворца съездов в Катаре), но могут стать и самостоятельным объектом скульптурной пластики (рис. 62).

Сложные переплетения красочных скульптурных водорослей в парках и интерьерах С. Нельсона, распустившаяся орхидея М. Куина, искусственный «Сад Нарцисса» из серебристых шаров японского скульптора Я. Кусамы, скручивающиеся гармошкой формы скульптур

Т. Крэгга, пластичные орнаментальные изгибы скульптуры Г. Мура, «баскетбольное дерево» в Шанхае, поп-артовые деревья и т.д. – всё это попытки осмыслить образ растений в скульптуре.

Но и сами растения благодаря умелой работе ландшафтного дизайнера либо по прихоти природы могут стать «живыми скульптурами». На рис. 63 показаны деревья, похожие на фигуры людей и пластические интерпретации из цветов, выполненные в разных жанрах (натюрморт, портрет, анималистический жанр).

Вопреки общепринятому мнению, что скульптура не приспособлена к образному выражению жанров натюрморта и интерьера, в современной скульптуре предметный мир тоже стал полноправным объектом скульптурного изображения и пластического моделирования. В этом можно убедиться, анализируя художественные достоинства произведений монументалистов и концептуалистов нашего времени (рис. 64-66).

Произведение Л. Берлявски-Невельсон «Королевский прилив V» задумано как сложная пространственно-временная система, напоминающая шкаф, где каждый отсек схематизирован, выполнен в характерной архитектурной и предметной атрибутике времён. В работах Т. Крэгга деформированные, будто наплывами волн, кресло и диван образно отражают состояние отдыхающего человека, в грёзах желающего оказаться на лоне природы. Сложными переплетениями выстраивает он в другом произведении цельные объёмы античных ваз. «Веретено» Г. Мура позволяет в монументальных формах прочесть различие в характере и фактуре вещей: прочная, заточенная конусом с обеих сторон основа продевает мягкую форму нитей веретена. Метафизическое звучание приобретают «пушистая» ваза Д. Мака, разделённая с одного конца в развилке на три части, как бы в трёх измерениях, кровать, на которой невозможно спать, в композиции Д. Черного. Оригинально смотрятся ленточные формы, имитирующие деньги, прилипшие к стенам и извивающиеся как флаги. Пластика форм позволяет даже создать портрет старого ботинка, подобно тому, как это сделал Ван Гог.

Гиперболизированные предметы приобретают совершенно иное звучание в монументальных формах, где усиливается их смысловая нагрузка (рис. 65). Книжный стол с полками и беспорядочно сложенными на нём книгами — оригинальная идея памятника писателю Хосепу Пла в испанском городе Жероне. Огромный каменный кошелёк с металлической застёжкой (г. Мельбурн,

Австралия) – своеобразная обманка с перевёрнутыми функциями: его невозможно взять и открыть. Но другая обманка – крупный светлый натюрморт «На здоровье!» с атрибутами завтрака, выполненный монументалистом Ю.В. Александровым (пространственная композиция, 1975 г.), - смотрится свежо и оптимистично. Массивное яблоко с прорезями, инкрустированными керамическим рельефом (скульптор З. К. Церетели) - символ истории человечества, познания добра и зла. Мастер предметных гипербола и тонких метафор, яркий представитель «поп-арта» – американский скульптор шведского происхождения К. Ольденбург в малых архитектурных формах заставляет по-новому взглянуть на метафизическую сущность знакомых предметов – прищепок, спичек, ложки, мастерка, помады, перочинного ножика, яблока и т.д. (рис. 66).

Наконец, шрифтовая композиция стала объектом художественного моделирования в скульптуре (рис. 67). Из шрифтов выстраивают инсталляции (произведения Б. Детмера – своеобразные художественно-пластические модели из книг), собирают, как из пазлов, сложные скульптурные формы, архитектурные композиции (этим активно занимается Ж. Пленс) и даже величественные монументы (характерный пример – 35-метровый монумент работы З. К. Церетели «Дружба навеки» в Москве, посвященный 200-летию Георгиевского трактата).

Малые архитектурные формы Т. Крэгга указывают на многозначную связь ассоциаций. В этих деформированных объектах мы легко увидим и портретные, и пейзажные, и предметные формы (рис. 68).

Хороший скульптор создаёт свой неповторимый авторский мир в архитектурном пространстве, пластифицируя его и превращая в архитектурно-скульптурный ансамбль. Примером такого подхода является Фрогнер-парк (30 га) - парк скульптуры норвежского скульптора А.-Г. Вигеланда. Среди цветущих деревьев и роскошного розария, возле реки и моста - шумные фонтаны в виде многофигурной композиции, торжественно ведущей вдоль лестницы к величественному монументу. Главный монумент - грандиозная монолитная символическая композиция высотой 18 метров. Башенный корпус Монолита 14,12 метра высотой, состоящий из 121 фигуры, отражает всю человеческую жизнь, полную счастливых мгновений, волнений и страстей. Фантастические образы драконов, сюжеты танцев, борьбы, все оттенки человеческих эмоций,

взаимоотношения между людьми разных полов и разных возрастов – основные мотивы скульптурных изображений. Это самый большой авторский скульптурный комплекс во всей истории искусства. Комплекс включает 227 мемориальных скульптур (670 гранитных и бронзовых фигур), высеченных из неполированного гранита и бронзы и скомпонованных группами (36 групп) вокруг центрального монумента (рис. 69).

Иллюстрации к § 1



Рис. 1. Альтернативное моделирование в скульптуре (авторы – О. Томин, А. Колдер, Н. Кэйв, Г. Мур, А. Архипенко и др.)

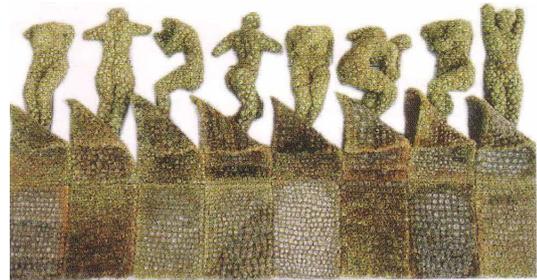


Рис. 2. Сравнение скульптур из шариков Э. Гормли (верхний ряд) с флористическими скульптурами из растений и цветов, выполненными ландшафтными дизайнерами сети отелей «Локарт», флористом П. Бланом («Вертикальный сад» на фасаде здания в Мадриде), китайскими флористами и др.

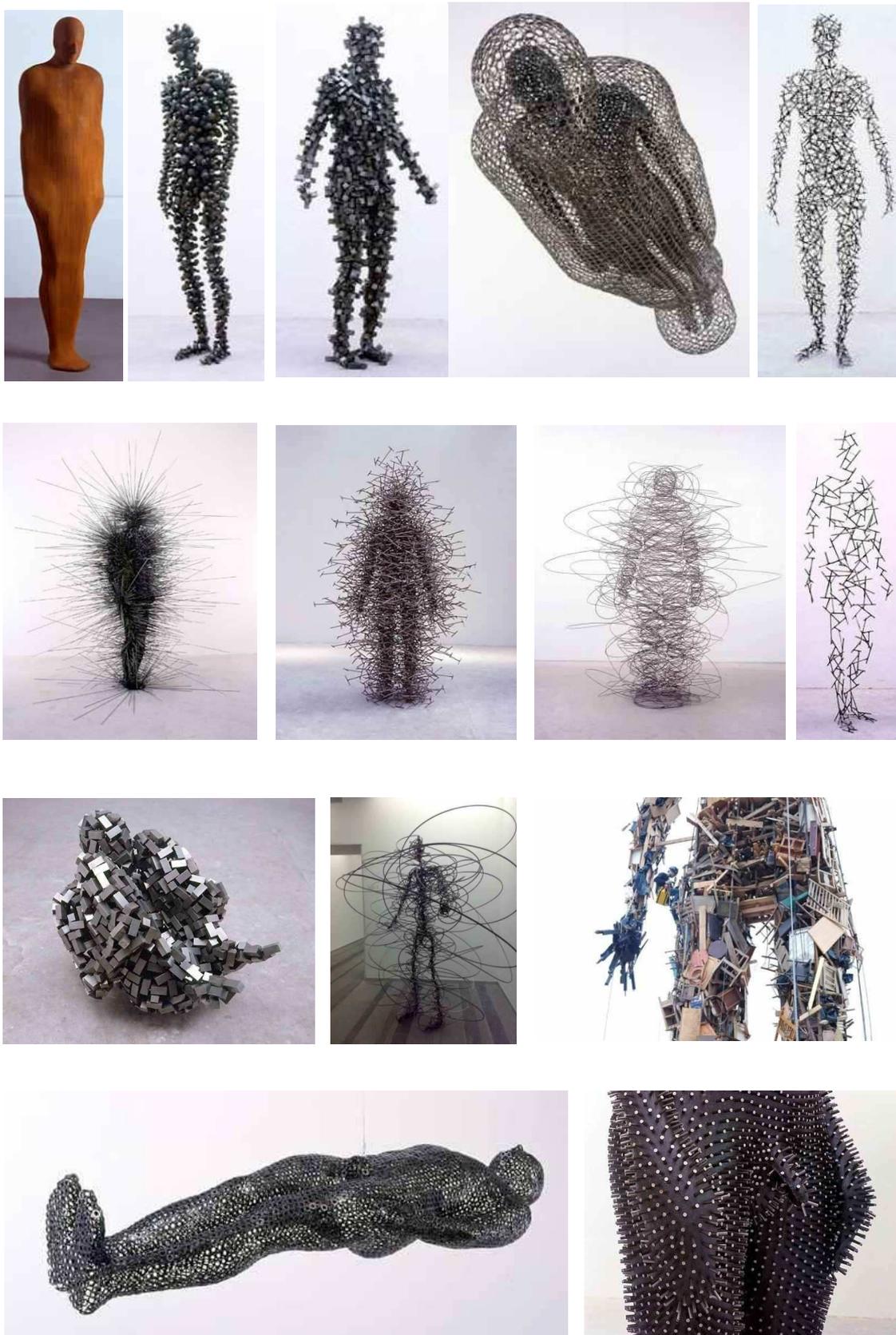


Рис. 3. Разнообразные способы моделировки фигуры человека – от монолитной массы к дроблению и размыванию пятна на примере скульптурных работ Э. Гормли

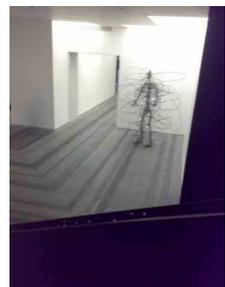
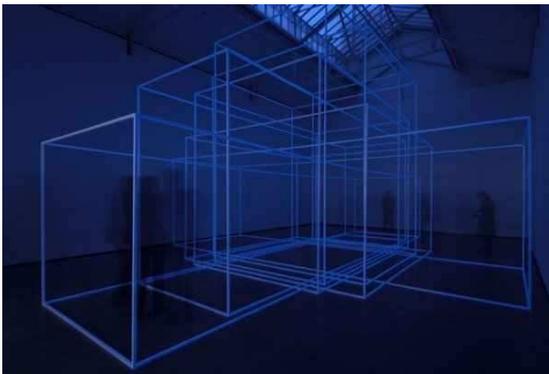
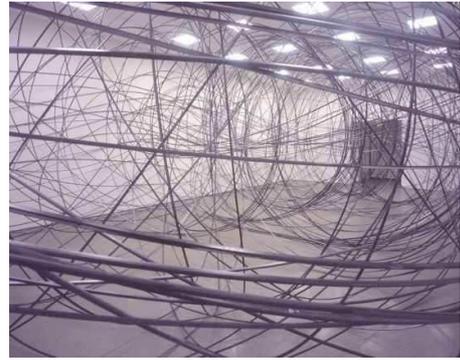


Рис. 4. Использование скульптурно-графических построений с введением в композиции фигуры человека в творчестве Э. Гормли



Рис. 5. Декоративная скульптура как синтетический элемент в дизайне интерьера (авторы – А. Пологова, Э. Аллингтон, Э. Барлах, Дж. Чемберлен) (слева направо, сверху вниз)



Рис. 6. Использование метода инверсии в моделировке скульптурных фигур в композициях И. фон Штумма



Рис. 7. Использование принципа повторения целого в частях, методов гиперболизации фигур и совмещения форм в скульптурных работах Г. Вигеланда

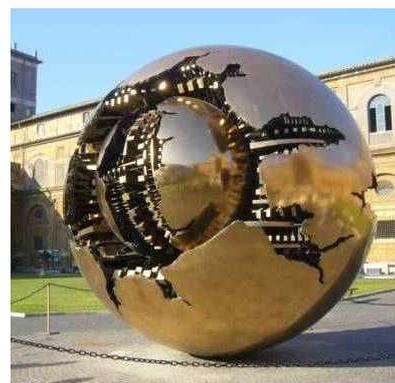


Рис. 8. Использование принципа повторения целого в частях и метода совмещения форм в скульптурных работах (слева направо, сверху вниз): Э. Неизвестного, А. Архипенко, П. Никифорова, Д. Намдакова, Л. Ядринцева, П. Йенсена, А. Помодоре



Рис. 9. Горизонтальная ритмическая направленность в станковой, парковой и монументальной скульптуре на примере работ В. Лембрука («Упавший»), У. Олварда (памятник Беллу, Монреаль, Канада), Д. Маклин, Г. Мура («Мать и дитя») (слева направо, сверху вниз)



Рис. 10. Монументальные скульптуры, где горизонтальная ритмическая направленность смещена наклонными силовыми линиями в целях активизации динамики фигур: А. Кибальников - монумент с изображением раненого солдата, посвящённый Сталинградской битве (вверху); В. Борисенко и К. Маевский (архитектурный проект А. Консулова; Украина, п. Олесько, 1975 г.) «Памятник бойцам 1-й Конной армии»



Рис. 11. Вертикальная устремлённость скульптурных форм в творчестве Ж. Минне, З. Пологовой, К. Миллеса, Г. Вигеланда и Г. Мура (слева направо, сверху вниз)



Рис. 12. Вертикальная устремлённость скульптурных форм в монументальных скульптурах (слева направо, сверху вниз): И. Кавалеридзе - скульптура шахтера на здании бывшего треста «Донуголь» - Украина, г. Харьков. ул. Пушкинская, 5; скульптурная группа на Мемориальном кладбище, Литва, Вильнюс; скульптор Е. Вучетич, архитектор Я. Белопольский: памятник солдату -освободителю в Трептов-парке в Берлине,1949г.; Ф. Кремер - надгробие



Рис. 13. Переход от статики к динамике (слева направо, сверху вниз): Р. Гокадзе, М. Каркаев, В. Абаев, Г. Бжеумыхов: Памятник комсомольцам Кабардино-Балкарии, Нальчик, 1968г.; скульптуры К. Миллеса и П. Диамантопауло; И. Кавалеридзе: памятник Артёму (Ф.Сергееву), 24 м.,бетон - Украина, г.Донецк,1928г.; Е. Вутечич: мемориальная скульптура «Родина-мать» на Мамаевом кургане, высота - 85 м, высота женской фигуры – 52 м, 1967г.



Рис. 14. Передача динамики в парковых скульптурных композициях К. Миллеса, П. Диамантопуло и др.



Рис. 15. Динамика форм в монументальных и станковых скульптурах (авторы – Т. Садыков, Ф. Кремер, Б.Тотиев и Н. Ходов, Л. Т. Ядринцев)

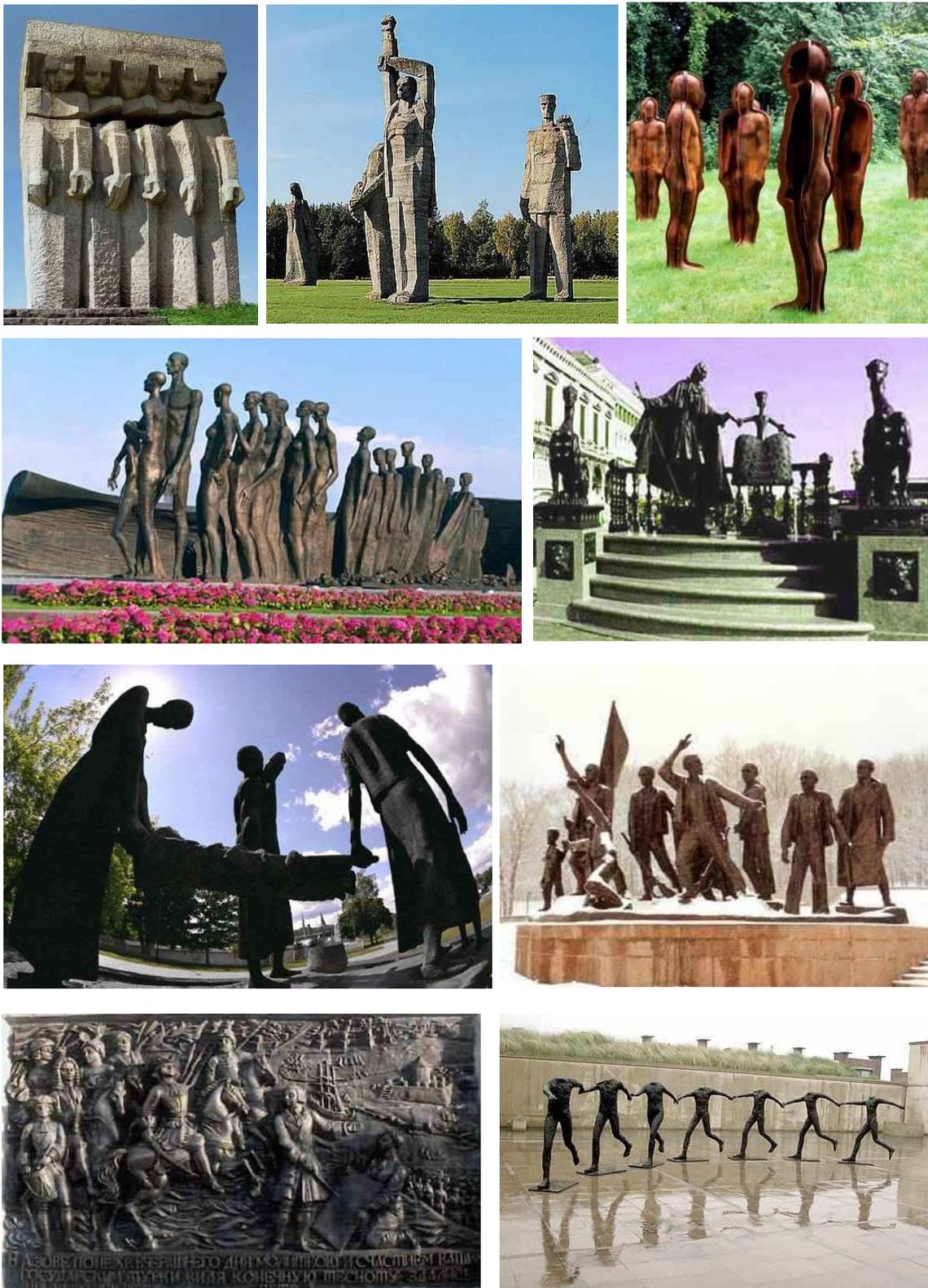


Рис. 16. Метрика и равномерная ритмика в скульптуре (слева направо, сверху вниз): мемориальный памятник в Польше, мемориальный ансамбль памяти жертв фашистского террора в Саласпилс (Латвия, скульпторы Л. Буковский, Я. Заринь, О. Скрайнис, архитекторы Г. Асарис, О. Н. Закаменный, О. Остенберг, И. Страутманис; 1967г.); «Трагедия народов» З. Церетели, «Памятник Казанове» М. Шемякина, скульптуры П. Берка, Ф. Кремера, С. Олешни, М. Абаканович



Рис. 17. Образы неустойчивого равновесия и стремительных ритмов в скульптурных композициях П. Диамантопуло.

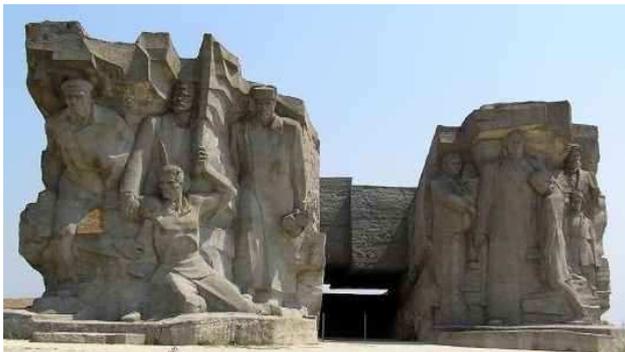


Рис. 18. Примеры вариаций пластических мотивов скульптур (авторы - М. Третьякова, Г. Вигеланд, Г. Туманян, К. Миллес, Б. Климушко, Е. Горбань, В. Цигаль, З. Церетели и др.)

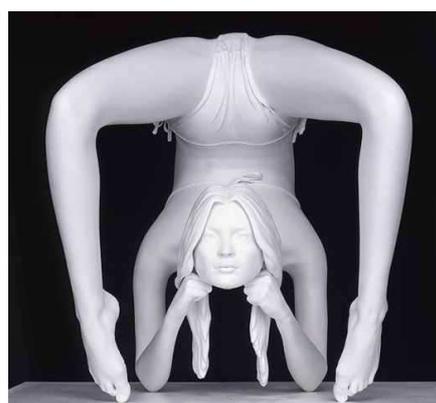
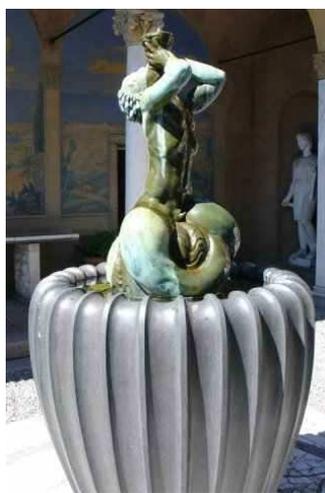


Рис. 19. Симметрия в скульптурных изображениях фигур людей (авторы – В.. Сидур, Ж. Минне, К. Миллес, М. Шемякин, И. Кавалеридзе, Д. Намдаков, М. Куин и др.)



Рис. 20. Асимметрия в скульптурных фигурах (авторы – В. Кученов, Г. Мур, П. Диамантопуло, Дж. Демец и др.)



Рис. 21. Совмещение симметрии и асимметрии, стробоскопический эффект (М. Антокольский, С. Дали, Дж. Демец, П. Диамантопуло и др.)

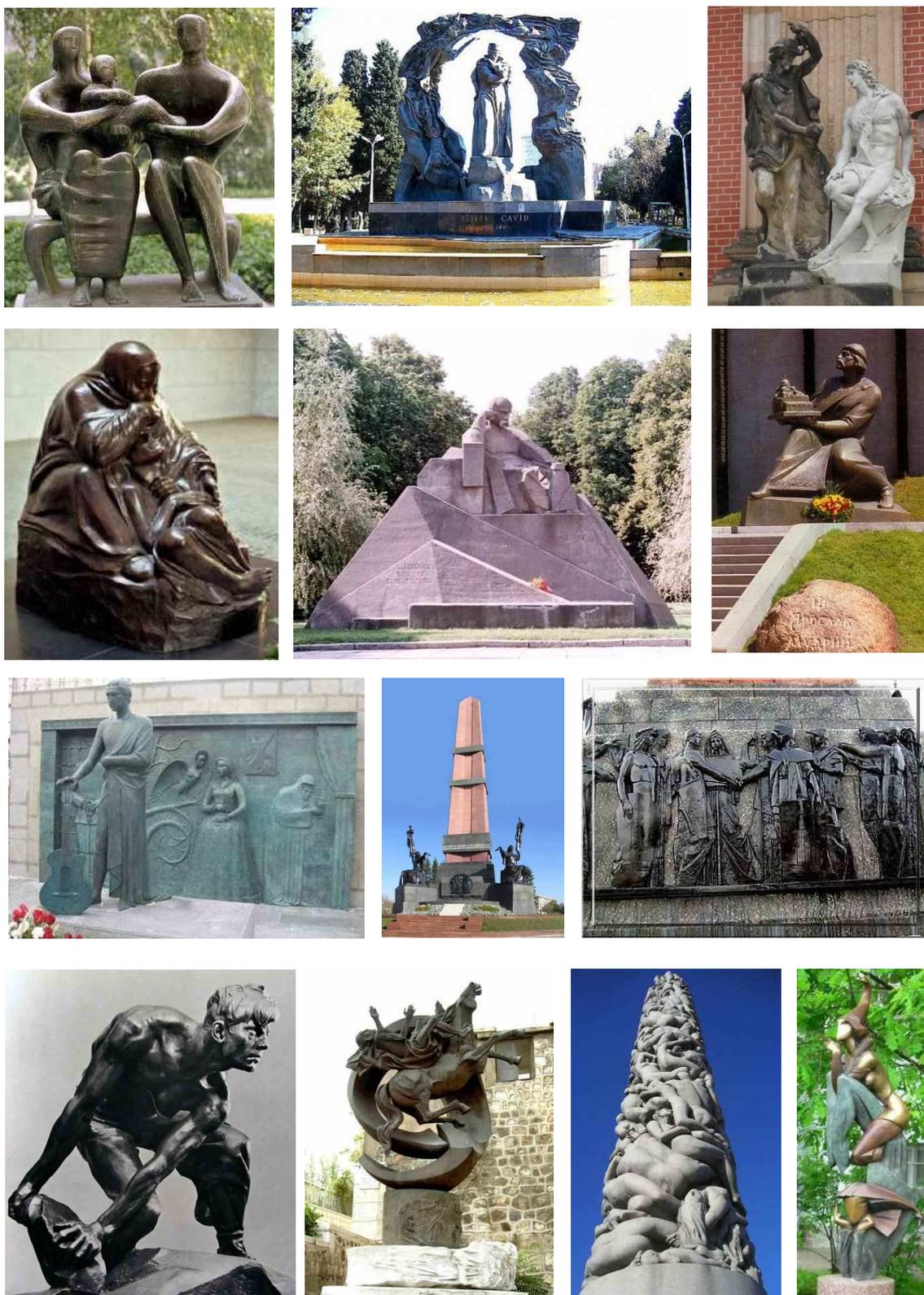


Рис. 22. Организация замкнутого движения в скульптурных композициях: кольцо (Г. Мур «Семья», О. Эльдаров - памятник Г. Джавиду, скульптуры парка у Нового дворца в Потсдаме), пирамида (К. Кольвиц «Пьета», И Кавалеридзе памятник Т. Шевченко и памятник Ярославу), фриз (М. Шемякин «В. Высоцкий», М. Бабурин «Монумент дружбы»), спираль (И.Шадр «Бульжник – оружие пролетариата», памятник апостолу Павлу, монумент Г. Вигеланда, «Перекур» А. Аветисяна)

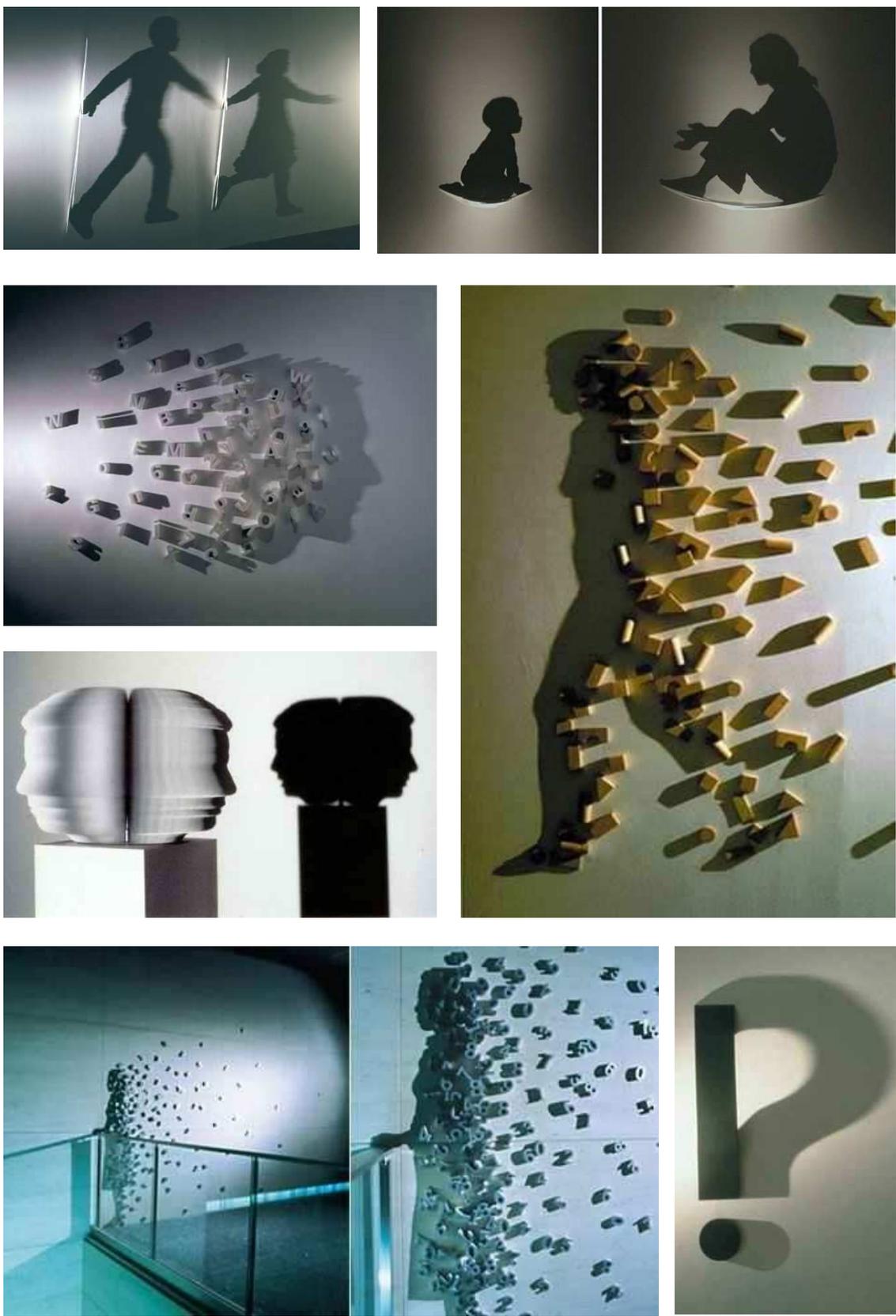


Рис. 23. Эффекты освещения в скульптурных композициях К. Ямашиты

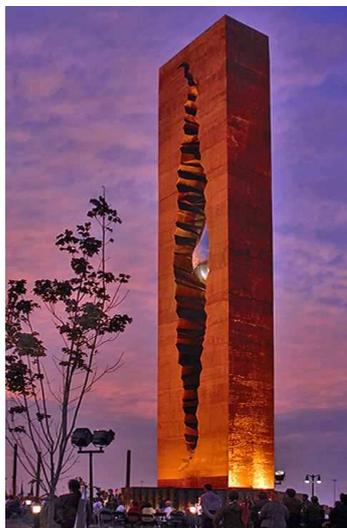


Рис. 24. Эффекты освещения в монументальных композициях:

3. Церетели: верхний ряд - «Рождение нового человека» (посвящена Христофору Колумбу - Севилья, Испания); «Слеза скорби» (Бэйрон, США)



Рис. 25. Цветовая акцентировка и метафоризация образов в скульптурных произведениях: слева – Дж. Демеца (2006 г.), справа – Л. Ядринцева «Посвящение Сальвадору Дали» и «Голгофа 37-го» (1989 г.)



Рис. 26. Аллегорические образы в скульптуре: В. Мухина «Мир» - Купол планетария в Сталинграде, 1953г.; Э. Барлах «Духоборец», А. Канова «Амур и психея», М. Шемякин «Дети – жертвы пороков взрослых», Москва, 2001 г.

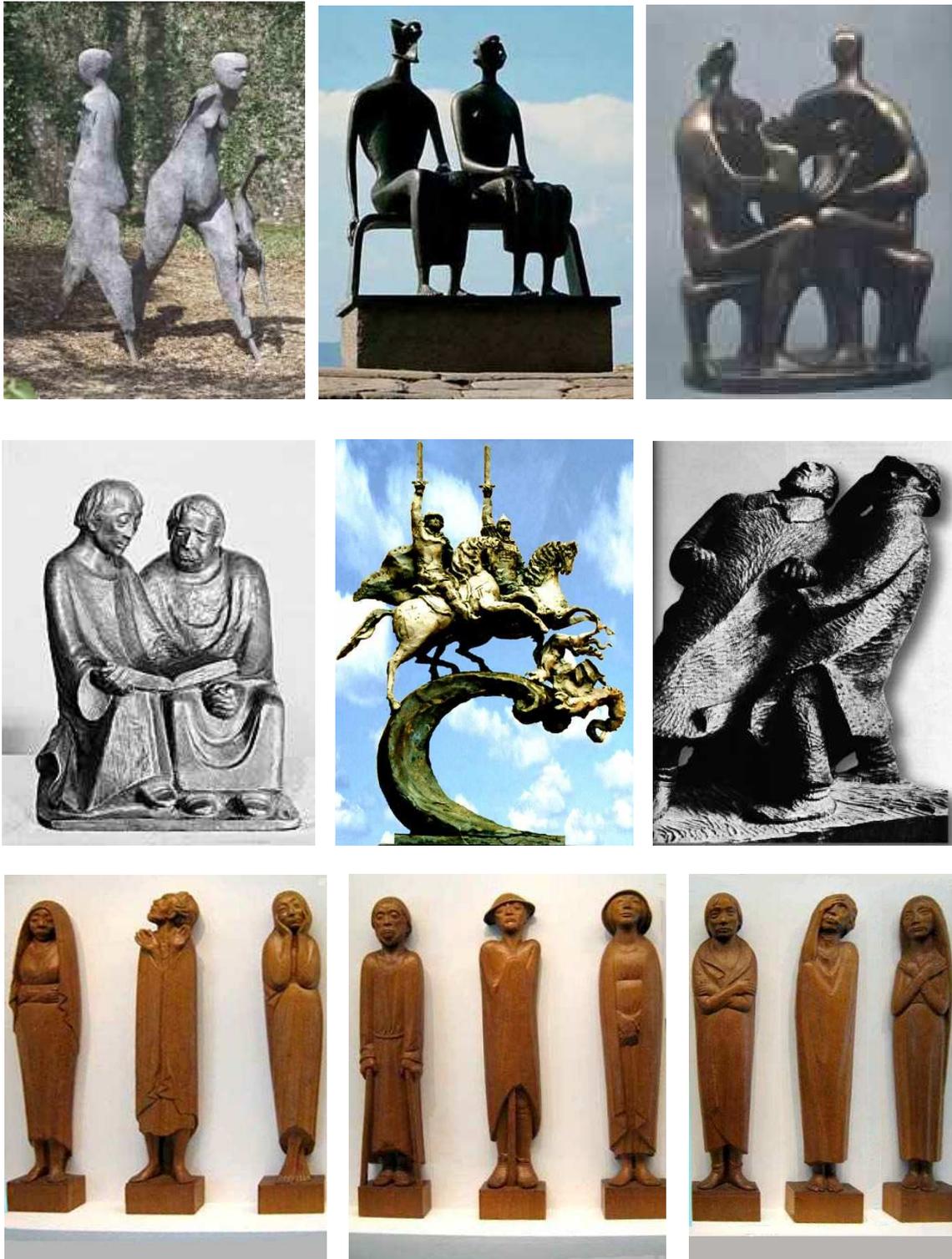


Рис. 27. Образная синонимия в скульптуре (слева направо, сверху вниз): скульптурная группа Э. Абрахамса, беседующие фигуры и «Семья» Г. Мура, «Монахи» Э. Барлаха, Святые «Борис и Глеб» Л. Ядринцева, «Буря» и «Фриз внемлющих» Э. Барлаха («Мечтающий», «Верящий», «Танцовщица», «Слепой», «Странник», «Паломница», «Сентиментальный», «Осенённый», «Ожидаящая»)

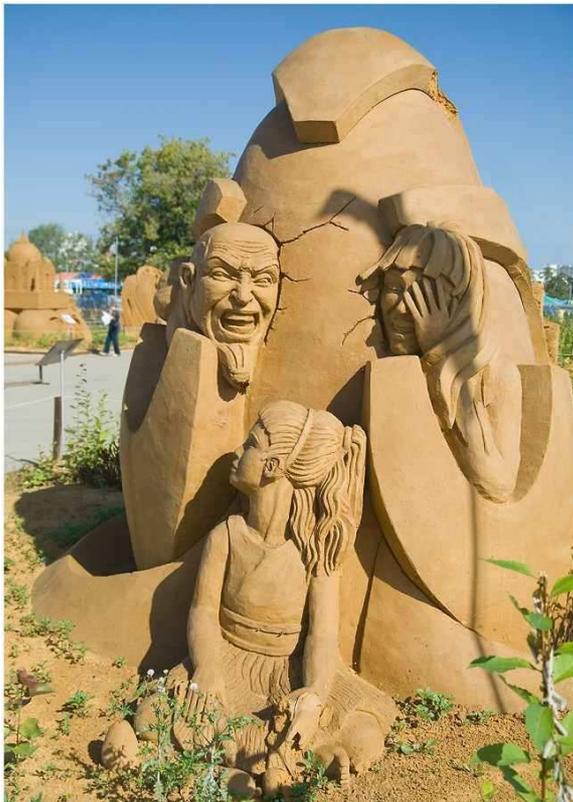


Рис. 28. Примеры антонимии (Н. Галицкая, В. Гамбаров, Л. Грузд, К. Кольвиц и др.)



Рис. 29. Сдвижки, дублирования, совмещение форм в скульптуре: Л. Ядринцев «Экология», М. Шемякин «Кибела - богиня плодородия» (Нью-Йорк, Сохо), А. Бурганов «Рыба Ангел», Дж. Демец и др.

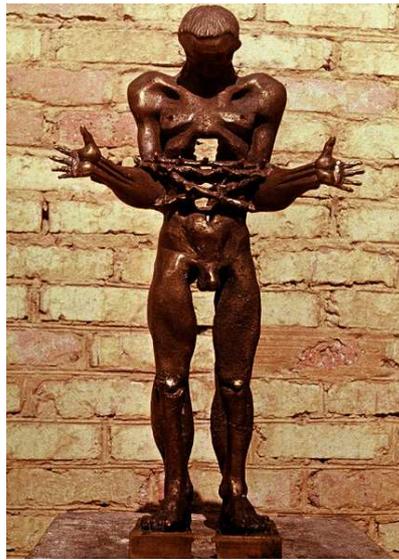


Рис. 30. Пластическая деформация и разрывы: «Велосипедист» в Вене, «Узник Джекказгана» Л. Ядринцева, «Сидячая фигура» А. Архипенко, «Незнакомка» Ю. Фирсанова, рельеф и «Лежащие фигуры» Г. Мура, фантазия Т. Крэгга и др.



Рис. 31. Метонимическое моделирование торса и одежды (М. Куин, Х. Блюменфельд, К. Миллес, К. Ламонт, А. Аревилян, Я. Мисько и др.)



Рис. 32. Метонимия в скульптуре: Н. Никогосян «Чаренц», А.Бурганов «Бегущая», Яуген «Весна», Ю. Фирсанов - «Антракт», «Новая жизнь», «Воздушный поцелуй», К. Миллес – «Торс», Г. Мур – две «Лежащие фигуры» из четырёх частей» и др.

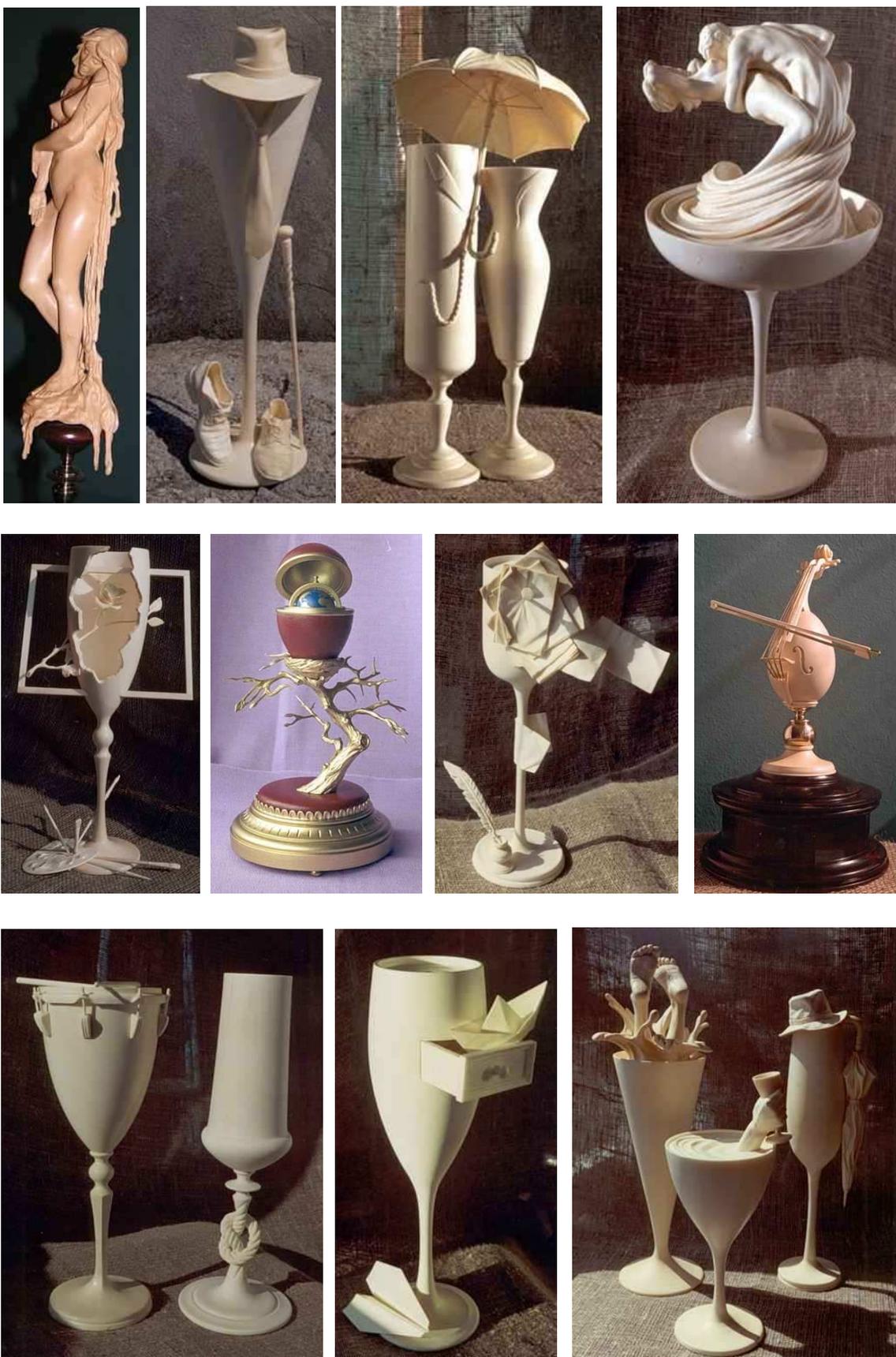


Рис. 33. Мелкая пластика Ю. Фирсанова (приёмы олицетворения, эвфемизма и аллюзии)



Рис. 34. Примеры использования приёмов контаминации (склеивания смыслов) и полисемии (многозначности) – слева направо, сверху вниз: женская фигура работы Д. Хёрста, скульптура «Юность, зрелость, старость» в Лос Анжелесе, скульптуры Д. Эпстайна, выполненные для Британской Медицинской Ассоциации



Рис. 35. Пример реминисценции. М. Дронов «Ночной дозор», (воспроизводится на основе фотографии П. Герастевича из фотоальбома «Голланд и я»)



Рис. 36. Хиазм в скульптуре (слева направо): контрапост (Поликлет «Дорифор»); попеременный ритм (скульптуры Шартрского собора), перекрёстное взаимопроникновение контрастных форм (К. Дуниковский – памятник жертвам политических репрессий); симметричное построение со сдвижкой (П. Диамантопоуло)

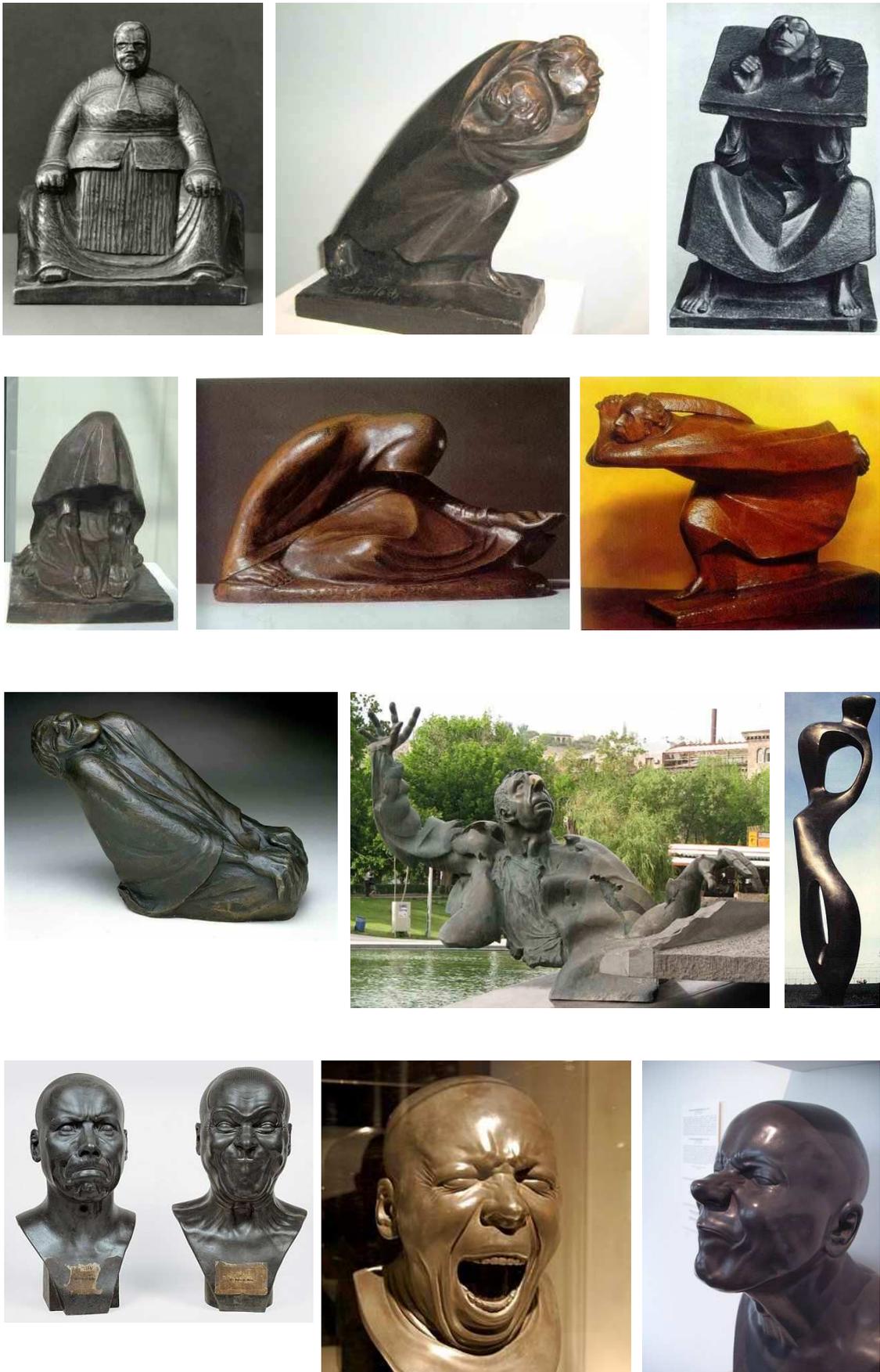


Рис. 37. Приём заострения в скульптуре (слева направо, снизу вверх: Э. Барлах, Д. Беджаниян, Г. Мур, Ф. Мессершмидт)



Рис. 38. Гротеск в скульптуре (Э. Барлах, В. Сидур, Л. Ядринцев и др.)



Рис. 39. Гиперболизация и синекдоха в скульптуре (М. Куин, К. Миллес, Э. Гормли, Ж. Пленс и др.)

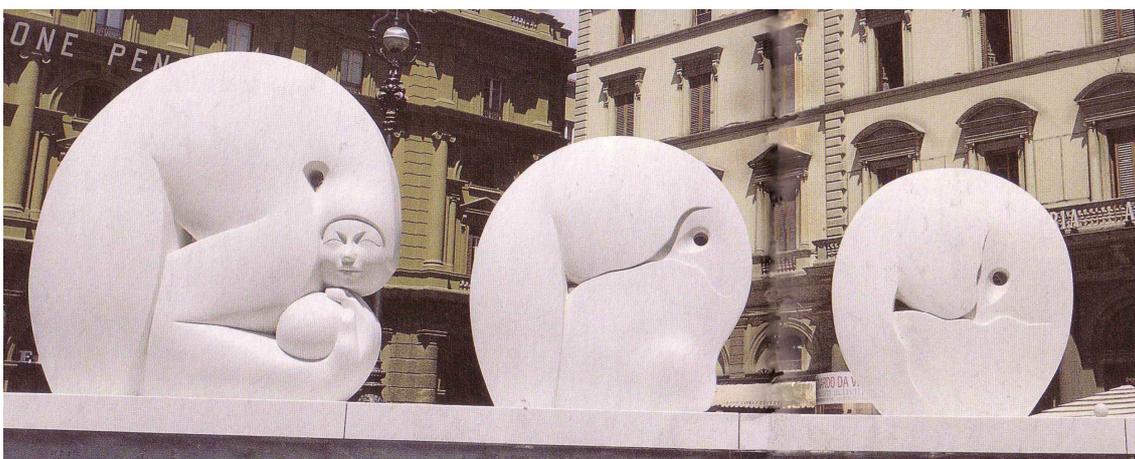


Рис. 40. Скульптуры Х. Дередиа: переход от обобщения к гротесковому образу, а от него — к схематизации формы

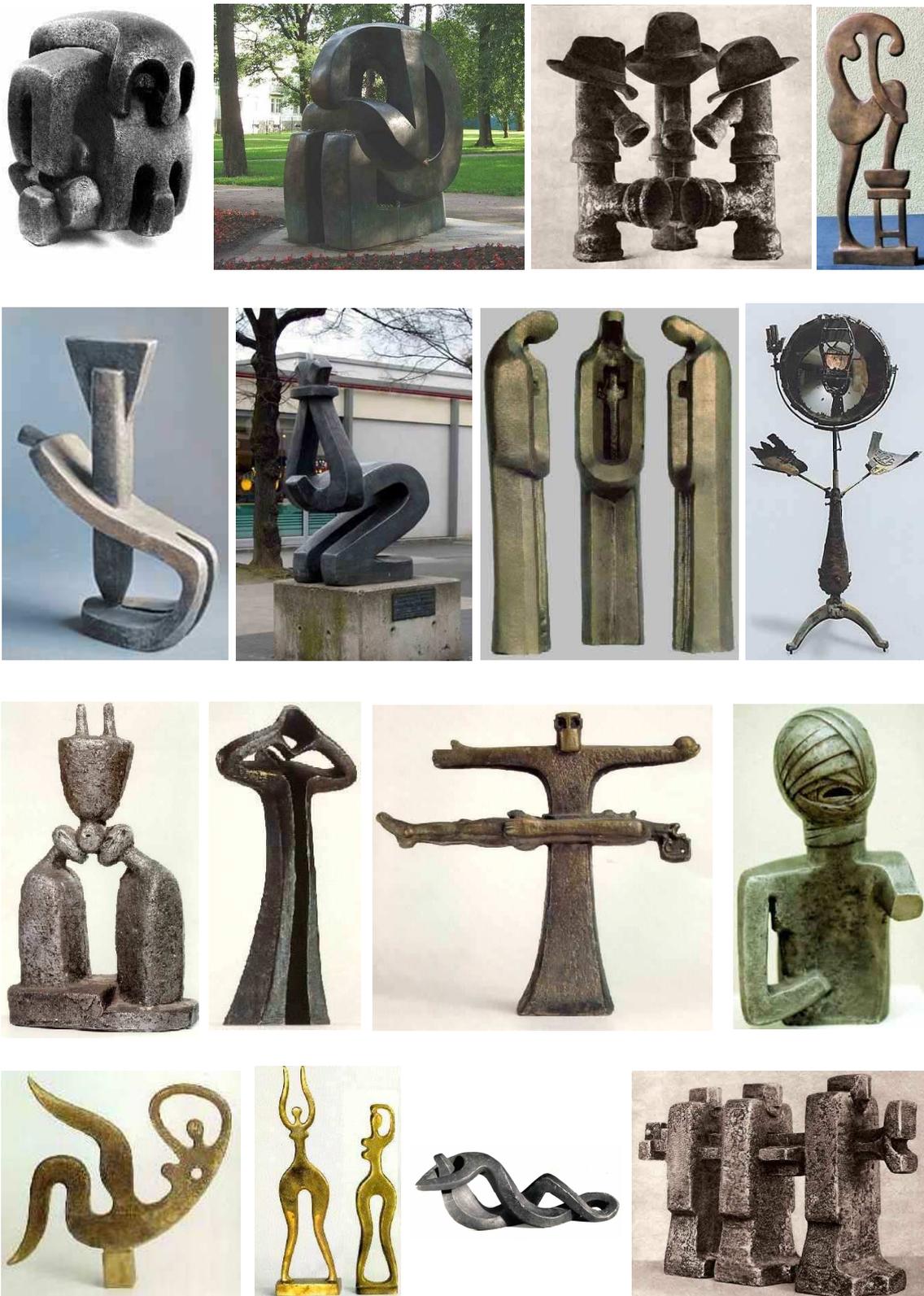


Рис. 41. Схематизация скульптурных форм (В. Сидур): памятники погибшим в Трешлинке, «Формула скорби», «Сговор», памятники погибшим от бомб, погибшим от насилия, оставшимся без погребения, погибшим детям, «Взывающий», «Операция на сердце», «Раненый» «Похороны», «Двое» и др. работы

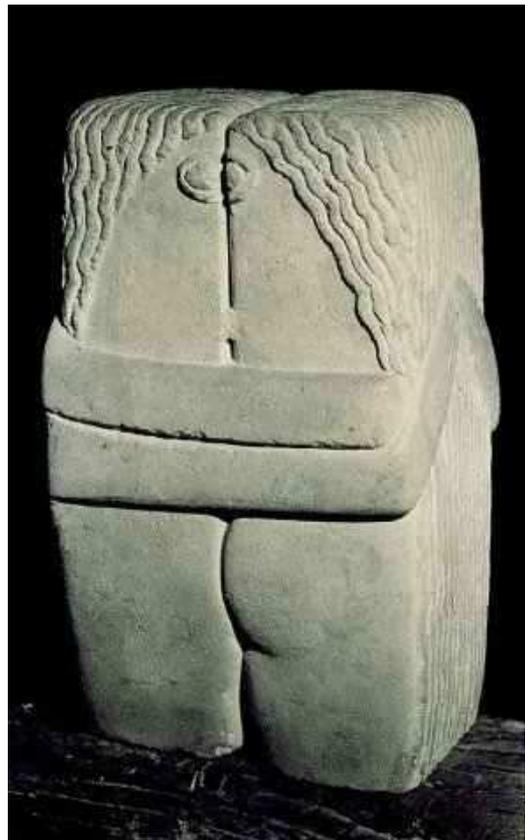


Рис. 42. Знаковое единство архитектурной и скульптурной пластики - интерпретация темы поцелуя в произведениях (слева направо, сверху вниз): О. Родена, К. Бранкузи и Ю. Аввакумова

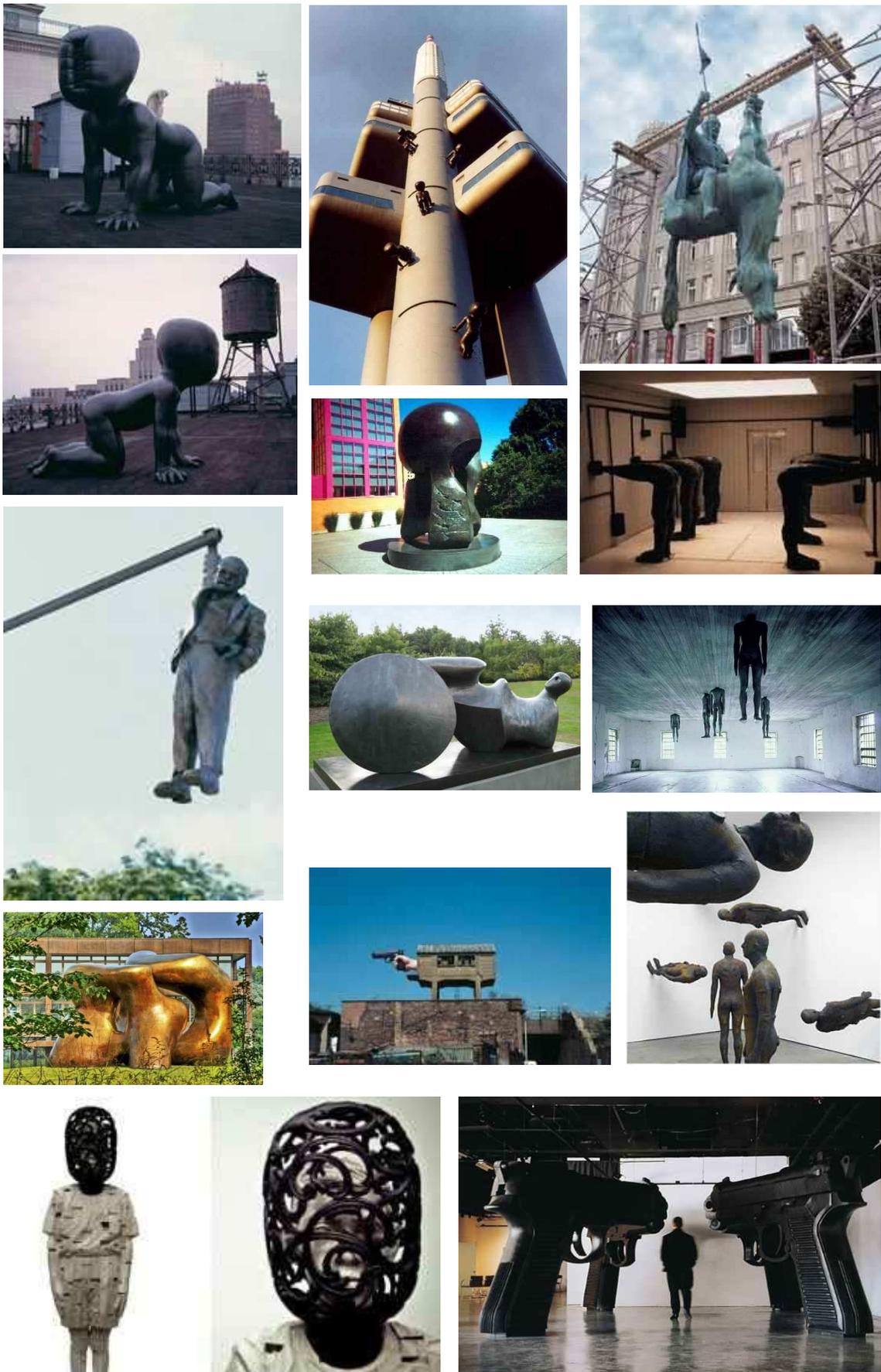


Рис. 43. Алогизм в скульптуре (Д. Черный, Г. Мур, Э. Гормли, Дж. Демец и др.)



Рис. 44. Примеры агглютинации - склейки образов (К. Миллес, А. Бурганов, Э. Гормли, Д. Черный и др.)

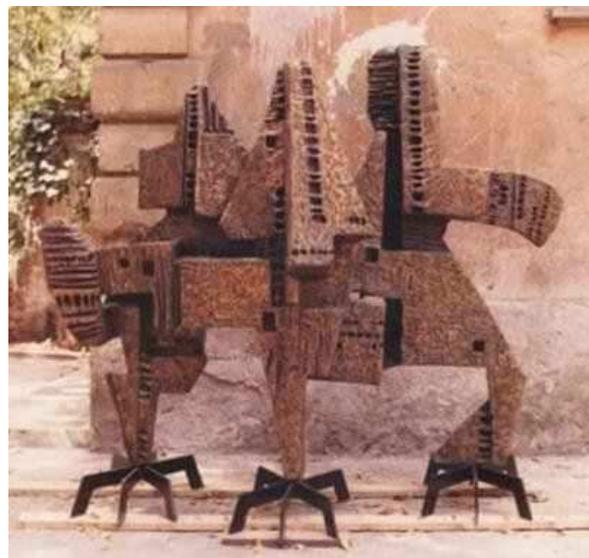
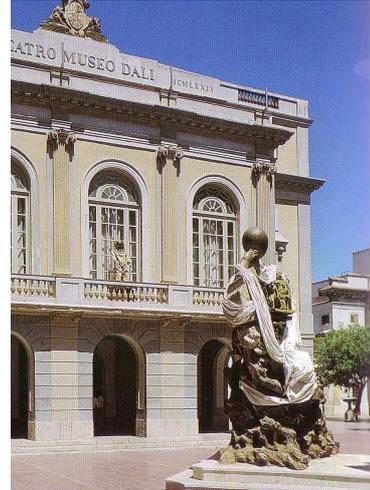


Рис. 45. Пластическое сочетание телесных форм и геометрических тел (Л. Гудвик, Д. Маклин, С. Дали, П. де Лаурентис, Г. Вильямс и др.)



Рис. 46. Образная аналогия в скульптуре (слева направо, сверху вниз: Л Ядринцев - «Брейк», «Девятый вал»; А. Парфёнов – «Памятник малолетним узникам фашистских концлагерей», Смоленск, 2005 г.; И. Ханов «Родина-Мать», Набережные Челны.,1975 г.; О. Цадкин «Памятник разрушенному Роттердаму», 1953 г.)

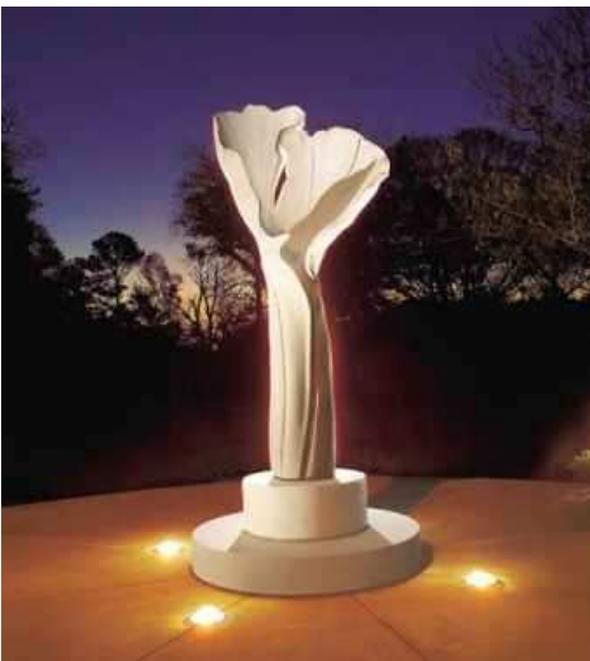
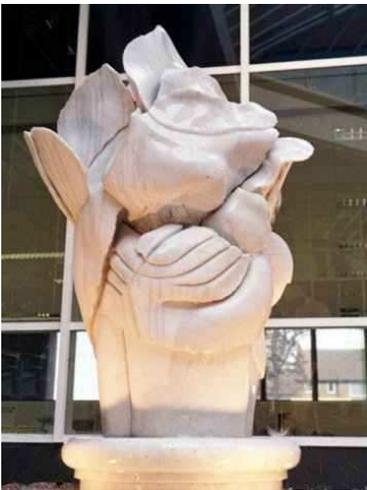


Рис. 47. Растительные аналогии в творчестве Х. Блюменфеольд

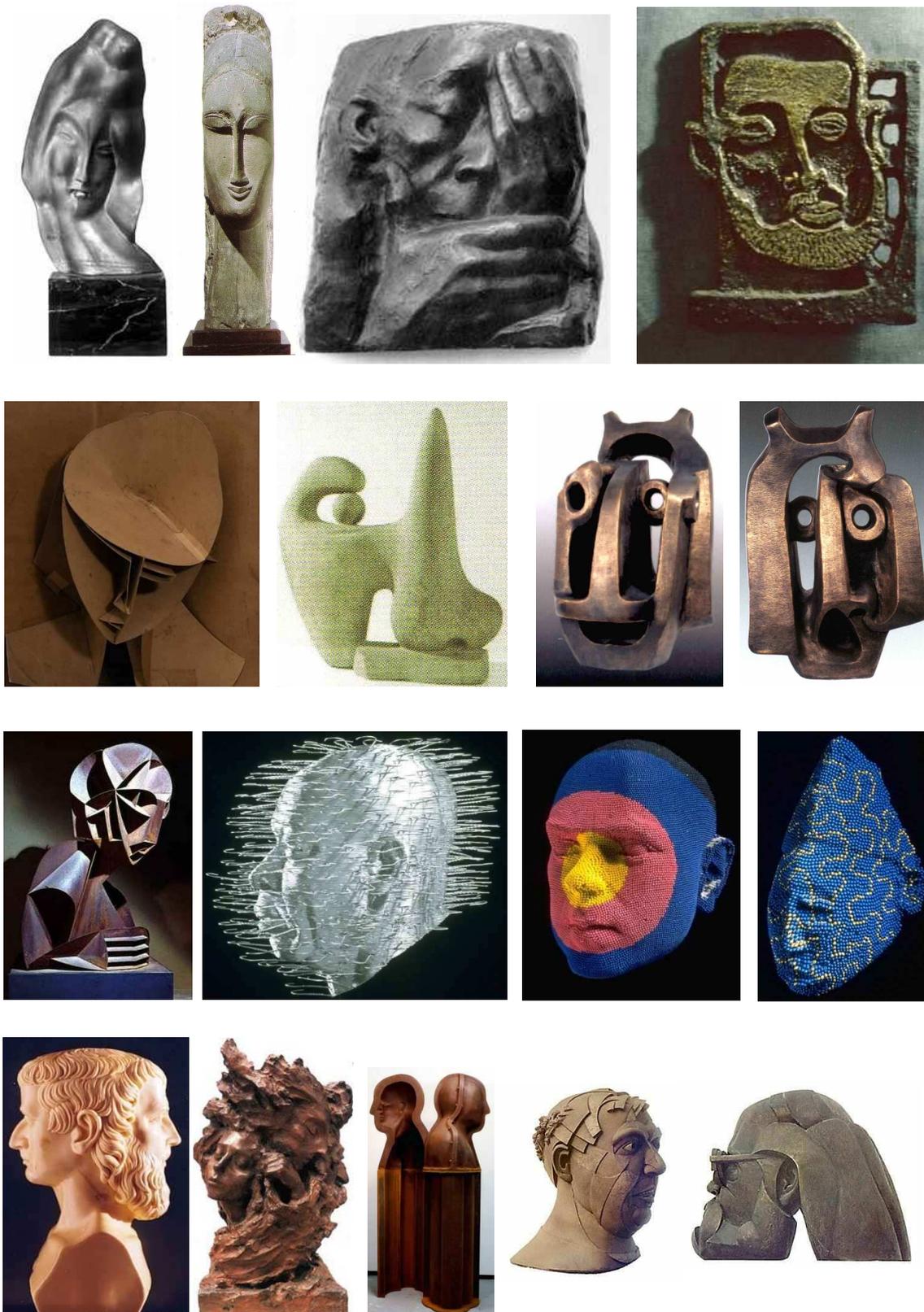


Рис. 48. Творческие преобразования в портретной станковой скульптуре (авторы (слева направо, сверху вниз): А. Архипенко, А. Модильяни, К.. Кольвиц, В. Сидур, Ф. Маквильям, Н. Габо, Д. Мак, Ю. Фирсанов, П. Берк, А. Голубкина, М. Кармин)



Рис. 49. Творческие преобразования в портретной монументальной и парковой скульптуре (авторы – Г. Мур, М. Вальдес, Э. Неизвестный, Ж. Пленс, Дж. Тейлор, И. Миторай и др.)

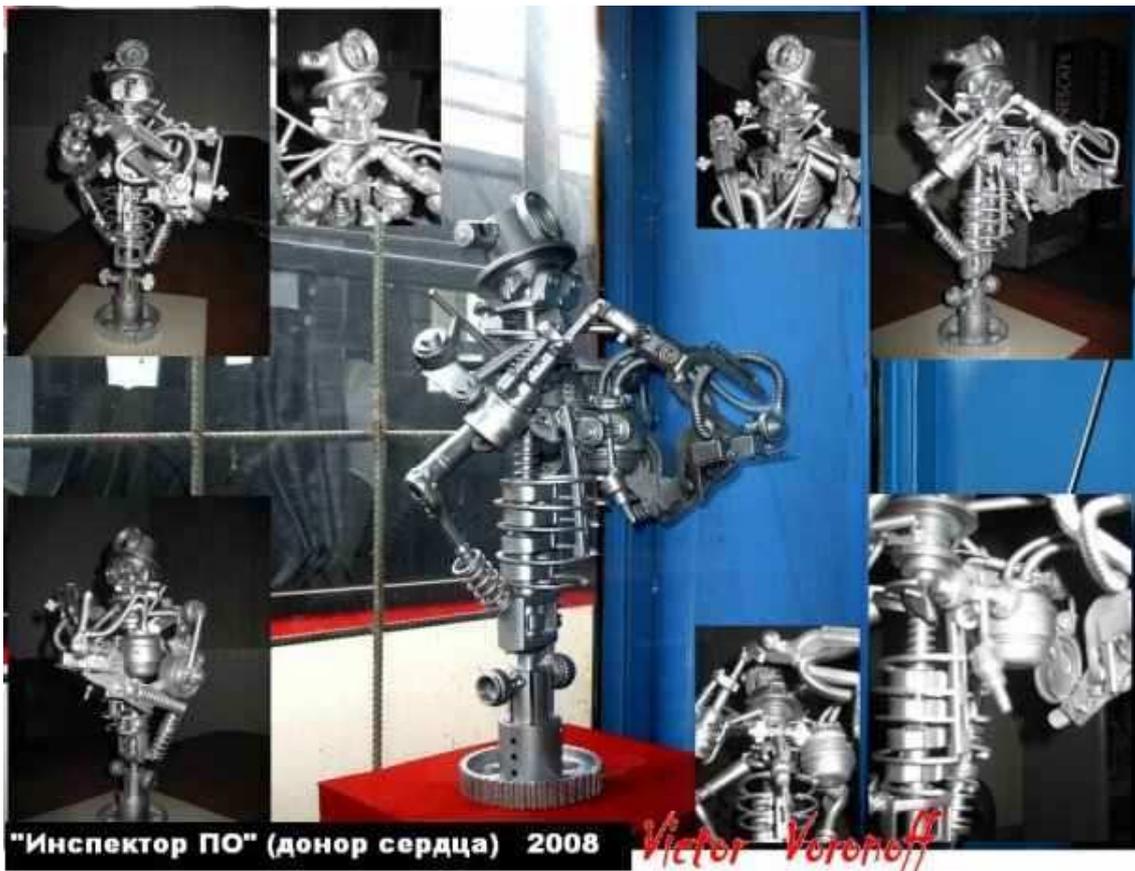


Рис. 50. Кибернетические скульптурные фантазмы В. Воронова («Инспектор По» - донор сердца, монстроид «Вира»), П. Маттера и др.

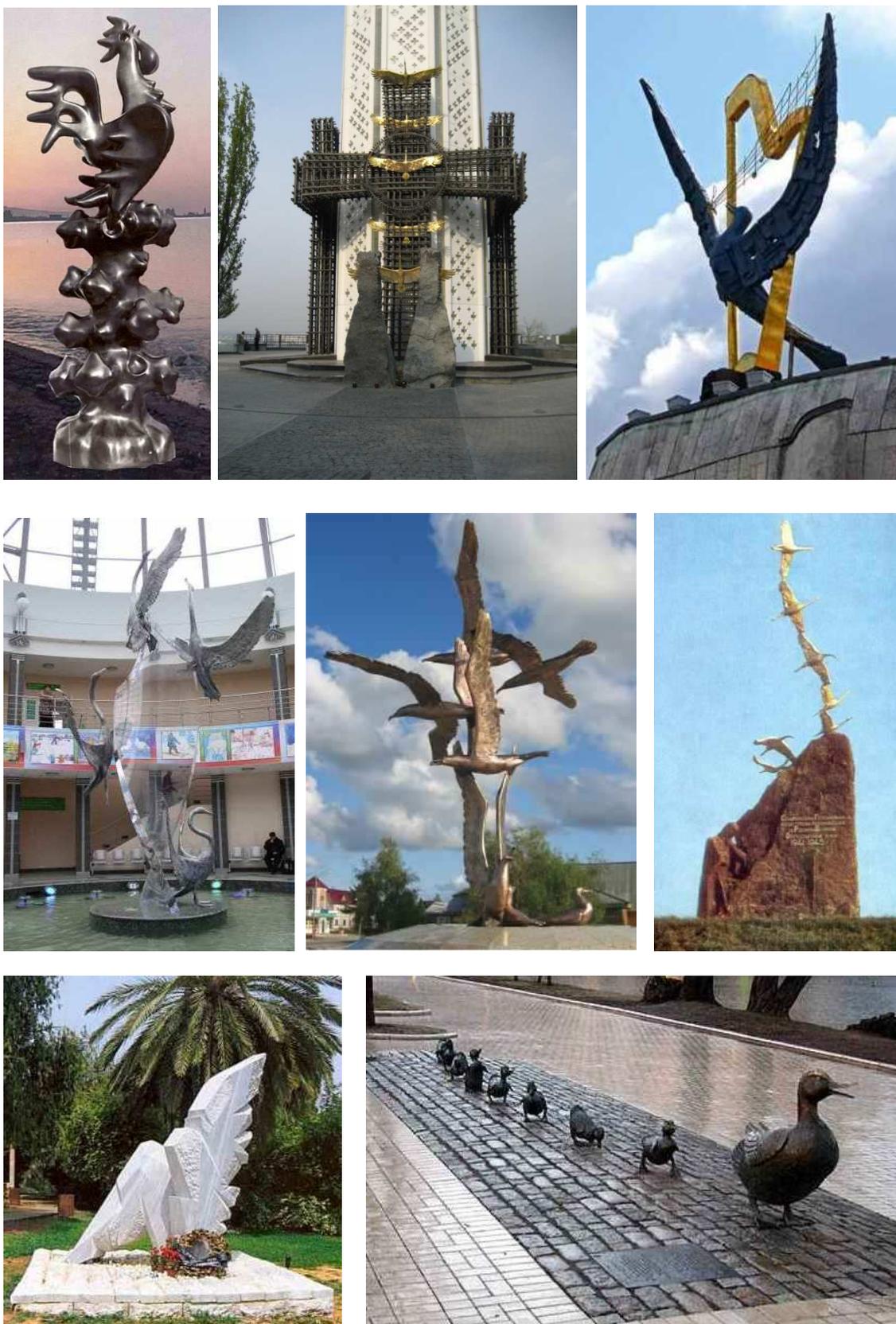


Рис. 51. Образ птицы в монументальной и монументально-декоративной скульптуре (Л. Ядринцев, А. Гайдамака, В. Клыков, А. Савинков, С. Санаков, Л. Штеренштейн, И. Шмуклер и др.)



Рис. 52. Образ лошади и всадника на коне в монументальной и монументально-декоративной скульптуре (слева направо, сверху вниз): конь из запчастей в Ереване; П. Клодт «Укрощение коней» (Москва, Аннинский мост); «Всадник Апокалипсиса» Р. Пота (Брюгге, Бельгия, 1987 г.); анималистическая композиция Х. Оливейры (Виго, Испания); скульптурная группа перед центральным ипподромом в Москве - «Мальчики, купающие коней» (Р. Кириллова); С. Синдинг «Валькирия» (Копенгаген, Дания, городской парк, 1908 г.); Э. Фальконе «Памятник Петру I» («Медный всадник») (1782 г.); всадник из серии «Флеш-память» (группа китайских скульпторов «Разоблачение»: Л. Чжань, К. Цзюнь, Т. Тяньвей)



Рис. 53. Образ быка в скульптуре: «Атакующий бык» А. Ди Модика (Нью Йорк, 1989 г.); гротескный «Бык-мыслитель» в Барселоне; пример оксюморона - «Корова в скафандре» (Зальцбург, Австрия); бык из запчастей в Ереване и др.



Рис. 54. Образы домашних животных в монументально-декоративных скульптурах: Ф. Ботеро - «Кот» (Барселона, Испания), А. Аветисян «Такса» (Санкт-Петербург), «Свинопас» и «Музыканты» (Бремен), Л. Ядринцев – «Овцы» и «Бараны», Г. Мур – «Овцы», М. Кармин «Памятник свинье» (Таллинн, Эстония), «Весёлая Коза» (Нижний Новгород, ул. Б. Покровская) и др.



Рис. 55. Образы лесных зверей в монументально-декоративной скульптуре (К. Миллес, А. Молев, Т. Досмагамбетов, А. Пачеко, Т. Крэгг и др.)

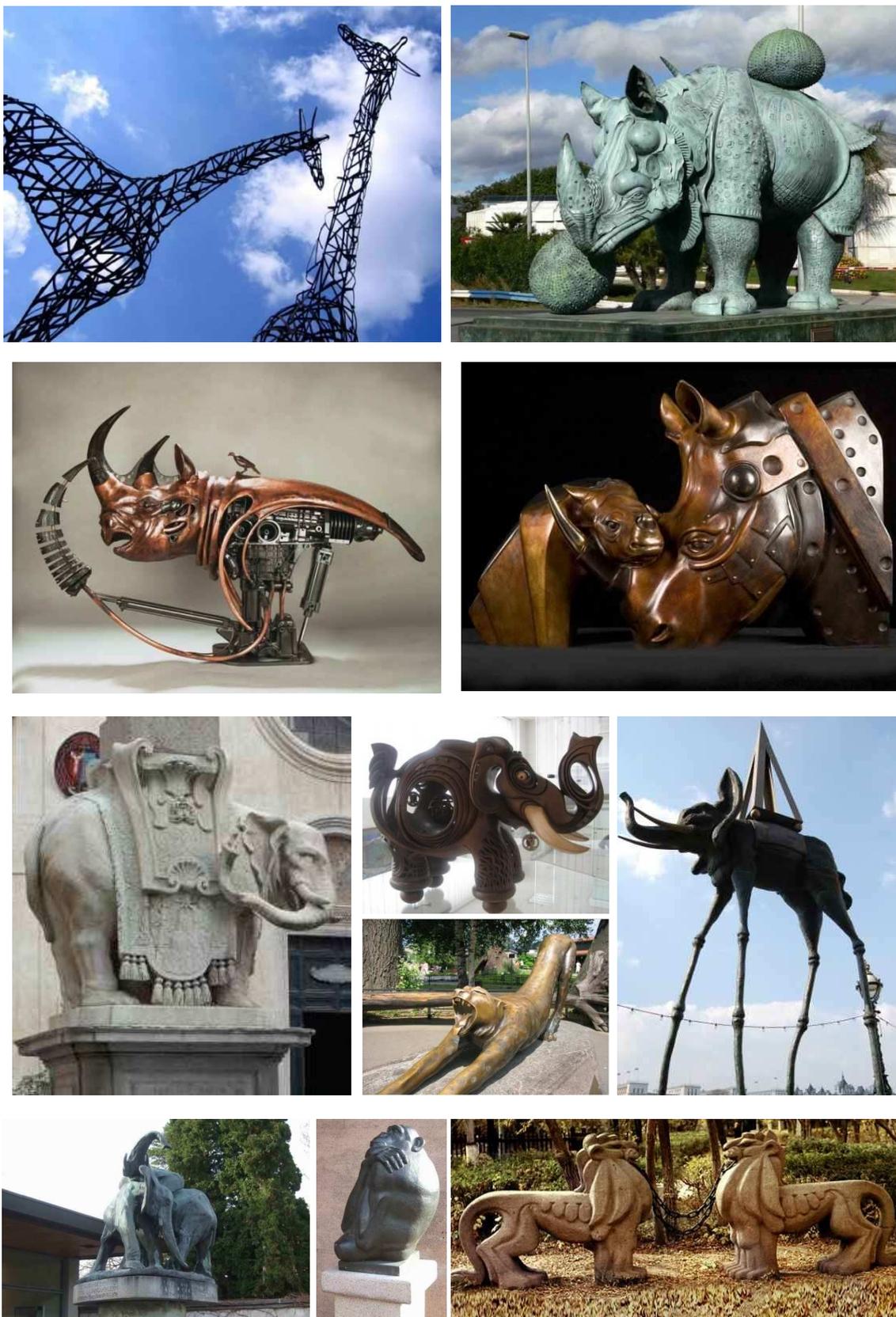


Рис. 56. Образ экзотических животных в монументально–декоративной и станковой скульптуре (С. Дали, П. Матер, Дж. Бернини, В. Дуцев, Л. Ядринцев и др.)



Рис. 57. Насекомые, земноводные и моллюски в монументально-декоративной скульптуре (слева направо, сверху вниз): П. Меснир «Бабочка», Ж. Дюбюффе «Эмалевый сад»; Л. Буржуа «Крадущийся паук» и «Мама»; памятник комару в сквере Ветеранов города Ноябрьска (Ямало-Ненецкий автономный округ); К. Аппель «Жаба под зонтиком» (Гаага); В. Воронов «Мутация улитки»; «Памятник пчеле Кузе» в парке «Кузьминки», Москва



Рис. 58. Сравнение барочного и современного (П. Меснир) образа мифологических существ



Рис. 59. Образы обитателей водной среды в монументально-декоративной скульптуре (слева направо, сверху вниз): скульптуры морских существ на ул. Ашдода (Израиль); К. Миллес: скульптурные композиции для фонтана и парка; А. Капралов «Между небом и землей»; С. Рябченков «Осьминог»; Т. Крэгг «Акула»; Н. Мироненко «Бычку-кормильцу»; В. Вирглина «Рыба с ребёнком»



Рис. 60. Малые архитектурные и монументальные скульптурные формы в виде рыб: сверху - малые архитектурные формы, созданные творческими коллективами Грузии под руководством Г. Чахавы и Н. Малазония (дорога от Кавказа к Чёрному морю); внизу – монументальная скульптура «Рыба» Ф. Гери (Барселона, Испания)



Рис. 61. Метафорические образы животных в произведениях Д. Намдакова (слева направо, сверху вниз): «Буха-нойон», «Сэтэр», «Царица», «Актёр», «Мамонтёнок», «Заан»

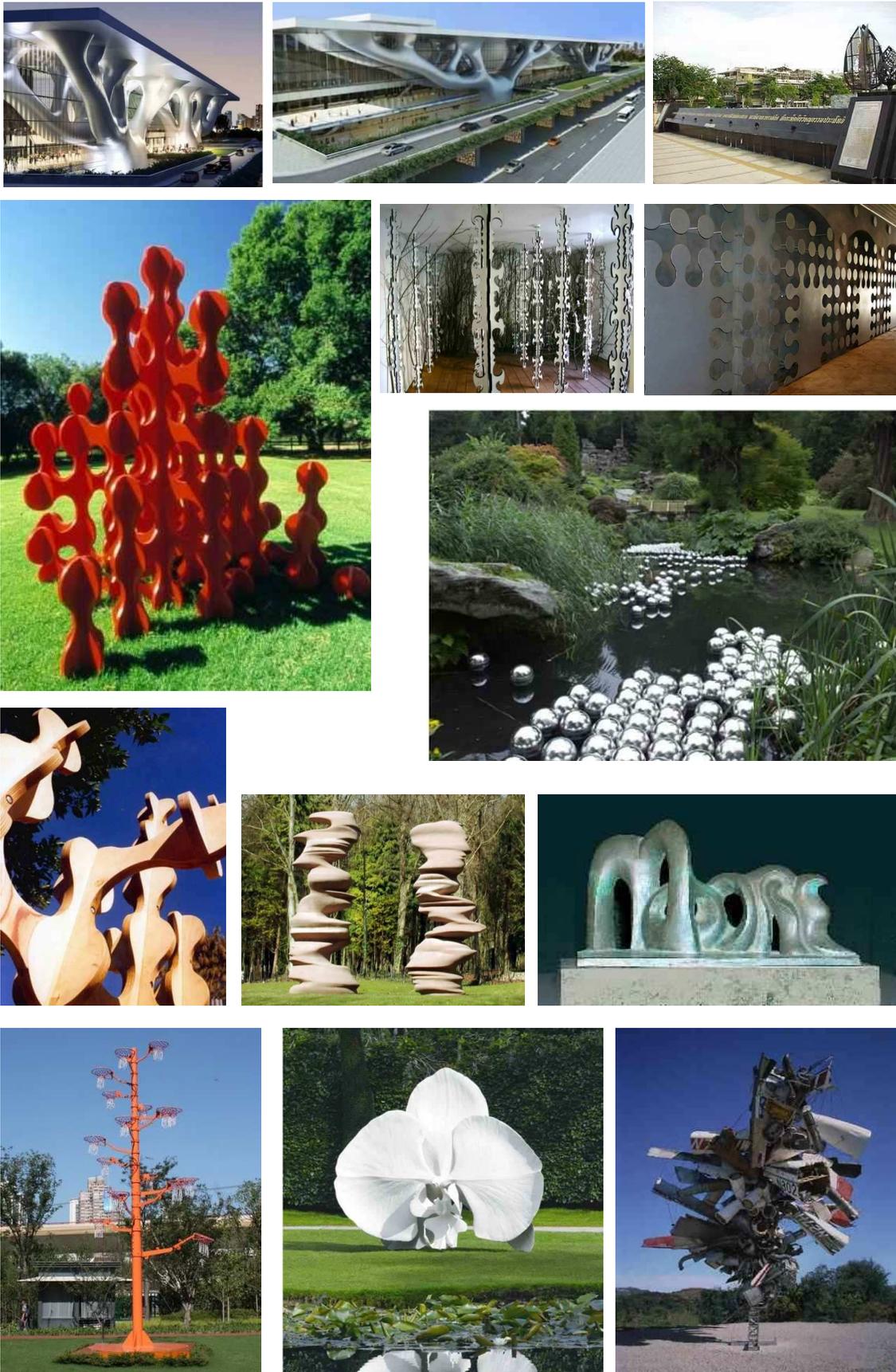


Рис. 62. Образ растений в скульптуре (колонны дворца съездов в Катаре; скульптуры С. Нельсона, Т. Крэгга, Г. Мура; Я. Кусамы, М. Куина и др.)



Рис. 63. Пластика растений и пластические произведения из растений и цветов

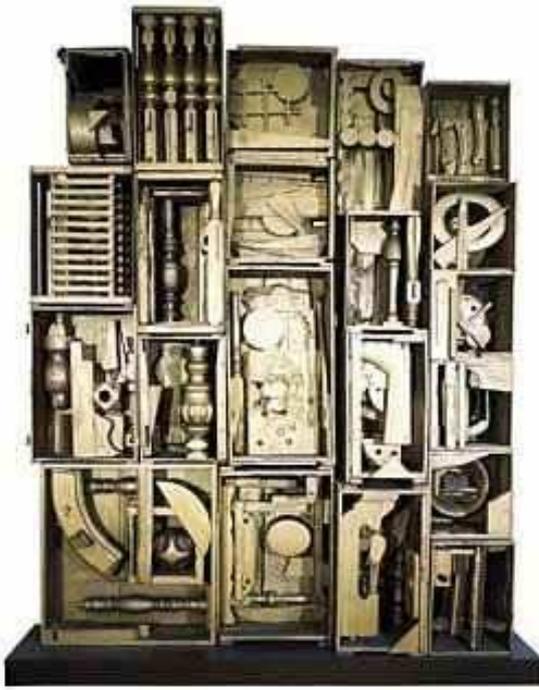


Рис. 64. Натюрморт в концептуальной и монументально-декоративной скульптуре: Л. Невельсон «Королевский прилив V» 1960 г.; Г. Мур «Веретено»; композиции Т. Крэгга, Д. Мака, Д. Чёрного и др.

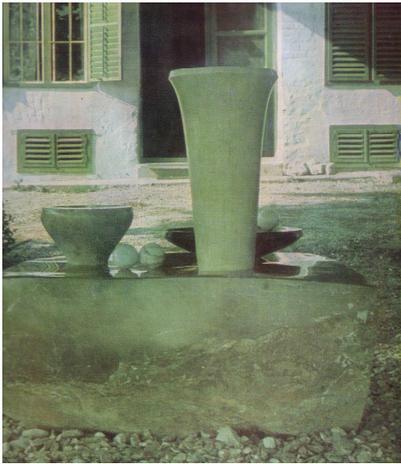


Рис. 65. Гиперболизация предметных форм в монументально-декоративном искусстве: Памятник писателю Хосепу Пла в Жероне (Испания); «Кошелёк» в Мельбурне; Ю. Александров «На здоровье!»; З. Церетели «Яблоко» и др.

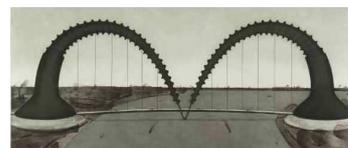


Рис. 66. Гиперболизированные предметы К. Ольденбурга



Рис. 67. Шрифтовые композиции в концептуальной скульптуре (слева направо, сверху вниз: инсталляция Б. Детмера, шрифтовая беседка Ж. Пленса, монумент «Дружба навеки» З.Церетели в Москве, посвященный 200-летию Георгиевского трактата)



Рис. 68. Ассоциативные скульптуры Т. Крэгга



Рис. 69. Парк скульптур Г. Вигеланда (общий вид и некоторые фрагменты)

2. Скульптурный декор как украшение и компонент архитектурной формы

*Плохую картину можно спрятать, скверную скульптуру - разбить,
но как поступить с фасадом дворца?
Дени Дидро*

Декоративные пластические элементы выполняют в архитектуре двойственную функцию: это и компоненты художественного оформления архитектурной формы (архитектурный декор или декоративная пластика), и самостоятельные скульптурные формы, вписанные в конструкцию архитектурного объекта.

Архитектурный декор (франц. *Dekor n; décoration f* - украшение) — совокупность элементов, составляющих внешнее оформление и художественное украшение архитектурного сооружения или его интерьеров. Архитектурный декор неразрывно связан с живописным, резным и скульптурно-пластическим декором. Декор должен соответствовать стилю, характеру и функциональным особенностям архитектуры здания или сооружения.

Для декоративного оформления фасадов зданий используют пластический и живописный орнамент, лепные украшения и архитектурные скульптуры. **Орнамент** (от лат. *ornamentum* - украшение) - стилизованный узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов и являющийся средством художественной организации поверхности объектов искусства. Рельефный орнамент имеет широкое применение в украшении фасадов зданий и интерьеров комнат, объектов декоративно-прикладного, декоративно-монументального и монументального искусства.

Элементарной единицей построения орнамента является инвариантный пластический мотив рельефа, его фрагмент - *раппорт* - многократно повторяемая часть орнамента.

Орнаменты в архитектуре разделяют, прежде всего, по жанровым мотивам стилизации:

- *растительный* (из стилизованных элементов растений и цветов);
- *животный* (зооморфный, включает изображения реальных или фантастических животных);
- *антропоморфный* (стилизируются человеческие фигуры);

- *геометрический* (из сочетания геометрических фигур);
- *геральдический* (включает эмблемы, знаки, элементы гербов);
- *гротескный* (причудливо сочетаются растения, маски, животные, геометрические формы, человеческие фигуры и т.д.);
- *шрифтовой* (система из букв, слов, фраз и т.д.);
- *специальный* (строится из изображения определённых специальных атрибутов – музыкальных инструментов, оружия, знамён, пейзажных форм и т.п.);
- *технический* (из изображений технических средств – автомобилей, самолётов, кораблей и др.).

Орнаменты также делятся по форме заполнения плоскости – *в круге*, *в полосе*, *в квадрате* и т.д.; по видам симметрии – *осевая*, *зеркальная* (со сдвижкой или нет), *центральная*, *поворотная*, *гомотетия* и т.д.; по характеру заполнения – *сплошной*, *прерывистый*, *уголок* и т.д. Также классифицируют орнаменты по этногеографическому, стилистическому признаку; по видам монументально-декоративного искусства – орнамент элементов фасада здания, орнамент мозаичного панно или панно в технике сграффито, орнамент витража и т.д.

Наиболее используемые в качестве украшения фасадов зданий стереотипы орнаментов в западных традициях – рельефные бордюры, розетки, гильоши, пальметты, крестоцветы, картуши, кнорпельверки и др. (рис. 70).

Перечислим подробнее основные типологические формы, виды орнаментов и приёмы декоративного оформления узоров в архитектуре (основа классификации – описание, данное И. Плящем):

- **бордюр** – линейный тип орнамента, тянущегося в строчку и обрамляющего края архитектурной формы;
- **розётка, розётта** (от фр. *rosette*, буквально «розочка») — тип орнамента в круге, представляющий собой мотив лепестков распустившегося цветка или нескольких листьев, одинаковых по форме, расположенных симметрично и радиально расходящихся из сердцевины, аналогично *ботанической розетке* капители. *Потолочная розетка* используется для декорирования центральной части потолка, в частности для оформления пространства вокруг люстры. В сочетании с потолочными карнизами и молдингами она образует законченную композицию на плоскости потолка;

▪ **гилюш** (от фр. *guilloché* — узор из волнистых линий) — орнамент в виде густой сети волнистых фигурных линий, переплетающихся между собой. Активно использовался для лепных украшений в классической архитектуре. Гилюши встречаются в романской архитектуре, архитектуре ренессанса и неоклассицизма;

▪ **пальметта** (фр. *palmette*) — растительный орнамент в виде веерообразного листа пальмового дерева, цветка аканта или жимолости. Был распространён в египетской и эллинистической архитектуре в качестве антефиксов, в завершениях памятных стел и надгробий, в капителях ионических и коринфских колонн, в украшениях карнизов;

▪ **крестоцвёт** (нем. *Kreuzblume*) имеет две разновидности: 1. *флерон* — распространённое в архитектуре готики украшение в виде стилизованного цветка, как правило, образованного четырьмя ответвлениями - краббами от вертикального стержня, которое служит декоративным завершением фиалов, вимпергов, щипцов (см. далее – с. 152). 2. Лепное украшение в виде четырехлепесткового геометризованного цветка;

▪ **картүш** (фр. *cartouche*, от итал. *cartoccio* — свёрток, кулёчек) — лепное или графическое украшение в виде щита или не до конца развёрнутого свитка, на котором может помещаться герб, эмблема или надпись. Картушами часто украшались парадные входы дворцов. *Кнорпельверк* (нем. *Knorpelwerk*, *Knorpel* - хрящ и *Werk* - работа), или «хрящевидный орнамент». Специфическая деталь немецко-голландского маньеризма второй половины XVI - XVII веков представляет собой усложненный картуш, в котором угадываются очертания хряща, гребня морской волны или морды фантастического существа. Создателем кнорпельверка считается голландский скульптор А. ван Вианен;

▪ **акантовый орнамент** - декоративный мотив, восходящий к формам цветов, листьев, побегов аканта.

▪ «**а ля грек**» (устар.), **меандр**, **лабиринт** – ленточный орнамент в виде спирально изогнутых, ломаных под прямым углом прямых или волнообразных линий. *Волна* – вид криволинейного меандра, ритмический орнамент из непрерывной линии, образующей гребни волн;

▪ **аннелет** – декоративный элемент в виде кольца;

▪ **аннули** – мелкие параллельные бороздки;

- **антефиксы** – украшения, устанавливаемые рядами по краям кровли вдоль боковых фасадов античного здания: пальметты, щиты, маски и др.;
- **анфемий** – ленточный орнамент из пальметт, сочетания лилий, пальметт, лотосов и др. простых растительных декоративных элементов;
- **апиум** – орнамент в виде трилистников - центрального и двух боковых;
- **арабеска** - рельефный орнамент в виде витиевато запутанного, сложного переплетения надписей, геометрических и растительных мотивов;
- **астверк** – готический орнамент в виде переплетения веток;
- **башенка** – декоративный геометризованный элемент, значительно возвышающийся над соседними деталями орнамента;
- **бегунец** - орнамент в полосе в виде пояса треугольных углублений (или отверстий), поочередно обращённых вершинами вверх и вниз (направо и налево). *Волчий зуб* – геометрический орнамент из чередующихся трёхгранных выемок (вершиной вверх, вершиной вниз);
 - **букранион** – рельефное украшение в виде черепа быка.
 - **бусы** – рельефные орнаменты, состоящие из одинаковых или чередующихся элементов: шариков, «жёлудей», кубиков, «монет» и т.д. *Бисер* – орнамент в виде мелких бус. *Горох* - отдельные или в наборе орнамента гипсовые шарики (полушария);
 - **городки** - орнаменты в виде пирамидок, выступов, выемок, чередующихся с башенками;
 - **гутты** - элементы в виде маленьких усечённых пирамидок, конусов, цилиндров. В дорическом ордере - *гутты (регулы)* – усечённые конусы на нижней поверхности полок под и над триглицфом, метопой. *Мутулы* – плоские, прямоугольные, украшенные гуттами (каплями) выступы под венчающим карнизом в дорическом ордере. *Сталактиты* - призматические выступы, расположенные рядами, нависающими друг над другом;
 - **вазы лепные** – разнообразные по форме декоративные элементы, гладкие или украшенные рельефом, которые могут иметь очертания амфоры, кувшина, блюда, урны и др.;

- **веерный орнамент** – рельефный геометрический мотив в виде последовательной раскладки объёмных полос полукружьем в форме веера;
- **венок** – украшение в виде сплетённых в круг ветвей, листьев, цветов, плодов, ленточек и др. *Венчик* – тонкий ободок, рубчик по кругу;
- **верёвка** – декоративный элемент в виде тонкого валика с бороздками. *Канатик* – декоративный элемент в виде валика, надрезанного косыми бороздками. *Листель* – тонкий валик-окантовка в виде пояса колечком;
- **виньетка** – рельеф в виде виноградной веточки изящной формы;
- **волюта** – спиральный улиткоподобный завиток с кружком (ядром) в центре; характерная деталь ионической капители. *Эвольвенты* – большие волюты на фасаде здания, характерные для стиля «барокко»;
- **вьюнок** – рельефный орнамент в виде вьющегося растения;
- **вязка** – декоративный элемент в виде перевязанных, соединённых в пучок, присоединённых листьев лавра, дуба, вяза, аканта и др.;
- **гирлянда** – полоса, изгибающаяся лента соединённых, переплетённых флористических элементов: листьев, плодов, цветов и др. *Фестон* – гирлянда в форме полукольца, части круга;
- **грибы** – горельефные, как правило, гипсовые изделия, имеющие в профиль грибовидную форму;
- **дорожка** – рельеф в виде прямой (ломаной) полосы; промежуток между каннелюрами в ионическом ордере;
- **жёлуди** – порезка, состоящая из маленьких овальных элементов;
- **зубчатка** – название зубчатого орнамента, мерлона (прямого или обратного); окончание, линия, граница или поверхность лепной детали с частыми повторяющимися изломами или изгибами. *Мерлон* – декоративный орнамент в виде ряда миниатюрных крепостных зубцов. *Гибеллиновые зубцы* – мерлон в форме декоративных зубцов с раздвоенным завершением (по аналогии с навершиями стен Московского Кремля). *Сухарик* – зубец, маленький прямоугольный или кубический выступ. *Дантикула* – зубец, сухарик,

прямоугольный выступ на карнизе ионического или коринфского ордера;

- **ионик** - античный орнаментальный мотив из яйцевидных, окружённых валиками элементов (овов), чередующихся с разнообразными по форме листьями или стрелками. *Овы* - элементы ионики - лепные яйца;

- **кампанула** – элемент, имеющий профиль в виде колокольчика;

- **каннелюры** – желобки различного профиля (в ионической колонне имеют полукруглый профиль), оформляющие пилястры, пилоны, колонны;

- **квадр** - имитация каменного блока;

- **краббы** - декоративный готический мотив в виде узкого ряда горельефных изогнутых листьев, цветов, бутонов;

- **кроссы** - рельефный готический орнамент в виде почек, утолщённых крючков;

- **лавр** - рельефные изображения ветвей, венков и листьев лаврового дерева (куста);

- **модульоны** - разнообразные по размеру и орнаменту детали, кронштейны, как правило, декоративно поддерживающие выносную плиту венчающего карниза;

- **монограммы** - декоративные знаки, составленные из связанных двух и более букв. *Вензеля* - переплетённые, связанные, присоединённые инициалы;

- **окантовка** - мелкая обрамляющая порезка;

- **олива** - орнаментальный мотив из листьев, ветвей, плодов маслины;

- **плетёнка** - рельефный орнамент в виде переплетающихся полосок;

- **решётка** – орнамент в виде переплетённых рядов профилированных полос, пересекающихся бороздок. *Сеточка* – фон в виде очень мелкой решётки;

- **рустика** - рельефная кладка (облицовка) рустом - грубо отёсанным камнем, придающим дробную орнаментальную фактуру стене (или имитация под грубо отёсанный камень);

- **свастика** - декоративный рельефный орнамент, как правило, в виде креста с однонаправленно загнутыми концами (ветвями);

- **шиповник** - декоративный элемент в виде дикой розы: листьев, цветов, стеблей с шипами;

- **шишка** - декоративный элемент в форме яйца, покрытого «чешуйками».

Орнамент в виде рельефа имеет свои национальные особенности изображения. На Ближнем Востоке, в Китае и Индии, где он возник, заметно активное выделение пластичного ленточного мотива. Стилизация в этих орнаментах отходит от объектной конкретности. Эти сложные, запутанные ленточные переплетения (на Ближнем Востоке - арабески) имеют многогранный символический смысл. Воспринимаемые образы мироздания неизбежно находят в них отражение: в Индии - образ рисунка, образ звука, образ действий, образ молитвы, образ мысли, идея гармонии мужского и женского начала – эти категории мировосприятия и миропонимания предстают в виде орнаментально проработанного плоского и углублённого резного рельефа (рис.71).

В африканских странах часто используют на фасадах глиняных домов сплошной орнамент в виде хаотично нагромождённых волнистых и ломанных зигзагообразных линий, спиральных завитков, цельных и диагонально рассечённых ромбов, бесконечно развивающихся стрелчатых мотивов стилизованных растительных форм (рис. 72). В этих композициях также ощущается знаковая форма образов плодородия, зарождения и развития жизни, её вечного возрождения и непрерывной цикличности. В цветовой гамме орнаментов преобладают ярко-оранжевые, золотисто-жёлтые, бледно-лимонные цвета. Орнаментальные формы ограничиваются чёрным контуром. В полосках – чередование тёмных и светлых ромбов и треугольников, дуг, параллельных и перекрёстных штрихов. Дома украшаются декором, как расписываются глиняные горшки.

В культуре стран Латинской и Южной Америки один из основных излюбленных рельефных мотивов украшения фасада зданий и сооружений - образ форм тора, округлых и овально вытянутых колец и выемок, подобно клеткам живого организма, структурирующихся в пластически цельную и гармоничную по форме конструкцию. Великолепный пример - проект «Гнездо Кецалькоатля» современного мексиканского архитектора Х. Сеносиана (рис. 73).

Для русской декоративной орнаментики наиболее характерным является узор в виде *резного листа* (обогащённый прорезями ромб – один из знаков земли). Именно такой формы **резные дранки** (длиной

до 50 см, прибитые внахлест), использовались в качестве декоративного убранства глав деревянных церквей (расшивка лемехом). **Лемех** (гонт, дрань) - слегка изогнутые колотые либо тёсанные дощечки из осины, которыми в Древней Руси обшивались главы храмов (в настоящее время чаще всего употребляются в деревянном зодчестве русского Севера). Разнообразные растительные орнаменты в основном являются вариациями *проросшего ромба* в виде свитой изгибами стеблей плетёнки, где ярко выделен мотив резного листа – символ рода, цветения, жизни, благополучия. Крестообразно проросший листьями ромб или круг (*коловорот*) трактовался также как знак солнца и жизненного цикла (*солнцеворот*). Более сложные формы растительных орнаментов заимствованы из Византии и стран Востока (рис. 74).

Широко использовались также в древнерусской орнаментике мотивы *круга* и *бутона цветка* – знаков света, солнца, цветения; *спирали* – символа вечности, который сопутствует развитию растительных мотивов. С растительной орнаментикой связаны и другие образы - *древа жизни*, иногда интерпретированного в образе *матери-земли*; фигуры *ладьи* в виде сросшихся спинами птиц, *петуха* – символов зари, единства дня и ночи; из птиц наиболее характерны в русском орнаменте *уточка* и *лебёдушка* – символы души. Реже можно встретить изображения других животных - фигуры *лошадей* с витой гривой, *быков* и др. Видим в этих орнаментах и фигуры экзотических животных, например, очеловеченного *льва* – символа власти и защиты.

Встречаются в русской орнаментике и фантастические существа – *русалки* и *русалы* (полулюди-полурыбы), *грифоны* (львы с птичьими головами и крыльями), *единороги* (поэтическая переработка образа коня, навеянная рассказами о носорогах). Похожими на павлина птицами с головами и грудью девушек предстают *Алконост* (райская птица-дева бога солнца Хорста, приносящая счастье), *Гамаюн* (вещая птица – посланник Велеса, знак судьбы), птица *Сирин* (зачаровывающая пением райская птица, но посланница властелина подземного мира). Иногда эти райские птицы счастья предстают лишь в условно-стилизованном виде без внесения в изображение человеческого образа – как райские жар-птицы.

На рис. 75-77 показаны примеры русской орнаментики в архитектуре. Рис. 77 демонстрирует орнаменты на наличниках деревянного дома, выполненные в XIX веке методом **глухой резьбы**

(без сквозных прорезей). На наличниках видим жар-птицу, повернувшую голову в сторону взмаха крыла; удивлённого русала с плавниками вместо рук и завёрнутым крючком хвостом, похожим на листья; зачарованного сказочным миром льва с витой гривой. Все формы пронизывает мастерски выполненный растительный орнамент с витиеватыми завитками и пластично очерченными кустиками. И хвост, и грива льва трактуются, как растительные формы. Контуры наличников очерчивают ряды условной тюлевой орнаментики, в среднем из них просматриваются очертания кудрявых листьев дуба.

Пример традиционной русской орнаментики в камне, где прослеживаются поэтические и фантастические мотивы архитектурных украшений – фасады Дмитриевского собора во Владимире (рис. 76). Это придворный храм, возведённый Всеволодом Большое Гнездо на княжеском дворе. По исследованию Н.Н. Воронина, храм построен в 1194—97 гг. Собор знаменит своей белокаменной резьбой — его стены украшают около 600 рельефов, изображающих святых, мифических и реальных животных, чудесные деревья и т.д.

Другой пример изощрённой сплошной растительной и животной русской орнаментики в камне – на фасаде дома № 14 на Чистопрудном бульваре (рис. 77). Резные каменные украшения выполнены по мотивам убранства Дмитриевского собора во Владимире. Доходный дом церкви Троицы на грязях спроектировал в 1908-1909 гг. архитектор Л. Л. Кравецкий. Первоначально четырёхэтажный дом, увенчанный двумя шатровыми башнями, решён выразительным силуэтом. Поздняя надстройка двух этажей привела к утрате некоторых верхних рельефов и цельности композиционного замысла. Орнаментальные мотивы с изображением фантастических существ и сказочных растений выполнены тонко, изощрённо и выразительно. Создаётся впечатление, что узоры накладываются поверх фасада здания тонкой прозрачной занавеской.

Орнаментальные мотивы оформляют характерные по форме архитектурные детали. К ним относятся, прежде всего, классические формы архитектурных элементов, участвующих как в конструктивном, так и в скульптурно-пластическом решении образа здания, сооружения или ансамбля.

Одним из основных и наиболее распространённых архитектурных элементов, удерживающих конструкцию формы - столб. **Столб** (или **столп**) - архитектурный элемент вертикальной

формы, являющийся несущей частью опорной конструкции зданий и сооружений. Столбы изготавливаются из прочных материалов - дерева, камня, металла.

Разновидность столба - колонна. **Колонна** (греч. *κίων, στύλος*, лат. *columna* – круглый столб) в архитектуре— конструктивный элемент, служащий звеном между основанием сооружения и его частями, часто являющийся опорой фронтонов или внутренних частей здания. Она представляет собой вертикально поставленный столб, часто цилиндрической формы. Типичные материалы для изготовления колонн - дерево, камень (кирпич, мрамор, железобетон), металл, но могут быть и стеклянные колонны. В большинстве случаев колонна используется для поддержки арок, антаблементов. Колонна также может, не выполняя функцию опоры, служить декоративным или триумфальным украшением, например, со статуей на вершине. Основные элементы колонны – *база, ствол и капитель*.

В классических архитектурных ордерах главная часть колонны – ствол (*фуст*) – обычно утончается кверху, иногда имеет небольшое расширение (*энтазис*) и обрабатывается вертикальными желобками (*каннелюрами*). Ствол покоится на простой или сложной базе и увенчивается капителью. Типологию колонны как архитектурного и декоративно-пластического элемента проводят по форме, размеру, конструктивным функциям, связям между собой, а также связям с плоскостью стены и перекрытий, материалу изготовления и декорированию поверхности. К вертикальным опорам можно отнести колонну, столб, пилястр, атланта, кариатиду, а также разновидности колонн: колонну вотивную, гаторическую, канделябровую, ростральную, триумфальную, связанную (трехчетвертную колонну или полуколонну), служебную, ордерный столб (рис. 78).

Связанная колонна – выступающая из плоскости стены только на часть своего диаметра (полуколонна и трёхчетвертная колонна). *Полуколонна* – колонна, обычно полукруглая в плане, выступающая из плоскости стены на половину или три четверти своего диаметра и выполняющая конструктивную функцию контрфорса, увеличивая устойчивость сооружения. *Трёхчетвертная колонна*, в отличие от полуколонны, выступает из плоскости стены на три четверти своего диаметра. Пример связанной колонны в архитектуре классической Греции - храм Афины Алеи в Теге (350–340 до н.э., архитектор Скопас), но широкое распространение в архитектуре она получает позже.

Пилястр, пилястра (фр. *piastre*, от лат. *pila* – столб) – плоский вертикальный выступ прямоугольного сечения стены или столба, обычно имеющий (в отличие от лопатки) базу и капитель и условно изображающий колонну, повторяя её в основных пропорциях и формах. *Лопатка* или *лизена* – вертикальный плоский выступ на стене здания, не имеющий базы и капители.

Атлант (греч. *Atlas* – мифологический герой-носитель небесного свода) – мужская фигура (полуфигура), одетая или полуобнажённая, держащая тяжесть антаблемента, балки, выступа. Применяется как замена колонн в дорическом ордере (портик атлантов Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге, 1844–1849 гг., скульптор А. И. Тербенёв) или как кронштейны, несущие балкон (ратуша в Тулоне, 1656–1657 гг., скульптор П. Пюже).

Кариатида (греч. *karyatis*, букв. – жрица храма Артемиды в Кариях в Древней Греции) – скульптура, изображающая женскую фигуру, которая поддерживает перекрытие здания. Заменяет ионическую или коринфскую колонну или пилястр (портик кариатид храма Эрехтейона на Акрополе, ок. 421–406 до н.э.). Обычно кариатиды прислонены к стене или выступают из нее. Кариатида с корзиной цветов на голове называется *канефорой*.

Вотивная колонна (лат. *columna votivus* – связанный с обетом, *votum* – обет) – отдельно стоящая колонна с изображением вотивных, т.е. посвященных божествам, предметов для исцеления, удовлетворения просьбы. Устанавливались на священном участке у античных храмов.

Канделябровая колонна имеет различное сечение: то увеличивается, то суживается. Появилась в эпоху Ренессанса.

Муфтированная колонна – это колонна, ствол которой расчленён призматическими вставками.

Ростральная колонна (лат. *columna rostrata* – украшенная частями трофейных кораблей) – отдельно стоящая колонна, ствол которой украшен носами кораблей или их скульптурными изображениями. Воздвигались в честь морских побед или как символ могущества страны. Возникла в Древнем Риме в честь победы над Карфагеном и установлена на Римском форуме.

Триумфальная колонна – отдельно стоящая колонна, часто украшенная рельефом, которую обычно венчает статуя. Встречается в искусстве Древнего Рима (колонна Траяна в Риме, 111–114). В средних веках на таких колоннах устанавливали крест или скульптуру

святого. Колонны в Венеции: на одной (1293 г.) – фигура крылатого льва, символа св. Марка, на другой (1329 г.) – скульптура св. Федора Стратилата, покровителя Венеции. На Вандомской площади Парижа установлена колонна в честь Наполеона (1806–1810 гг., архитекторы Ж. Гондуэн и Ж.-Б. Лепер), в Санкт-Петербурге – Александрийская колонна (1830–1834 гг.), воздвигнутая в память победы в Отечественной войне 1812 г. (архитектор О. Монферран, скульптор Б. И. Орловский).

Служебная колонна (приставная, полуколонна) поддерживает пятую свода или нервюру и идет во всю высоту стены. *Пилоны* (от греч. *πύλων*, буквально — ворота, вход) – массивные невысокие столбы большого сечения, служащие опорой плоских или сводчатых перекрытий в некоторых типах сооружений (например, в подземных станциях метрополитена) либо поддерживающие основные (несущие) тросы в висячих мостах, а также стоящие по сторонам въезда, входа на территорию дворцов, парков и пр. (наиболее распространены в архитектуре классицизма).

Ордерный столб – модификация ордерной колонны, имеющей в поперечном сечении форму многоугольника, чаще всего квадрата.

Протодорическая колонна, названная так по внешнему сходству с более поздними дорическими колоннами Древней Греции, имеет невысокую, круглую базу, каннелированный ствол, без капители. *Каннелюры* (фр. *cannelure* – желобок, от гр. «прут, лоза») – вертикальные желобки на стволе колонны, появились на полуколоннах и колоннах в Египте (конец 3 – начало 2 тыс. до н.э.) и получили дальнейшее развитие в античной архитектуре. Протодорические колонны впервые встречаются в ансамбле Джосера, ок. 2800 лет до н.э.

Колонны Древнего Египта условно делятся две группы: геометрически правильные и «изобразительные» колонны. Геометрически правильные колонны, появившиеся в период Древнего царства, встречаются нескольких типов. К ним относятся следующие разновидности: столб квадратного сечения, покрытый рельефами, часто не имевший капители; колонна в виде граненого цилиндра с 8 или 16 плоскостями и каннелюрами; колонна в виде суживающегося кверху цилиндра, обычно с каннелюрами. Основные виды древнеегипетских колонн показаны на рис. 79-80.

Художественно-пластическое решение образа древнеегипетских колонн связано со стилизацией в камне формы растений – ствола,

бутона или цветка папируса, лотоса и пальмы. Ствол колонны был круглым в сечении или состоял из «пучка стеблей», т.е. имел выпуклости в виде полукружий (соответственно круглому стеблю камыша или лотоса), а иногда в виде заостренных ребер (следуя угловатому сечению стебля папируса). По горизонталям ствол пересекался орнаментальными полосами или объемными «жгутами», как бы стягивающими «связки стеблей». Капитель воспроизводила форму закрытого бутона или раскрывшейся чашечки цветка. Древнеегипетские колонны часто испещрены углублённым рельефом, включающим ряды культовых изображений и записи иероглифами.

Гаторическая (хаторическая) колонна - наиболее распространенный в Позднем Египте тип колонны, напоминающий стилизованный женский музыкальный инструмент - систр, употреблявшийся в культе богини Гатор (Хатхор). Эти колонны имеют ствол в форме ручки систра и высокую капитель, с четырёх сторон украшенную рельефным изображением головы Гатор - богини с лицом женщины и ушами коровы.

Наряду с простыми формами (многоугольными, прямоугольными, квадратными, круглыми, овальными, сужающимися до формы круга и т.п.), существуют *грибовидные* колонны с капителями в виде шапочки гриба. Капитель здесь имеет не декоративное, а конструктивное значение, увеличивая площадь опоры горизонтальных элементов. Колонны, состоящие из системы вертикальных элементов, соединенных между собой короткими горизонтальными и наклонными элементами называются *сквозными или решетчатыми*. К ним относят и *двухветвевые колонны* - состоящие из двух вертикальных элементов, связанных между собой. Как и *колонны с консолями*, они применяются для опоры горизонтальных элементов и конструкций, расположенных на разной высоте.

Двухтавровые колонны соединяют по принципу консоли две горизонтальные площадки одного уровня. В современной архитектуре применяют также *V-образные колонны*. Также появилось множество разновидностей осовремененных завершений колонн и пилястр.

По декорированию поверхность колонны может быть гладкой и орнаментально украшенной (например, вотивная колонна). Колонны индуистских храмов отличаются богато декорированным стволом (рис. 81). В эпоху стиля барокко ствол колонны также был пышно украшен декоративной пластикой. Однако в классической

западноевропейской традиции основным элементом пластических преобразований и орнаментального декора является капитель.

По характеру пропорционального решения и форме капители колонн в античном искусстве утвердились типы **архитектурных ордеров**. Пропорции колонны имеют большое значение для художественно-эстетического облика архитектурного сооружения. Строгие пропорциональные каноны установились применительно к колоннам классического образца. *Тосканская колонна* – самая массивная, толщина её равняется $1/7$ высоты, т.е. диаметр её нижнего основания откладывается в высоте 7 раз. *Дорическая колонна* несколько тоньше, её толщина равняется $1/8$ высоты, т.е. нижний диаметр откладывается в высоте 8 раз. Нижний диаметр *ионической колонны* откладывается в её высоте 9 раз, а *коринфской* – 10 раз.

Но главное отличие ордеров – в усложнении формы и характера орнаментального мотива капители (рис. 82). В дорическом ордере капитель отделяется от ствола горизонтальными врезами *гипотрахелиона* или шейки, таких врезов бывает от 1 до 4. Сама дорическая капитель состоит из двух частей: эхина и абаки. Тосканская капитель – простая, круглая, состоит только из архитектурных обломов (большой четвертной вал) без лепных украшений (как зубчатая дорическая, только обломы чуть крупнее). Ионический ордер – архитектурный ордер, характеризующийся наличием базы, волюты у капители с антаблементом без метоп и триглифов. Ионической капители предшествует её упрощённый вариант – *эолийская* капитель. Колонны ионического ордера стали образцом классического решения формы колонн. Коринфский ордер – один из трех основных архитектурных ордеров. Для него характерна высокая колонна с базой, стволом, прорезанным каннелюрами, и пышной капителью, состоящей из нарядного резного узора листьев аканта, обрамленного небольшими волютами. Греки рассматривали коринфский ордер почти как прихоть художника, и только в приложении к римской архитектуре из него выработается законченный ордер. Позднее возник *композитный* ордер, допускающий обогащение коринфского ордера отдельными элементами ионического.

Капитель – основа скульптурно-пластической интерпретации образа здания. Рельефный узор капители самим характером кольцевого орнамента определяет возможность скульптурных метаморфоз (рис. 83).

Современная стилистика формы архитектурных элементов, в частности колонн, иногда приобретает черты творческой игры, неожиданных пространственных эффектов и иллюзий. Это можно проследить на основе художественно-архитектурных экспериментов мастера оп-арта Ф. Хундертвассера. Его керамические колонны – демонстрация синтеза декоративно-прикладного и декоративно-монументального пластического искусства в контексте архитектурной формы. В противовес унификации формы колонн Хундертвассер делает акцент на индивидуализации их образа в стилистически единой пространственной системе. Составленные из подобных элементов, эти колонны контрастируют по размеру, толщине, форме, цвету и т.д. (рис. 84).

Другим важным архитектурным элементом, гармонично связывающим стойки и балки архитектурной конструкции, является арка. **Арка** (лат. *arka* — дуга) — криволинейное перекрытие проёма в стене или пролёта между двумя опорами (колоннами, устоями моста), представляющее собой брус криволинейного очертания в продольном направлении и создающее боковой распор. Пышно декорируются рельефом триумфальные арки. *Триумфальная арка* — архитектурный памятник, состоящий из больших портиков. Триумфальные арки устраиваются при входе в города, в конце улиц, на мостах, на больших дорогах в честь победителей или в память важных событий. Характерные примеры (рис. 85): арка Тита в Риме; Триумфальная арка в Париже (на площади Шарля де Голля) - крупнейшая в мире, поставленная по указанию Наполеона в 1806 году архитектором Ж.-Ф. Шальгреном, рельефы работы скульпторов Ф. Рюда и Ж.-П. Корто. Её размеры в метрах: высота – 50, ширина - 45, глубина - 22; триумфальная арка на площади Каррузель в Париже, архитекторы – Ш. Персье, П. Фонтен, 1810 год.

Арки могут классифицироваться по конструкции: ложная, клинчатая и др.

По форме различают арки:

- *подковообразные* (описывающие дугу в форме подковы или больше полуокружности);
- *возвышенные* (дуга приподнята над пятами);
- *полуциркульные* (с сечением полуокружности, центр которой расположен на уровне пят арки);
- *лучковые* или *сегментные* (с дугой менее полуокружности);

- *плоские* (идушие горизонтальной перемычкой с небольшой стрелой подъема);
- *двухцентровые* (образованные двумя окружностями);
- *стрельчатые* (образованные двумя арками, пересекающимися под углом);
- *многолопастные* (сочетание мелких арочек);
- *коробовые* (криволинейное перекрытие с лежащим полуovalом в сечении);
- *эллипсоидные* (дуга арки в виде правильного или неправильного эллипса);
- *плечевые* (с одной опорой на стену здания);
- *ползучие* (с разновысотными пятами);
- с перпендикулярным прямым замком и др. (рис. 86).

В качестве примера полуциркульной арки приведена украшенная декоративными лепными иглами импозантная арка ворот, выполненная по проекту выдающегося русского архитектора В.И. Баженова в 1784-1785гг. Эта колючая полуциркульная арка соединяет две башни с острыми гранёными навершиями. Созданная в соответствии с романтическими идеалами, она является прекраснейшим оформлением входа в дворцово-парковый ансамбль в Царицыне.

Определённым культурным традициям соответствует свой тип арки. Классическая римская арка описывает сверху чёткий полукруг, толстые опоры заменены в аркадах стройными колоннами. Подковообразные (в мавританском стиле) и многолопастные арки характерны для конструкции мусульманских храмов. Пример - арки мечети в Кордове. Пример стрельчатой арки – арка Собора парижской Богоматери с многодельным фигурным орнаментом архивольта и сложными горельефами тимпана.

Архивольт (итал. *archivolto*, лат. *arcus volutus* — «обрамляющая дуга») - элемент декора фасада здания в виде обрамляющей дуги, выделяющей арку из плоскости стены; профилированное обрамление арочного проёма. Функцию архивольта может выполнять либо лепной архитрав, либо криволинейная тяга, обрамляющая лицевую поверхность арки или окна. Ряд архивольтов часто структурируют перспективные (глубокие) арочные порталы (*портал* - декоративно украшенный главный вход, «парадные врата» здания, помещения). Над входом в здание или окном арочную дугу может украшать рельефное панно - *тимпан* (тимпаном может быть треугольное поле

фронтон, ограниченное с трёх сторон карнизами; ниша полуциркульного, треугольного или стрельчатого очертания над окном или дверью; настенный декоративный элемент в интерьере). На рис. 87 показано обрамление арочного входа, перспективного портала, окна архивольтами и тимпанами с лепным декором.

Рельефный декор архивольтов и тимпанов готических и романских соборов отличается изысканной пластикой, орнаментикой с многочисленными изображениями фигур ангелов, апостолов, святых праведников и других религиозных персонажей (рис. 88).

В конструктивном отношении арка - сводчатая конструкция в стенном проеме или зале, воспринимающая нагрузку или передающая ее на опоры. Сооружается она из клиновидных или прямоугольных камней с клинообразными швами строительного раствора. На опорах располагаются пяты, импосты (часто связанные с капителью), первый камень называется *подпятным*, а последний (вверху в центре) - *замковым*. Замковый камень (замок) выполняет как конструктивную, так и декоративную функцию. Характерной его формой является *веерный замок* - замковый камень в виде веера, клиновидных трёх и более частей.

Также на замковых камнях могут помещаться **маскароны** (выполненные в виде головы или маски рельефные скульптурные детали) и другие элементы скульптурного декора (рис. 89).

Маскарон как декоративный пластический элемент может использоваться не только для украшения замковых камней арочных проёмов. Он в равной степени подходит для оформления и других участков фасада здания: промежутков между окнами, кронштейнов, капителей, даже настенных фонтанчиков. Их форма, характер рельефной орнаментики определяется общей стилистикой здания – барокко, мавританский стиль, классицизм, модерн и т.д. (рис. 90).

Возвращаясь к теме арочных перекрытий, отметим, что, группируясь, арки вместе с колоннами образуют устойчивые архитектурные конструкции. *Аркада* (от фр. *arcade*) — ряд одинаковых по форме и размеру арок, опирающихся на колонны или на прямоугольные или квадратные столбы — устои (рис. 91). Подробнее остановимся на описании арочных конструкций в связи с комплексами элементов декоративной пластики.

Аркатура (от нем. *Arkatur*, фр. *arcature* — ряд арок) – арочный фриз, аркатурный пояс - ряд дугообразных элементов, декоративных ложных арок на фасаде здания и стенах помещений.

Основной её вид - *слепая аркатура (слепая аркада)*, которая состоит из элементов, пластически наложенных на поверхность стены. Стены древнерусских храмов часто украшались аркатурными и аркатурно-колончатыми поясами (пояс на барабане, пояса ниш), которые составляли необходимый пластический элемент в организации художественно-стилистического единства архитектуры крупных форм и скульптурного декора (рис. 92). Характерно применение лопаток (простых и двойных), ползучих арок, арочных «бровок» над окнами, оформление апсид полуколонками - жгутами, перспективные стрельчатые порталы.

Обрамление оконного проёма в классических архитектурных постройках по богатству декоративного убранства не уступает великолепию декора дверных порталов. **Окно** — проём, специально создаваемый в стене здания в целях освещения и вентиляции его помещений, а также связи интерьерного пространства с внешним миром. Оконный проём издревле считался особым архитектурным элементом здания, своеобразным архитектурным «оком - с этим и связаны традиции пластического декора оформления окон.

На Древнем Востоке окна в стенах домов заменяли слуховые отверстия, расположенные высоко над землей. В японских традиционных домах, выстроенных из дерева и бамбука, окна заменяют раздвижные стены – «сёдзи». Вместе с тем в японской садовой архитектуре используется круглая форма окон, символизирующая луну. В Древнем Египте свет проникал только через внутренний дворик. Большие окна впервые появились в сооружениях Помпеи. В Древнем Риме использовались окна прямоугольной формы без стёкол, внутри которых создавались специальные украшения, в том числе и из камня. *Термальное* или *Диоклетианово* окно — окно, которое две вертикальные стойки (средники) делят на три отделения — центральное пошире и боковые поуже. Такие окна типичны для римских терм Диоклетиана. В Византии – окна узкой вытянутой формы с закруглением в верхней части. Архитекторы того времени уже умели регулировать освещённость в домах и храмах. Группы окон для лучшей освещённости располагались по периметру здания или в куполе.

Суровому романскому стилю соответствовали узкие окна в форме бойниц. Стрельчатые арочные проемы готических окон находились высоко от пола и украшались собранными из разноцветных стекол восхитительными витражами,

иллюстрирующими библейские предания. Для средневековых храмов и богатых палат характерна арочная форма окон. При этом в итальянской классической традиции, идущей от Палладио, применялись трёхчастные окна. В католических храмах главное окно имело форму розы – символа духовного единства.

В эпоху итальянского Возрождения окна зданий приобретают прямоугольную форму, разделяются переплетом в форме креста на три части; применяются прозрачные стёкла. *Венецианское* окно (также называемое палладианским и серлианским; ит. *serliana*) — трёхчастное окно, типичное для палладианской архитектурной традиции. Оно имеет стрельчатую форму, посередине – плоскую или витую полуколонну. Помимо Палладио, вклад в разработку системы венецианского окна внесли Сансовино и Серлио. Возможно, первым после античности такие трёхчастные окна ввёл в архитектурную практику Браманте. *Итальянские* окна развились в период Ренессанса из термальских окон античности и дали много разновидностей: это парные ажурные или расположенные в ряд стрельчатые готические арки с характерными фигурами узоров - четырехлистником, трилистником, позднеготической розеткой. Классический вариант — центральное окно с полукруглой аркой, которое отделяется двумя пилястрами от узких полуокон.

Окна криволинейной формы (круг, эллипс и др.) характерны для барочной помпезности и экспрессивности. Окна зданий, выстроенных в стиле «классицизм», имеют две пары переплетов и прямоугольную форму. Также были распространены окна с изогнутыми оконными перемычками или с горбыльками на нижних створках. Исторически сложившиеся традиционные формы окон показаны на рис. 93-94.

Классический тип окон подразумевает пластическое обрамление окна наличником. **Наличник** — декоративное обрамление оконного или дверного проёма в виде накладных фигурных профилированных планок. Он может быть выполнен из дерева и обильно украшен резьбой (резной наличник), а может быть составлен из лепных деталей в гипсе (лепной наличник). Функционально наличник прикрывает щель между стеной и оконной или дверной коробкой. Навершение наличника бывает двухскатным (треугольным, в виде фронтона), арочным, плоским и многоярусным. В этом навершении полочка, небольшой профилированный карниз или фронтон с карнизом разнообразных форм (треугольных, овальных и сложных композиций)

над проёмом окна (также двери, ниши) называется *сандриком* (рис. 95).

Рельефные наличники итальянских окон опираются на горизонтальные пояса и имеют форму античной эдикулы (*эдикула* от лат. *aedicula* - в античной архитектуре ниша, в которую ставились статуи богов, обрамленная колоннами или пилястрами, опирающимися на подножие и увенчанная фронтоном). Оформление окон также может включать боковые полуколонны (либо пилястры), центральную разделительную колонну. Позднее в барочной традиции декоративные элементы украшения наличника всё чаще включают стилизованные раковины, картуши и кнорпельверки, лепные вазы, канделябровые колонки, рельефы в виде эвольвент, вязок и венков лавра, виньеток и т.д. Архитектурный декор барокко отличается особой пышностью лепнины, максимальной пластической нагрузкой, обилием спиральных, вихревых движений в скульптурном узоре (рис. 96).

Для зданий стиля рококо характерны элементы имитации формы занавеса – *ламбрекены* (рельефная имитация ткани, свисающей горизонтально), *джабот* (имитация ткани в виде свисающего галстука), люверсы (округлые вертикальные блочки), *подхваты с кистями* и т.д. Ламбрекены могут быть как в виде резного бордюра, так и связки тканей (рис. 97). Узор сандрика и навеса здания в стиле рококо всё больше приобретает вид изящной овальной рамы с плотным узорчатым козырьком (рис. 98).

Особо следует остановиться на традициях русского маньеризма и барокко в оформлении наличников окон (рис. 99).

Мелкие орнаментальные растительные формы с извилистым узором гирлянд, сложное завершение *кокошников* оконных наличников, многолопастные подковообразные и двухцентровые арки, канделябровые и муфтильные колонки, ажурные гирьки – все эти элементы навеяны орнаментальными мотивами Востока. «Солярный мотив» (изображение солнца) - наиболее распространенный в обрамлении фронтонов, наличников, лобовой доски и других элементов. Он выполнялся в форме многолучевого круга (полукруга), спирали, полурозетки или ромба, дополненного лучами, встречался в стрелчатых формах кокошника, напоминающих гибкие языки пламени.

Цельность больших форм, ясность пропорций соседствуют с филигранной отделкой мелкой растительной орнаментики. При этом

национальный колорит в архитектуре позднего ренессанса и маньеризма проявился намного отчётливее, чем в барочных произведениях.

Подобные закономерности решения культовых архитектурных построек в качестве резных теремов можем наблюдать и в конструкции деревянных русских церквей, где крыльцо оформляется по тем же принципам, что и наличники каменных строений. Ту же логику орнаментального решения проёма прочитываем и в исполнении резных наличников в деревянных домах (рис. 100).

Солнечные узоры – символ плодородия, удачи, добра. Они включались в композицию лобовой доски, наличника или фронтона и размещались в центре, дополняясь маленькими солнышками по углам. Выполнялись такие элементы в технике глухой резьбы или с помощью накладных элементов. Такие узоры обозначали «добро», имели магический смысл и выполняли охранную функцию (обережь). Резные украшения в виде навесных деталей — «ушей» — использовались при завершении наличника, фестонов над колоннами (боковыми пилястрами) и «серег» под его карнизом. Русской деревянной резьбе свойственна замысловатая вязь пропильных фризов, резные городки (узоры в виде кружков или усечённых призм, напоминающих капли), гирьки, башенки на карнизе наличника, изощрённая растительная орнаментика, фигурки птиц, животных и сказочных существ на фронтонах и наличниках.

По мнению академика Б.А. Рыбакова [93], композиционное строение наличника отражает древние языческие представления об одушевлённости природных сил: в завершении наличника чётко отображаются символы «верхнего неба» (небеса и «небесные хляби»), прямое (закат и восход) и обратное (солнце в подземном мире, его движение по обратной стороне земли, где протекают подземные воды) движение солнца по небосводу, образы срединного мира (растительный и животный орнамент). Семантика домовой резьбы может включать следующие культовые символы:

- солярные, громовые и календарные знаки; знаки воды («небесные хляби», капли дождя, потоки воды, подземные воды);

- знаки плодородия (распаханное и засеянное поле); знаки возрождения (растительный орнамент в виде «криниц» - ростков, стилизованные фигуры в виде буквы «Ж» - аналог рожениц и берегинь);

- стилизованные женские фигуры - роженицы и берегини;

- змеиные знаки (двухголовые и извивающиеся змеи, образы драконов, отражающие культ «ужей-господариков»); звериные знаки (сдвоенные фигуры коней и птиц).

Б. А. Рыбаков выделяет виды наличников с преобладанием солярных знаков, наличники с двухскатным или полукруглым покрытием и крупными фигурами «берегинь» по обеим сторонам завершения (наличники домов Ярославского Поволжья; наличники, где отсутствуют символы «верхнего неба» и явно выделена одна фигура в окружении растительного или животного орнамента).

На Руси в глубокой древности прорубались в брёвнах проветриваемые смотровые окна, а в XI — XIII веках стеклодувы освоили технику изготовления толстостенных круглых окон диаметром 20—30 см. Оконные «вставни» (ставни) защищали помещение от холода и ветра. Рама слюдяных окон состояла из четырёх металлических прутьев, а в свинцовый переплёт (в центре окна) размещали самый большой кусок слюды в виде круга, вокруг которого располагались мелкие куски слюды и обрезки разной формы. В XVII веке слюдяные окна начали расписывать, а в XVIII веке повсеместно используют стеклянные окна – «красные окна» (до этого были только волоковые окна в виде вырезанной щели в избе). Стекольчатые оконницы изготовлялись так же, как и слюдяные: в металлической раме и свинцовом переплёте. Применялось и цветное стекло с росписью красками. В России часто встречаются окна прямоугольной формы.

Хотя «красные» окна появились только в XVIII веке, традиции домовых украшений развились намного раньше: вырезались подзоры на крышах домов, причелины (доски по краям избы), существовали украшения и на волоковых окнах (в Кижях можно увидеть волоковое окошко, украшенное резным солнечным диском). Когда появились «красные» окна и новые инструменты для художественной обработки дерева, стала развиваться техника пропиливания, изменившая характер домовой резьбы.

Псевдорусский стиль в эпоху модерн использовал основные принципы национальной восточной и русской орнаментики в контексте новой архитектурной формы, выражавшей идеи витализма (раскрытия бесконечно развивающейся жизненной энергии). Нижегородские архитекторы Е. Н. Пестов, А. В. Харитонов и др. спроектировали здание банка «Гарантия» в Нижнем Новгороде на основе вышеописанной художественной системы. Овальные окна

здания украшены керамическими изразцами с изображением сказочных «жар-птиц» (рис. 101).

Окна зданий стиля «модерн» чаще моделируются криволинейными изгибами (круглое «японское» окно, полуовальные и другие окна со сложными криволинейными очертаниями (рис. 102).

С 1910 года применялись двух- и трехстворчатые переплёты, разделённые горбылками и подчёркивались горизонтальной сеткой членений окон. С 1920 г. в русле архитектурного направления, называвшегося тогда «новое строительство», применялись несимметричные окна с маленькой и большой створками без элементов оконного членения.

Вместе с тем в архитектурных экспериментах конструктивистов имеется оригинальное решение формы и композиции оконных проёмов. В частности, известен «Дом Мельникова» - собственный дом-мастерская архитектора К.С. Мельникова с несимметрично расположенными шестиугольными окнами, напоминающими форму пчелиных сот. «Я не собираюсь открывать законы, я не верю в их существование, – утверждал К.С. Мельников. - Гений... преодолевает все, что останавливает обыкновенные умы. Меня не заботит, если я не точен к термину «новое»; новое то, что должно жить в веках; я легко беру задачу преподнести современности НОВОЕ такое, которое для Архитектуры будет открытием».

Стены задней части Дома Мельникова, выстроенного в виде двух врезанных друг в друга белых бетонных цилиндров, прорезаны двумястами шестиугольными, вытянутыми по вертикали окнами, создающими на гладкой бетонной поверхности равномерную геометрическую сетку; а со стороны входа образована плоская, полностью остеклённая грань. Стены дома были выполнены из красного кирпича особой узорчатой кладкой, создающей ажурный каркас. Кладка осуществлялась по проекту со сдвигом вдоль стены через ряд и поперёк стены через два ряда. В результате такой конструкции, как писал сам К.С. Мельников, в наружных стенах дома образовались 124 шестиугольных проёма (в некоторых искусствоведческих источниках указываются другие цифры, например, С.О. Хан-Магомедов (115) утверждал, что первоначально стены содержали около двухсот окон). Бóльшая часть проветров в ходе строительства была заложена, но около шестидесяти оставлены под окна и ниши. По расположению окон невозможно точно определить этажность здания. Мастерская архитектора в объёме заднего цилиндра

освещена 36 небольшими окнами, дающими сложно направленный рассеянный свет (рис. 103).

В последние годы производство окон чаще исходит из эстетических качеств. Кроме древесины, традиционно предоставляющей такие возможности, в оконных системах, изготовленных из таких новых материалов, как алюминий или ПВХ, разработаны элементы, имитирующие формы и профили различных стилей.

Примечательно, что востребованными оказались разработки отечественных конструктивистов 20-х годов, в частности художественные открытия К. С. Мельникова. В этом достаточно убедиться, анализируя проект китайского небоскрёба с шестиугольными окнами (рис. 104).

Есть современные здания, состоящие целиком из окон, переливающихся, как драгоценный кристалл. Одно из таких зданий – здание в «Парке Мира ООН» города Чонджу (рис. 105).

Оригинальна концепция моделировки окон, выдвинутая Хундертвассером. Проектированию окон он уделяет особое внимание: «Окна – это мост между внутренним и внешним... Окна – это эквивалент глаз» (117; с. 16). Утверждая принцип природосообразности в искусстве, он выдвинул тезис индивидуализации облика жилищ при совмещении в одном здании разнообразных по характеру окон: «Некоторые утверждают: дома состоят из стен. Я говорю: дома состоят из окон... Апартеид оконных рас должен прекратиться, потому что повторение неизменно одинаковых окон друг за другом и друг над другом, как в модульной сетке, есть признак концентрационного лагеря. Окна строим плечом к плечу грустны; окна должны иметь возможность танца... У человека в многоквартирном доме должна быть возможность высунуться из своего окна и – насколько хватит его рук – поскрести стену. И ему должно быть разрешено длинной кистью – насколько он может дотянуться – расписать всё снаружи так, чтобы издали, с улицы, было видно: здесь живёт человек, отличающийся от своих соседей, заключённых в квартиры, порабощённых стандартизованных людей» (117; с. 16). Его индивидуализированные дома поражают праздничным и нарядным оформлением плоскости фасада, прежде всего – за счёт разнообразия пластики и окраски окон (рис. 106).

Существуют окна, расположенные на крыше здания. Они называются люкарной. *Люкарна* (фр. *lucarne*, от лат. *lux* «свет») —

оконный проём в скате крыши, обычно чердачной, или куполе, с вертикальной рамой, закрытой по бокам и сверху (рис.107). Рама оконного проёма стоит обычно в той же плоскости, что и стена фасада, и нередко продолжает стену фасада или располагается в параллельной ей плоскости. Помимо утилитарных функций, люкарна имеет декоративное значение и снаружи обычно украшается наличниками, лепными обрамлениями и другими декоративными элементами. Под люкарной в барочной архитектуре понимают также круглое циркульное окно, которое обрамляется штукатурными или лепными тягами, литыми кольцами и дугами, изогнутыми прорезками; украшается также картушами, маскаронами, круглой скульптурой.

Другими важными архитектурными элементами являются консоли. **Консоль** - несущий элемент, горизонтально выступающий из стены, поддерживающий потолок, балку, карниз, стенной вертикальный уступ и выполняющий также функции архитектурного декора, обогащая рельефную структуру стены вместе с другими элементами – колоннами, арками и т.д.

Типичная модель архитектурной консоли - **кронштейн**, представляющий собой фрагмент карниза и применяющийся, как правило, в качестве полки или другой опоры. Кронштейн также может использоваться для увеличения привлекательности участков потолка и для разбиения линии потолочного карниза. Кронштейны могут имитировать фактуру различных материалов: гранита, дерева и др. Как и капители колонн, они приспособлены к разнообразным пластическим трансформациям, могут оформляться скульптурными формами.

К классическим формам кронштейна относятся модульоны. *Модильон, модульон, модильона* (ит. *modiglione*) – деталь ордерной архитектуры типа кронштейна, которая поддерживает выносную плиту венчающего карниза. Иногда модульон играет только декоративную роль (рис. 108).

Как и капители колонн, кронштейны приспособлены к разнообразным пластическим трансформациям, могут оформляться скульптурными формами (например, *анафорами* - опорами в виде скульптурной фигуры человека, к которым относятся атланты и кариатиды; скульптурами животных, стилизованных растений, геометрических форм и т.д.) - рис. 109.

Современные формы опоясывающих здание консолей нередко выступают не только как архитектурные элементы, но и как функционально значимые части здания, что великолепно передано в конструкции Дома Культуры имени И.В. Русакова работы К.С. Мельникова (рис. 110).

В готическом стиле, насыщенном богатой декоративной пластикой, проблема гармоничного соотношения стоечно-балочных элементов была представлена как задача конструктивной и эстетической устойчивости, уравновешенности активно устремлённых вверх и вознесённых на огромную высоту сводов и стен. Для этого была выработана конструктивно-пластическая форма каркасной архитектуры в виде системы стрельчатых арок, опирающихся на столбы. Диагональные арки обрамляют перекрытия в виде *нервюр*, которые вместе с четырьмя столбами и подпружными арками формируют остов крестового свода. Ячейки (*травеи*) перекрываются стрельчатыми арками разной ширины. Боковые распоры свода главного нефа нейтрализуются *аркбутанами* (от фр. *arc-boutant* — наружная полуарка, передающая горизонтальное усилие распора от сводов постройки на опорный столб), переброшенными над крышами боковых нефов к наружным столбам — *контрфорсам* (от фр. *contre force* — «противодействующая сила» — вертикальная конструкция в виде выступающей части стены, вертикального ребра, или отдельно стоящей опоры, связанную со стеной аркбутаном). Контрфорсы завершаются пинаклем. *Пина́кль* (фр. *pinacle*, от лат. *pinnaculum* — заостренный верх крыши) в романской и готической архитектуре — остроконечная декоративная башенка, увенчивающая контрфорс.

Кроме того, вертикальная устремлённость готических сооружений подчёркивалась остроконечными завершениями — тимпанами порталов и вимпергами. *Вимперг* (нем. *Wimperg* от *Windberg* — защита от ветра) — остроконечный щипец над порталами и оконными проёмами готических зданий. Как правило, вимперги увенчивались крестоцветами, часто украшались резьбой, краббами и другими декоративными элементами. Всё это создаёт впечатление особого художественного пространства (рис. 111).

Характерные архитектурные элементы выделяются и в зданиях стиля классицизм, барокко и рококо. Например, в стиле рококо характерным архитектурно-пластическим элементом является округлая ниша, завершающаяся куполом, украшенным узором *раковины*. Этот элемент встречается как украшение особняка

Черновой в Ростове на Дону, выстроенном по проекту архитектора Н.А. Дорошенко. И в стиле модерн тоже могут применяться цилиндрические вырезы в углах здания. Такие ниши заполняются скульптурным декором – вазоном, маскаронами и т.д. (рис. 112).

Архитектурно-пластическим завершением фасада здания традиционно служит **фризовый пояс**. Фриз может проходить сплошной рельефной лентой, как в ионическом и коринфском ордере (рис. 113), а может структурироваться из метрически повторяющихся элементов. По канонам дорического ордера фриз выстраивается чередованием триглифов и метоп. *Μετόπυ* (*μέτωπον* — пространство между глазами) представляют собой вписанные во фризový пояс прямоугольные (почти квадратные) плиты, которые иногда украшались рельефами, реже — живописью. *Τρίγλιφς* (*τρίγλιφος*, от *tri-*, в сложных словах — три и *glyphō*) - прямоугольные, немного вытянутые по вертикали плиты с двумя целыми, а по краям с половинными вертикальными желобками, обычно размещающиеся по осям колонн и интерколумниев и на концах фриза на углах здания. На рис. 114 показаны примеры фризовой полосы античного дорического храма, состоящей из триглифов и метоп, и аналогично структурированного метрически расчленённого фриза, украшенного рельефами в виде совы, здания в Хельсинки (Финляндия). При сравнении видно, что в конструкции здания XX века структурные элементы фриза геометрически чётко и свободно моделируют рельефный облик завершения фасада.

Рельефный фриз совсем не обязательно может использоваться при завершении фасада здания. Он выступает также в качестве орнаментально разграничивающей крупные части здания формы. Такой фриз расположен на уровне балкона с балюстрадой здания Азовско-Донского банка в Москве (рис. 115).

Украшением **карниза** здания может служить также аттик. *Άττικ* (от др.-греч. *Άττικός* — аттический) — архитектурное украшение, декоративная стенка, возведённая над венчающим сооружением карнизом (рис. 116).

Над карнизом может устанавливаться также украшение, называемое *акротерион* (*акротерий*) (греч. *ἀκρωτήριον* — «высочайший») — скульптурное украшение или насадка в форме вьющихся растений, пальметт, скульптурных фигур, выстроенных на вершине или над углами фронтона архитектурного сооружения с

применением классического ордера. Близки к декоративной функции акротерия и скульптуры, украшающие углы здания (рис. 117).

Форма **крыш** и их отдельных частей может быть самой разнообразной. Из основных форм крыш различают: односкатную; двухскатную щипцовую; шатровую; полувальмовую четырехскатную; четырехскатную вальмовую; двухскатную полувальмовую; многощипцовую; мансардную полувальмовую; мансардную вальмовую; коническую щипцовую; вальмовую с ломаным скатом; пирамидальную щипцовую - в зависимости от характера составляющих её элементов: скат, щипец (фронтон), вальма (срез), полувальма, конек (соединяющий выступ), ломаный скат.

В готической и романской традиции башни увенчивались щипцовыми завершениями в виде шпилей. **Шпиль** — вертикальное и остроконечное завершение зданий в виде сильно вытянутого вверх конуса или пирамиды. Часто шпиль увенчивается флагом, резным изображением, флюгером, эмблемой или скульптурой. Шпиль может представлять собой и самостоятельное монументальное пластическое произведение. Интересный пример - башня в Копенгагене в виде шпиля из четырех переплетенных хвостов драконов, которые символизируют географические и культурные связи Дании с другими скандинавскими странами – Финляндией, Швецией, Норвегией. Оригинально выстроено компанией «Крейслер» в стиле «ар деко» завершение небоскрёба в Нью-Йорке, напоминающее богато декорированный шпиль. Современные строительные технологии позволяют проектировать высотки в форме шпилей. Так выглядит 600-метровый небоскрёб-сверло в Чикаго, спроектированный С. Калатравой (рис. 118).

Проиллюстрируем наиболее пластически интересные и оригинальные формы крыш (рис. 119): изящная щипцовая крыша Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге; щипцовое завершение крыши дома в Финляндии; параболическая крыша библиотеки, антропоморфные элементы на крышах зданий А. Гауди. Парапет также является архитектурно-пластическим элементом, украшающим крышу здания. *Parapét* (фр. *parapet*, итал. *parapetto*, от *parare* — защищать и *petto* — грудь) - невысокая стенка, ограждающая кровлю здания, террасу, балкон, набережную, мост и т. п. Парапет часто служит постаментом для декоративных ваз и статуй.

Двери тоже могут являться объектом пластической разработки. Например, известен скрупулёзный труд выдающегося скульптора эпохи Возрождения Л. Гиберти над бронзовыми с позолотой рельефами восточных дверей флорентийского Баптистерия. Каждый из изображённых там библейских сюжетов («История Иосифа», «Смерть царя Давида» и др.) представляет собой детально разработанную самостоятельную многофигурную композицию, выстроенную и выполненную с высочайшим художественным мастерством. На рис. 120, кроме этого шедевра, показаны и другие разработки дверей – дверь на Невском проспекте в Санкт-Петербурге, а также оригинальные модели современных дверей.

Существует барочная традиция настенного украшения поля над дверью в интерьере пышным декоративным орнаментом – десюдепортом. *Десюдепорт* (от фр. *dessus de porte* - «над дверью») - лепное рельефное (реже – живописное) панно, расположенное над дверью и связанное с ней общим декоративным оформлением (рис. 121).

Также скульптурными или живописными узорами может украшаться **потолок**, такая декоративная форма украшения называется плафоном. *Плафóн* (фр. *plafond* «потолок») — потолок, украшенный живописным или лепным орнаментом, изображением или архитектурно-декоративными мотивами. Плафон может быть выполнен как непосредственно на потолке, так и в виде панно. Характерным классическим украшением потолка служат кессоны. *Кессоны* (фр. *caisson* — ящик) — квадратные или многоугольные декоративные углубления в потолочном своде или на внутренней поверхности арки. Приведём в качестве примера пластического оформления интерьера комнаты фрагменты лепных украшений помещений особняка Смирновой в Москве, выстроенного в стиле модерн (архитектор – Ф.О. Шехтель). Все объекты пластического оформления очерчены текучей непрерывной линией и сопровождаются энергичным ритмом декоративных элементов: кессонированный потолок, искусно разработанные рельефом узоры плафоны, пластика камина, изящная дверь и т.д. Пластические формы находятся в гармоничном единстве с колористическим решением интерьера (рис. 122).

В пластической моделировке экстерьера здания некоторые архитектурные формы иногда обретают автономное звучание и становятся дополнительным объектом для их обогащения

скульптурным орнаментом. В этом отношении можно выделить эркер. *Эркер* (нем. *erker*) – это закрытый выступ в стене здания, имеющий прямоугольную, круглую или многогранную форму, расположенный на одном или нескольких этажах (с окнами, либо застеклённый по всему периметру). В оформлении эркерov встречаются лепные порезки, тяги, розетты, навершия, круглая скульптура и т.д. (рис. 123).

Типовыми архитектурно-пластическими элементами оформления лестничных площадок и пандусов являются балюстрады (рис. 124). **Балюстрада** представляет собой соединённое накладным элементом ограждение, состоящее из ряда столбиков, балясин, скульптурных фигур и др. *Балясина* – небольшой фигурный столбик изящной формы. *Балясник* – конструктивное ограждение или украшение из балясин (полубалясин).

Некоторые опорные столбы украшаются сверху небольшими элементами - венчающими декоративными деталями, называемыми **навершиями**. Навершием также называют рельефное окончание либо пиковый отдельный объёмный завершающий элемент изделия (здания) или его части (рис. 125). Чаще всего выполняют округлые или шишковидные навершия.

В декоративной пластике, украшающей архитектурные сооружения, приняты определённые формы украшений, отображающие фигуры животных и людей. Эти фигуры связаны с религиозными и мифологическими сюжетами, геральдическими символами, с исторически сложившимися и утвердившимися в культуре классическими образцами оформления архитектурных построек. К пластике **украшений, изображающих лица людей**, относятся *маскароны* в виде женских голов, часто увенчанных лавровыми венками и символизирующих образы победы и плодородия, в виде голов сатиров с козлиными рогами – символов природных таинств.

Среди **человеческих фигур** выделяются могучие *атланты* – мифологические титаны, поддерживающие земной шар, а в архитектурном сооружении выполняющие функцию консолей. Ту же конструктивно-эстетическую функцию выполняют *кариатиды* – жрицы храма Артемиды в Карию (Лакония), часто изображённые с корзинами на голове (*кенафоры*) – символами плодородности земли (кариатиды, заменяющие колонны в ионическом и коринфском ордерах, также называются *корами*); фигуры *нимф* – покровительниц природных сил, из которых особенно выделяются *дриады* - лесные

нимфы, мифологические покровительницы деревьев, взрослеющие и умирающие вместе с ними. Изображают и морских нимф, вписывая их в архитектурное пространство, что иллюстрирует скульптура Ф.Ф. Щедрина «Морские нимфы, несущие небесную сферу».

В украшениях театров, музеев и других зрелищных объектов используют также фигуры муз – покровительниц искусств. С образами греческих божков любви – Амура и Гименея, а позднее, в христианской семантике, с образами ангелов, связана традиция орнаментальных украшений из фигур младенцев (*путси*), крылатых ангелов. Основные элементы антропоморфного орнамента изображены на рис. 126.

Из **мифологических существ**, имеющих получеловеческую и полузвериную природу, наиболее часто в украшениях зданий использовали фигуры *сфинксов* (людей с телом льва, символизирующих власть и могущество); различных фантастических *химероподобных существ* (в исходной древнегреческой мифологической форме химера - чудовище с головой и шеей льва, туловищем козы; в современном контексте под химерами можно понимать всевозможных монстров и мутантов); *демонов* (злых духов); *сирен и гартий* (женщин с телом птицы), *русалок и русалов* (полулюдей-полурыб); *гаргуилей* (скульптурные изображения змеевидных драконов, у которых в открытой пасти может располагаться отверстие водостока); *грифонов* (орлов с туловищем льва); *крылатых львов* (символов евангелиста Марка); *горгон* (горгона - мифологическая крылатая дева с головой, обрамлённой змеями вместо волос); *тетраморфов* (ассирийских крылатых быков с головой человека, крыльями орла, туловищем быка); *минотавра* (человека с головой быка) и др. фантастических созданий – рис. 127, 128.

Приняты также формы украшений в виде повозки, запряжённой лошадьми – *биги* (пара лошадей), *тройки* (три лошади), *квадриги* (четыре лошади). Этой повозкой управляет греческий бог солнца – Гелиос (а в христианской традиции – Илия-пророк). Применяют на зданиях скульптурные украшения, изображающие переднюю часть человека или животного (быка, коня и т.д), называемые *протомой*. Есть и другие традиционные изображения **животных и птиц** в архитектурном декоре: *аквила* - рельефное изображение орла; *букранион (букраний)* - рельефное украшение в виде черепа быка, обычно окруженного гирляндами, цветами, фруктами (рис. 129).

Архитектурный декор, выполненный в соответствии не только с историко-культурными, но и национальными художественными традициями, может стать образной основой для создания архитектурного объекта - символа национальной культуры, выразителя основных философских идей народа в архитектурном творчестве. Ярким примером этому служит художественный образ храма Василия Блаженного (Покровского собора) в Москве, выдающегося памятника русской архитектуры. Он построен в 1555—60 гг. зодчими Бармой и Постником (по некоторым предположениям – одно и то же лицо) в ознаменование победы над Казанским ханством.

Собор представляет собой уникальный шедевр церковного зодчества, подобно скульптурному монументу, рассчитанный на круговой обзор. Это - своего рода памятник славы Русского государства. В его орнаментике присутствует проявившийся ещё во владимирском зодчестве начала XIII в. интерес к декоративной растительной резьбе, покрывающей все тело здания. Например, растительная орнаментика играла немаловажную роль в росписи Суздальского собора, где фигуры святых как бы растворяются в красочном месиве широких орнаментальных полос и бордюров. Так же и здание Покровского собора в Москве нарядно украшалось живописно-рельефными формами по примеру колористического решения русского национального костюма. Не случайно основными архитектурными элементами в стилистике декора здания являются *закомары* (принятые в **русской архитектуре** полукруглые или килевидные завершения наружной стены церкви) и *кокошники* (полукруглые или килевидные наружные декоративные элементы в виде ложной **закомары**, похожие на одноименный традиционный русский женского головной убор). Это придаёт зданию характер пышного наряда. Ещё один своеобразный элемент декоративной орнаментики – гирька. *Гирька* — фигурная **архитектурная деталь** из **кирпича** или **камня** в виде свисающей на стыке двух арок опрокинутой **пирамидки**. Гирька подвешивается на скрытом в **кладке железном стержне** и служит опорой для двух малых декоративных арок, обычно расположенных под объединяющей их большой **аркой**. Гирька широко использовались в **русской архитектуре XVI—XVII веков в декоре ворот, крылец, оконных проёмов**.

Те же особенности связывали храм с традициями как деревянного народного зодчества, так и каменных мемориальных

церквей XVI века (в сёлах Коломенском и Дьяковском — оба ныне в черте Москвы). Позже асимметричные пристройки, шатры над крыльцами, затейливая декоративная обработка глав, орнаментальная роспись снаружи и внутри храма усилили его живописность, красочность, близость к образам народной фантазии, подчеркнули его значение как связующего звена между монументальной архитектурой Кремля и прихотливой дробной застройкой посада. Собор приобрёл, таким образом, светские фольклорные черты, характерные для городской культуры XVII века и усиливающие роль декоративных элементов (щипцы на столпах, разнообразные кокошники у основания барабанов и под шатром и т.д.) – см. рис. 130.

Для восточных мусульманских храмовых построек характерной деталью скульптурно-художественного оформления является пештак, а для индуистских храмов в Индии – гопурам (рис. 131). *Гопурам* (или *гопура*) — надвратная башня в храмовой ограде индуистских храмов, отличительная черта индийской средневековой архитектуры, особенно характерная для Южной Индии.

Пештак (*пиштак*) — в странах Ближнего и Среднего Востока портал в средневековых мечетях, медресе, мавзолеях и других общественных и культовых зданиях. Пештак имеет вид вертикально стоящего прямоугольника со стрельчатой аркой (рис. 131).

Архитектурный декор может служить моделью для пластического преобразования всей формы здания, в особенности, когда здание строится из материала скульптурной пластики, каковым является глина. А деревянная арматура в таком строении выполняет также функцию дополнительного элемента декоративного оформления фасада. Яркий пример того – пластическая моделировка зданий в Африке, а также форма домов-городов народности хакка в Китае (рис. 132), рассчитанных на размещение около 800 человек (город в городе – XII – XX вв.).

Эти дома приобретают причудливые формы, похожие то на гигантские вытянутые корзины с пикообразными главами, то на глиняные горшки, то на сказочные крепости, то на рассыпанные бусы, то на сложенные коробки, то на огромные колёса, то на гигантские листья кактуса. Но при этом форма прототипа предельно стилизована, схематизирована. Оконные проёмы, выполненные в виде пластичных порталов, крайне редки и мелки по масштабу в соотношении с общей величиной здания.

Иной вариант решения фантастической среды в декоре здания видим в изобилующем экстравагантными формами Дворце Ж.-Ф. Шеваля во Франции и в сюрреалистических композициях: в украшении крыши театра-музея С. Дали в Фигересе декоративными элементами в форме яиц, а также в Отеле Диснейленд в Орландо (штат Флорида; архитекторы – М. Грейс из Нью Джерси, А. Лапидус из Нью Йорка) с фигурами раковин и лебедей в верхней части здания. В западной традиции декора чётко прослеживается тенденция украшения архитектурного сооружения формами, связанными не столько с загадочными силами природной стихии, сколько с реальным миром флоры и фауны. В указанных произведениях архитектурный декор переходит в декор, вписанный в архитектурную среду, где он может рассматриваться и как часть архитектурного объекта, и как комплекс самостоятельных произведений скульптурного творчества. Это сближает подобную игровую концепцию декоративной пластики фасада зданий с принципами моделирования малых архитектурных форм. Архитектурная среда задумывается как игровой ансамбль с общими элементами художественного оформления фасадов, крыш здания, мостика (рис. 133).

Архитектурные детали часто представляют собой форму соподчинения и ассоциативного вращивания мощных пластических скульптурных образов, изобразительных ходов в строго структурированную систему масштабного архитектурного строения. При этом в пластике здания преобладают либо жёсткие архитектурные, либо свободные пластические качества. Такова декоративная пластика архитектурных деталей дома Батльо («дома костей») А. Гауди. В семантику изображения введена тема чуда святого Георгия о змие (святой Георгий – покровитель Каталонии): зубчатый гребень крыши с балконом ассоциируется с поверженным драконом, колонны – с костями ног, золочёный балкон - с глазницами (рис. 134).

Говоря о проблеме декора в архитектуре, ещё раз акцентируем внимание на художественно-стилистическом единстве произведений двух пространственных искусств – скульптуры и архитектуры. Здание цирка в Екатеринбурге, украшенное горельефами, представляет блестящий пример стилистического единства и художественного синтеза архитектурной пластики и скульптурного декора (рис. 135).

Рассматривать введение декора в архитектуру невозможно без опоры на концепцию синтеза искусств, на принципы взаимосвязи

пластического моделирования архитектурных объектов, дизайна архитектурной среды, декоративной пластики архитектурных форм, суперграфики, скульптурных и живописных произведений декоративно-монументального искусства.

В этой связи чрезвычайный интерес представляет изучение сотворчества советских мастеров-монументалистов – скульптора Ю.В. Александрова (специалиста по архитектурно-декоративной скульптуре) и художника В.Б. Эльконина (мастера монументальной живописи). Оригинальные пластические идеи Александрова, благодаря этому творческому тандему, находили соответствующее живописно-графическое оформление в технике мозаики и сграффито. Ю.В. Александров утверждал, что существует синтетическая взаимосвязь между пластическими формами разных масштабов [46]. По его мнению, произведения искусства служат переходной психологической ступенью от масштабов современной архитектуры к человеку. С этих позиций пластика выполняет функцию облагораживания жёстких структур индустриальных архитектурных форм с метрически однообразными и однородными элементами. В этой идее прослеживается гуманистическая миссия архитектурно-скульптурного синтеза. Выразительный пример такого подхода - монументальная композиция «Прометей» на здании Дворца культуры энергетиков в Бурштыне (1974 г.). Скульптурная форма активно внедряется в мощный архитектурный объём, как бы прорывая его изнутри (рис. 136).

Обратимся и к другим работам Ю.В. Александрова. Заслуживает внимания пластическое оформление здания Государственного медицинского института в Ростове-на-Дону, выполненного по проекту архитектора Л.П. Адамковича. Статическая система скульптурного декора соответствует строгости и устойчивости конструктивистского решения формы здания. Над входом в вуз просматривается широкая полоса монументального панно, изготовленного из листовой стали. Фризовая композиция составлена таким образом, что между метрически чередующимися скульптурными фигурами лекарей и врачей разных эпох в виде гармошки проходит волна вогнутых полуцилиндрических поверхностей, перед которыми графически вырисовываются ажурные очертания металлической решётки в виде фигурной символики. Пластическая свобода постановки фигур сочетается с архитектонической собранностью объёмов.

Этот же игровой приём изображения ещё больше просматривается в пластике аллегорических скульптурных фигур, украшающих фасад здания Якутского государственного музыкального театра, где изображены музы музыки, трагедии и комедии с соответствующими атрибутами (рис. 137).

Оригинальна идея скульптурной композиции с часами «Время», созданная в камне на здании Главного туристского комплекса в Суздале (1976-77 гг.) в ходе совместной работы Ю. В. Александрова и скульптора-монументалиста В.М. Клыкова в технике резьбы по белому камню. В этой композиции, перекликающейся с рублеными рельефами Дмитриевского собора во Владимире сочетаются зодиакальные и народные символы, мифологические и сказочные существа, что подчёркивает циклический ход времени (рис. 138). Любопытно сравнить эту работу с декоративно-монументальной композицией в интерьере «Русский сувенир», выполненной в русских народных традициях и украшающей просторный холл.

Символ русского народного быта – самовар использован Ю.В. Александровым для скульптурно-пластического оформления интерьера ресторана Главного туристического комплекса в Суздале (1976-1977гг.). Образцом художественного вкуса можно считать и выполненное им в соавторстве с И. Казанским и В. Беляковым скульптурное панно «Мировой океан», выставленное в холле здания Международной морской организации (ИМО) в Лондоне (1982 г.). Оно создаёт медитативный эффект, мягко вписываясь в перламутрово-палевую колористическую среду интерьера и привлекая внимание блеском отполированной бронзы (рис. 139).

Словно фантастическая тень, смотрится лёгкий и изящный по очертаниям металлический рельеф в виде образа Флоры на фоне мраморной стены, выполненный совместно Ю.В. Александровым и В.Б. Элькониным (архитекторы И.М. Виноградский, А.М. Рыдаев, Г.В. Астафьев) для павильона «Цветоводство и озеленение» (ВДНХ СССР в Москве, 1972 г.). В этом проявляется виртуозное мастерство владения материалом. Есть у Ю.В. Александрова и беспредметные объёмно-пространственные композиции, где проявилось глубокое осмысление мастером закономерностей построения формальных композиций (рис. 140).

Рассмотрим и другие примеры творчества советских скульпторов-монументалистов. Фасад Дома бракосочетаний в Александрии (Украина) украшен замечательным рельефом,

выполненным в технике рельефной мозаики, сочетающей плоские и объёмные каменные формы, – «Солнце любви» (художники-монументалисты И. Литовченко, М. Литовченко, В. Прядко; архитекторы М. Бурханов, Ю. Хорхат). Пропорции монументальных форм предельно выверены, тона звучат мягким цветовым аккордом в архитектурной среде (рис. 141).

Говоря об украшении интерьера, следует детально пояснить значения терминов «панно» и «молдинг». *Панно* (франц. *panneau*) – обрамленная часть стены, потолка, заполняемая изображением или орнаментом, либо картина или рельеф, предназначенные для постоянного или временного украшения определенного участка стены или потолка. *Молдинг* – декоративный элемент для украшения интерьера. Используется для разделения плоскости стен и потолка на зоны (создание рамок различной конфигурации в сочетании с угловыми элементами и круглыми бордюрами), а также для закрытия стыков между цветовыми переходами и различными материалами.

Блестящее мастерство в изготовлении скульптурных рельефов из дерева и лепных украшений для оформления интерьера проявили советские мастера И.И. Лаврова и И.В. Пчельников, выполнившие серию рельефов с росписью для здания посольства СССР в Париже (1976 г.) и рельефные панно с росписью танцевального зала Дворца культуры Сталепрокатного завода в Москве (рис. 142).

Прекрасным украшением интерьера служит витраж. *Витра́ж* (фр. *vitrage* — остекление, от лат. *vitrum* — стекло) — произведение декоративно-монументального искусства из цветного стекла, рассчитанное на сквозное освещение и предназначенное для заполнения проёма (окно, перегородка и т.п.) в архитектурном сооружении. Кусочки стекла в современном витражном искусстве удерживаются перегородками из мягкого металла или пластика, что также может рассматриваться как каркасный рельеф. Проиллюстрируем это фотографией витража в гостинице «Россия» в Москве, выполненного Ю. Королёвым (архитектор – Д. Чечулин и др., 1967 г.).

Современный интерьер крупного архитектурного сооружения конструируется, как правило, из визуально лёгких, прочных и активно отражающих свет материалов, создающих у зрителя ощущение свободного парения в пространстве и полноты зрительного охвата. На основе этих принципов оформлен интерьер М.В. Бакуриным и Л.В. Бучинской. Пластически виртуозно, с использованием

перегородок и круглых отверстий с остеклениями разработан дизайн интерьера кафе «Соты» в китайском архитектурном бюро «SAKO Architects» (рис. 143).

Образ человека в постиндустриальном обществе претерпел ряд изменений. Даже в архитектурную модель проник образ робота-андроида. С другой стороны, искусство боди-арта и интенсивное развитие искусства рекламы сделало возможным представить живого человека как произведение скульптуры, наполняющей ироничным шармом городскую среду крупных городов-музеев (рис. 144).

В настоящее время изменился и характер массовой культуры. Вслед за появлением такого вида молодёжного самостоятельного творчества, как графические и живописные граффити, разрушающие однообразие поверхности серых бетонных заборов и стен яркими шрифтовыми композициями, смелыми коллажными работами, оригинальными трафаретными пятнами, изображениями в стиле поп-арта и гиперреализма, возник и такой подвид граффити, который имеет непосредственное отношение к монументально-декоративной пластике. Это – объёмно-пространственные граффити на поверхности архитектурных строений, чем-то напоминающие супрематические архитекторы К.С. Малевича и элементы дизайнерских разработок. Один из примеров таких граффити – работы К. Чаплички (рис. 145). Мир архитектуры, а с ним и архитектурного декора, всё активнее становится отражением культурной жизни города.



Рис. 70. Традиционные в западноевропейском искусстве основные виды архитектурного орнамента



Рис. 71. Индийские орнаментальные мотивы в архитектурном рельефе

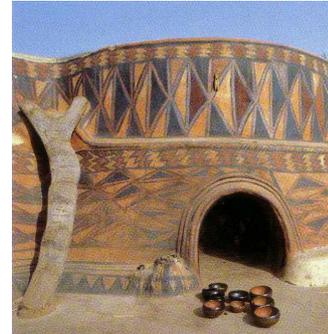
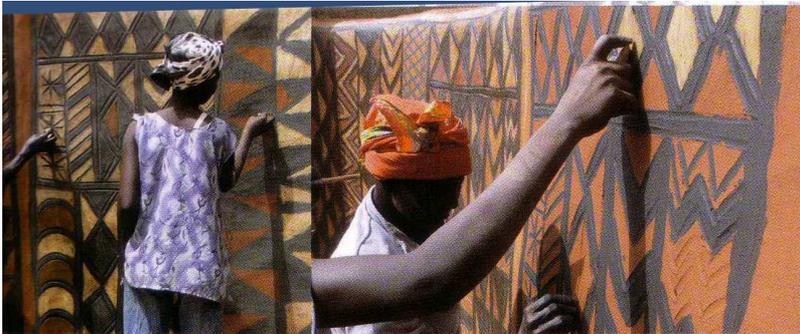
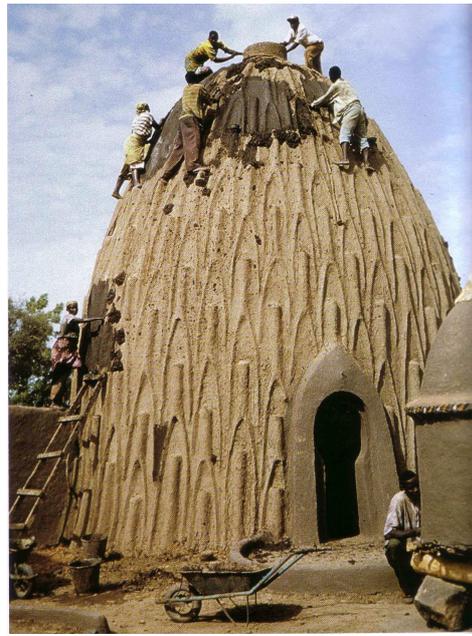
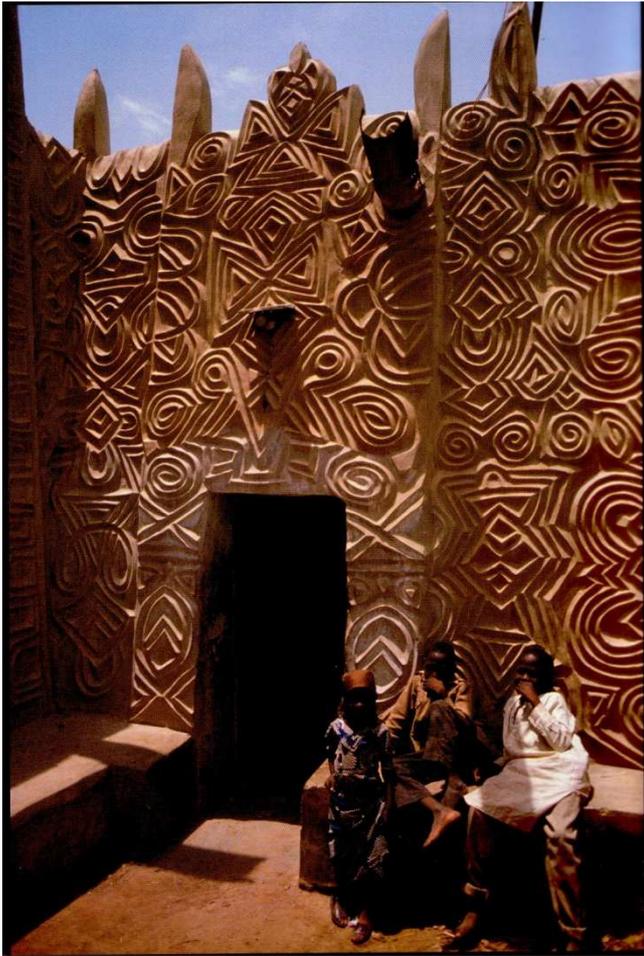


Рис. 72. Оформление рельефным орнаментом стен африканских жилищ (Нигерия)



Рис. 73. Хавьер Сеносиан. Проект «Гнездо Кецалькоатля», Мексика, 2005г.

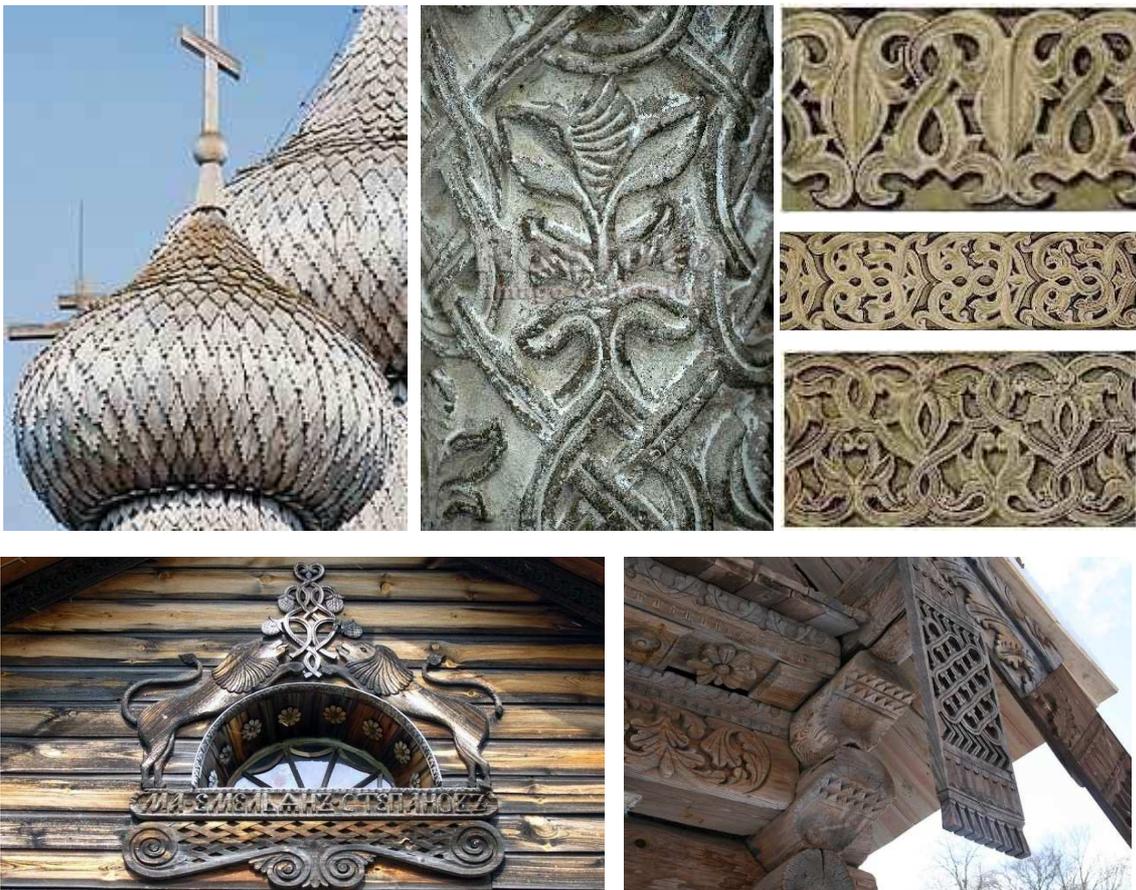


Рис. 74. Растительная орнаментика в русском орнаменте (покрытие лемехом, деревянная и каменная резьба)



Рис. 75. Русский орнамент на деревянных наличниках, выполненный в XIX веке в технике глухой резьбы (Балахнинский район Нижегородской области: из личной коллекции Г.И. Панксенова)



Рис. 76. Белокаменная резьба на стенах Дмитриевского Собора во Владимире



Рис. 77. Скульптурная пластика в оформлении фасада дома № 14 на Чистопрудном бульваре в Москве



колонна



связанная колонна



пилястр



лопатка



пилон



канефора



кариатиды



атлант



канделябровые



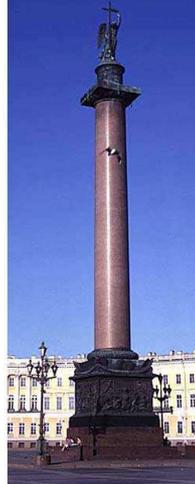
муфтированная



грибовидная



вотивная



триумфальная



ростральная

Рис. 78. Основные типы колонн



Рис. 79. Древнеегипетские колонны – протодорические, в виде лотоса, с пальмовой капителью, гаторические

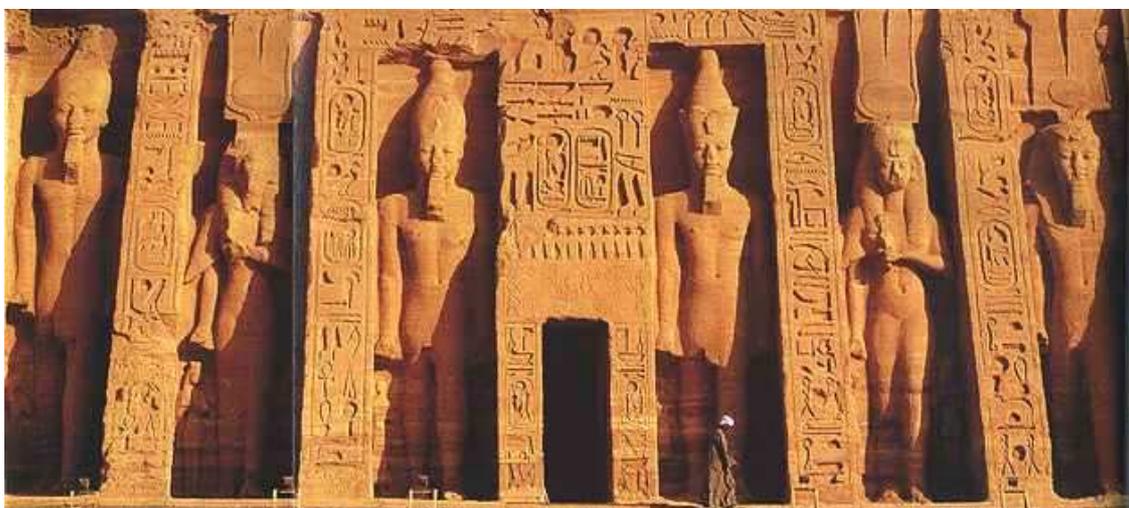


Рис. 80. Квадратные опорные столбы и скульптурно-пластическое оформление Храма богини Хатор в Египте



Рис. 81. Орнаментальное оформление рельефа колонн в Индии



Рис. 82. Основные варианты капителей в рамках ордерной системы

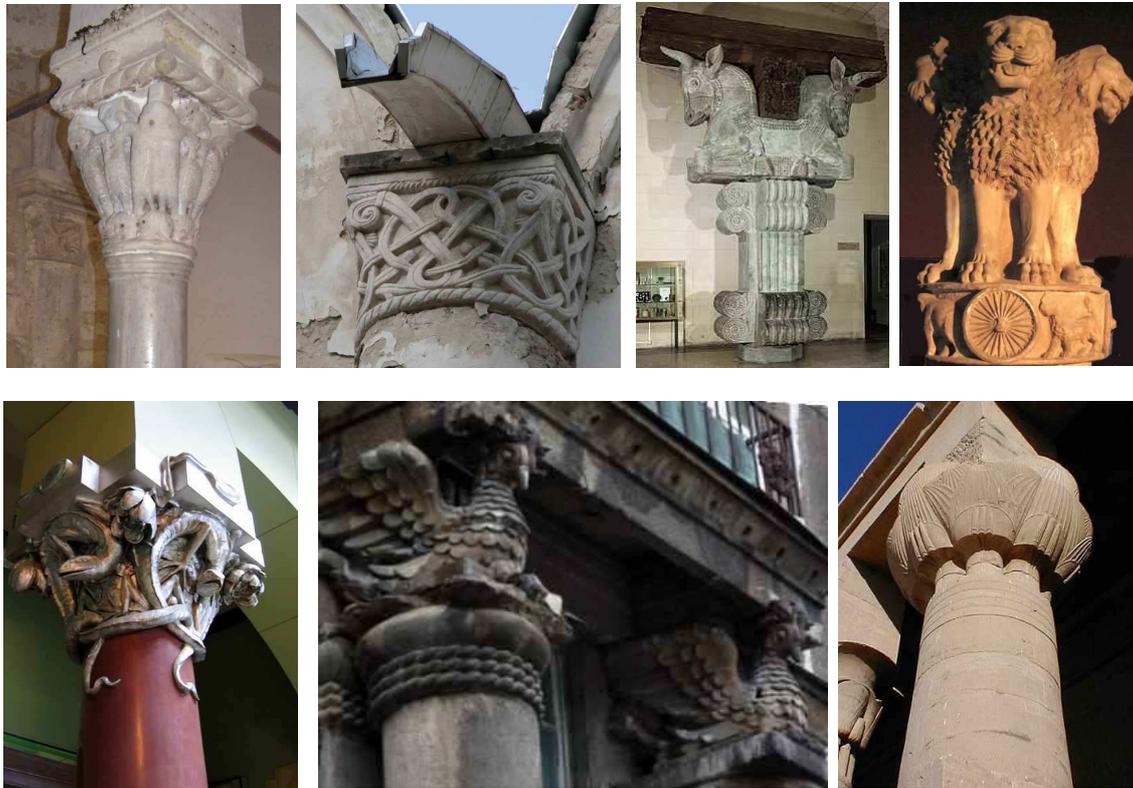


Рис. 83. Интерпретация пластики форм капители образами фауны и флоры

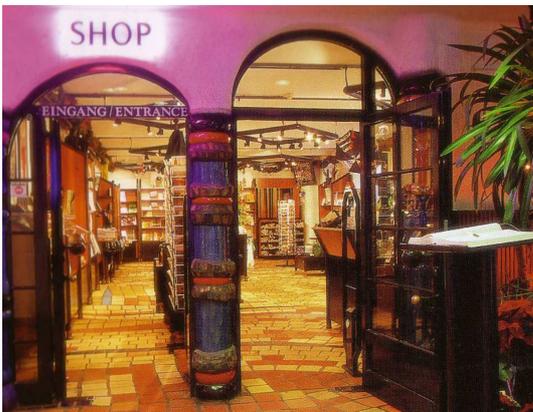
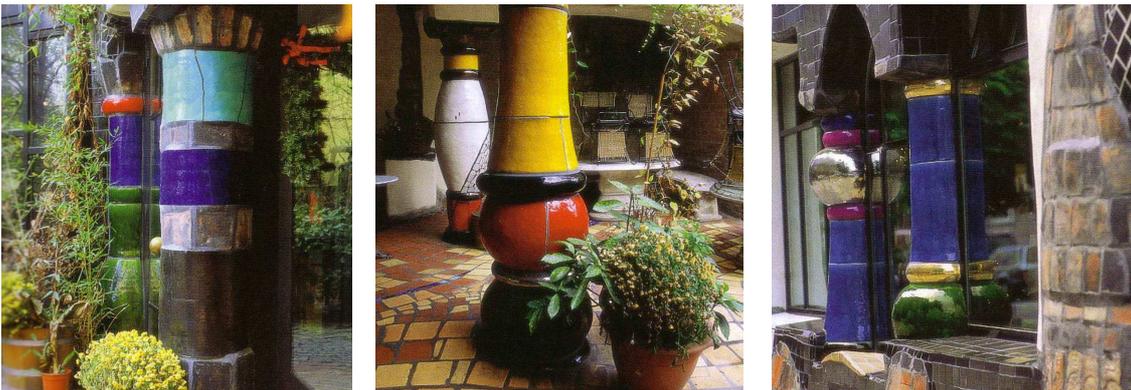


Рис. 84. Керамические колонны Хундертвассера.в Вайсбергерленде (Германия)



Рис. 85. Триумфальные арки и фрагменты их пластического декора (сверху вниз):
арка Тита в Риме,
Триумфальная арка на площади Шарля де Голля в Париже,
Триумфальная арка на площади Каррузель в Париже

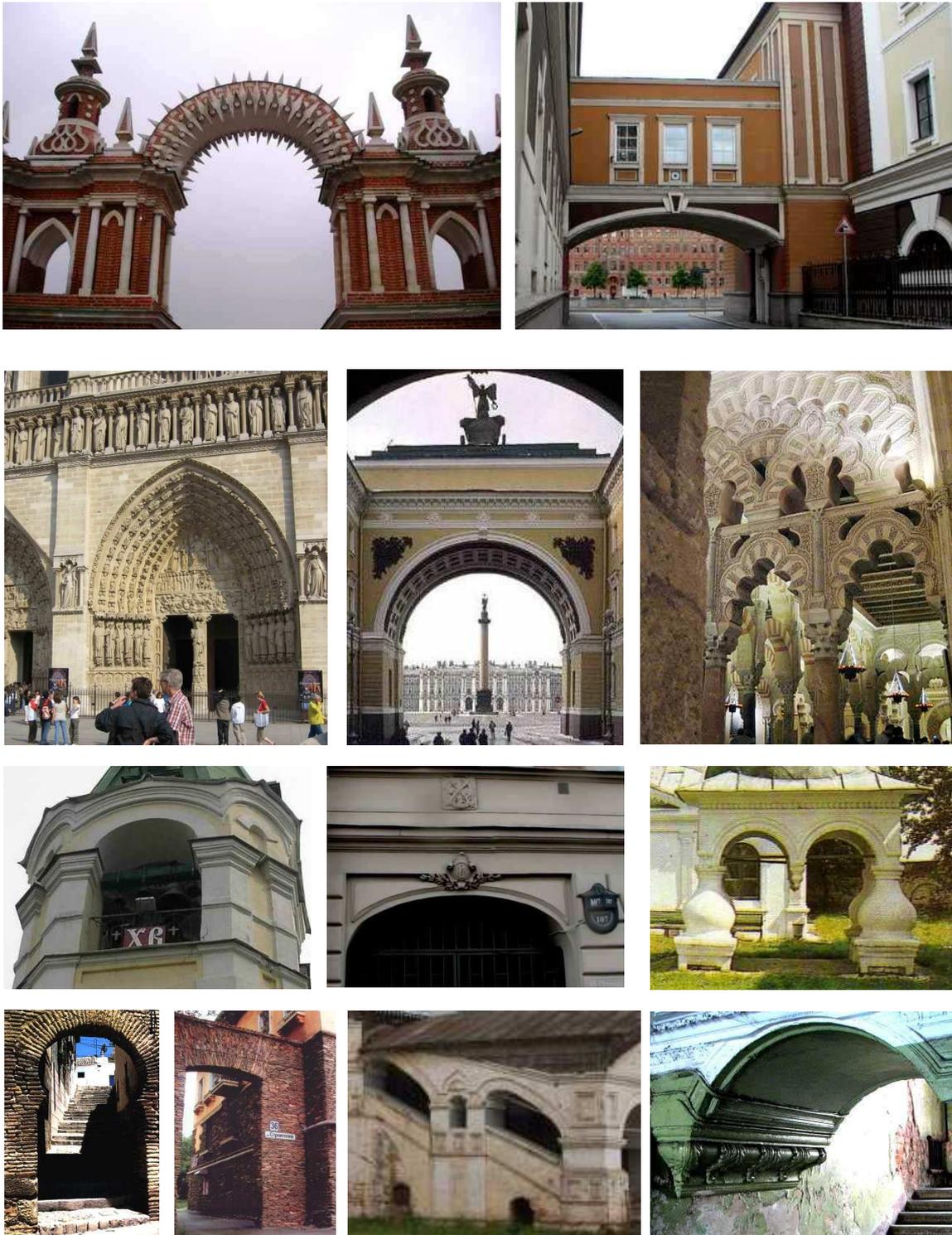


Рис. 86. Основные виды арок (слева направо, сверху вниз): полуциркулярная, лучковая, стрельчатая, полуциркулярная римская, многолопастная, коробовая, эллипсоидная, двухцентровая навесная, подковообразная, плоская, ползучая, плечевая

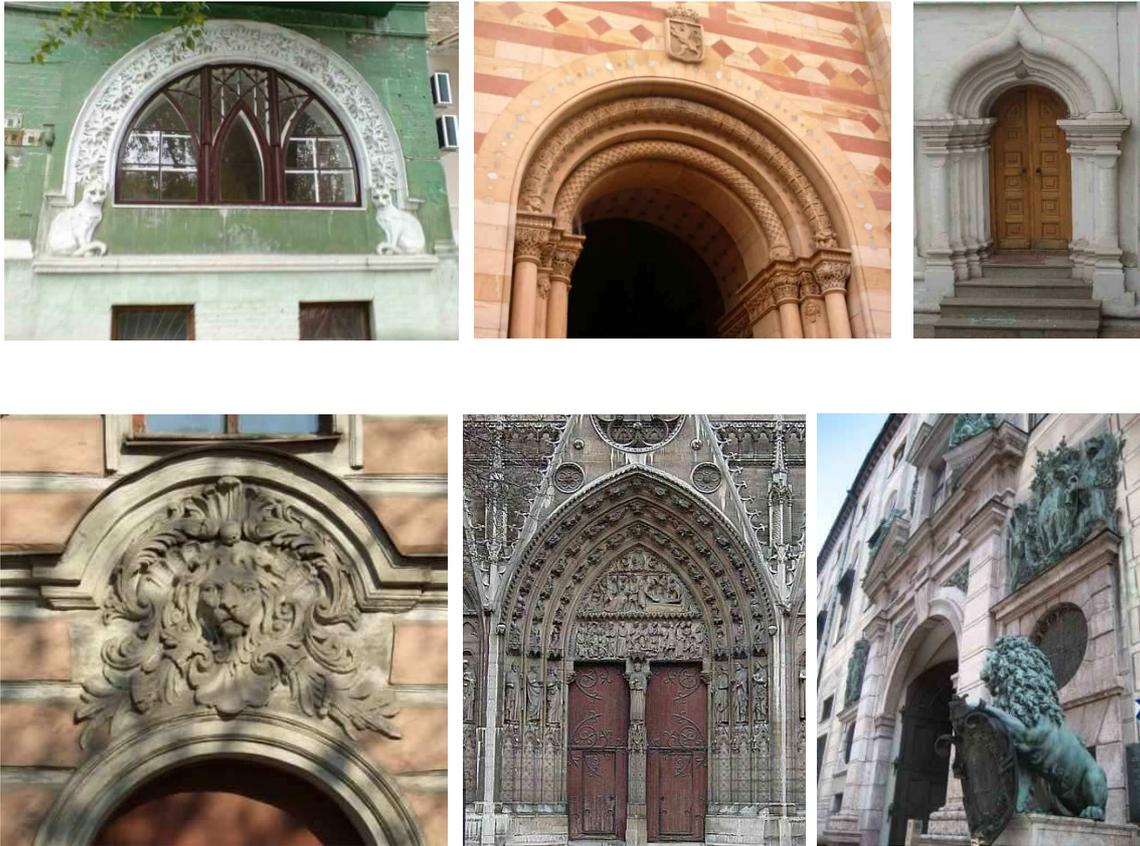


Рис. 87. Оформление арочного входа, портала, окна архивольтами и тимпанами с лепным декором (слева направо, сверху вниз): окно «Дома с кошками» на ул. Гоголевской: Киев, Украина; архивольт Кафедрального Собора в Германии, оформление перспективного портала со стрельчатой аркой в древнерусском стиле, тимпан и архивольты дома на Васильевском острове (12-я линия) в Санкт-Петербурге, портал с архивольтом и тимпаном Собора парижской Богоматери (Франция), декоративное оформление арочного портала в Мюнхене (Германия)

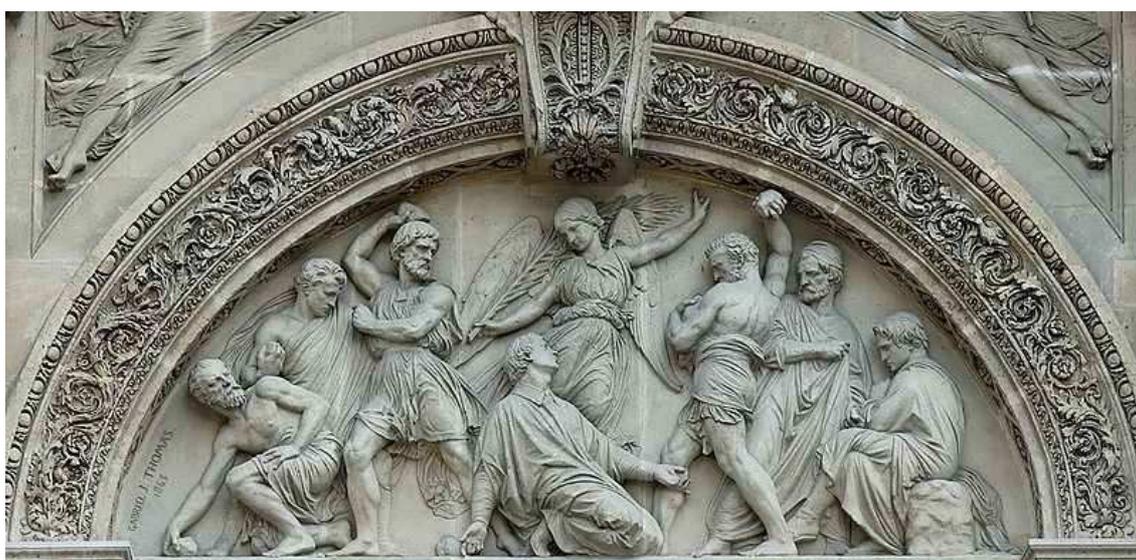


Рис. 88. Фрагменты скульптурного декора архивольтов и тимпанов католических соборов: скульптурные детали архивольта и тимпана Собора парижской Богоматери (Франция); архивольт романской арки кафедрального собора в Ирландии, архивольт тимпана центрального входа портика собора де ла Глория в Испании, барельеф в тимпане над входом в церковь св. Стефана в Париже

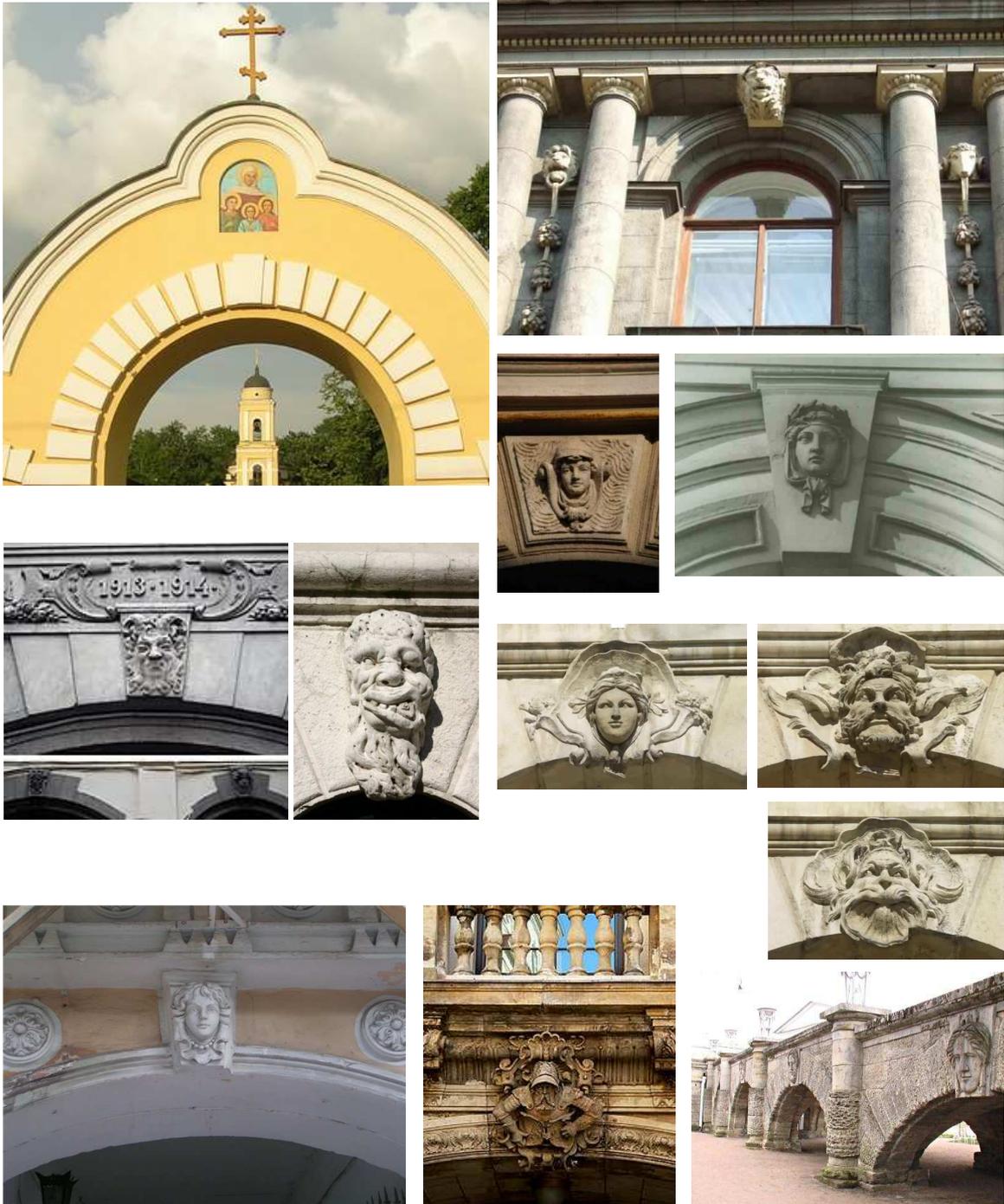


Рис. 89. Декоративно-пластическое оформление замкового камня: веерный замок и маскарон

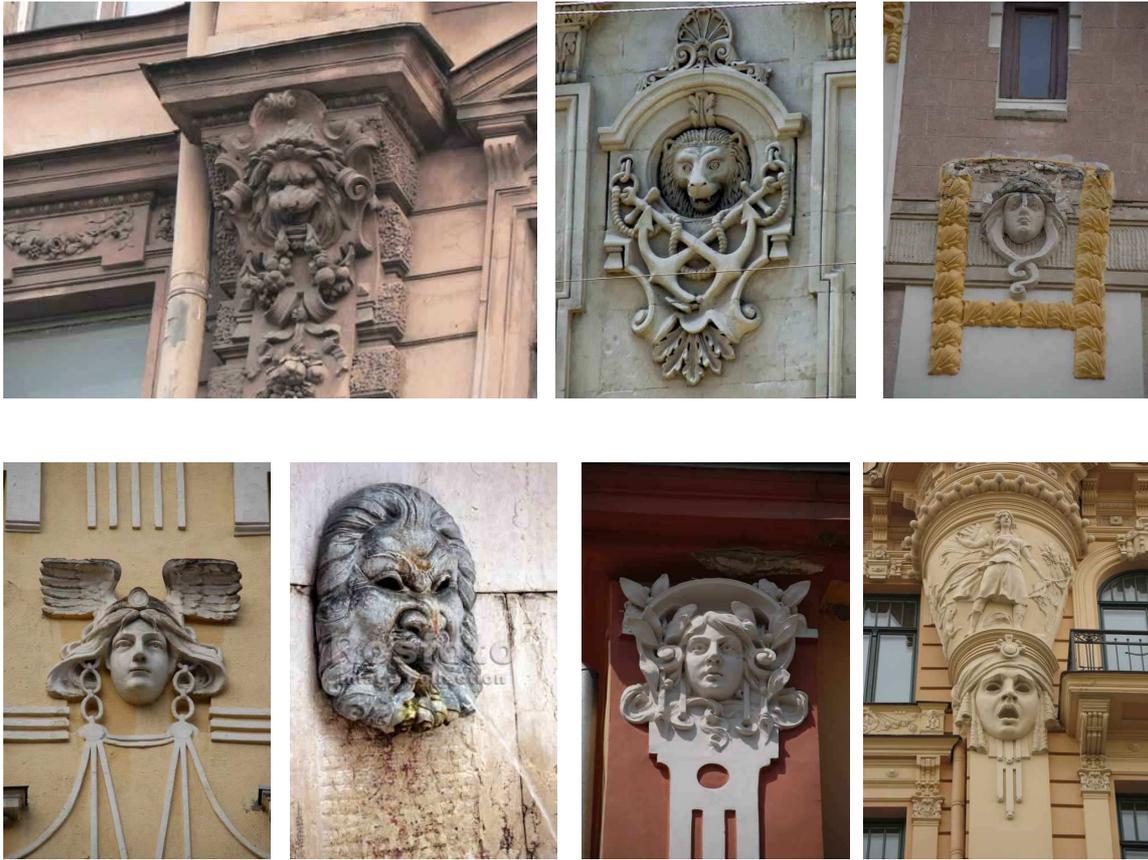


Рис. 90. Разнообразие рельефного характера формы, стилистики и положения маскаронов на фасаде здания



Рис. 91. Аркады(слева направо, сверху вниз): Колизея в Риме, базилики в Виченце (Италия), собора в Мексике



Рис. 92. Строение аркатуры и аркатурно-колончатый пояс, проходящий по апсидам церкви Покрова на Нерли

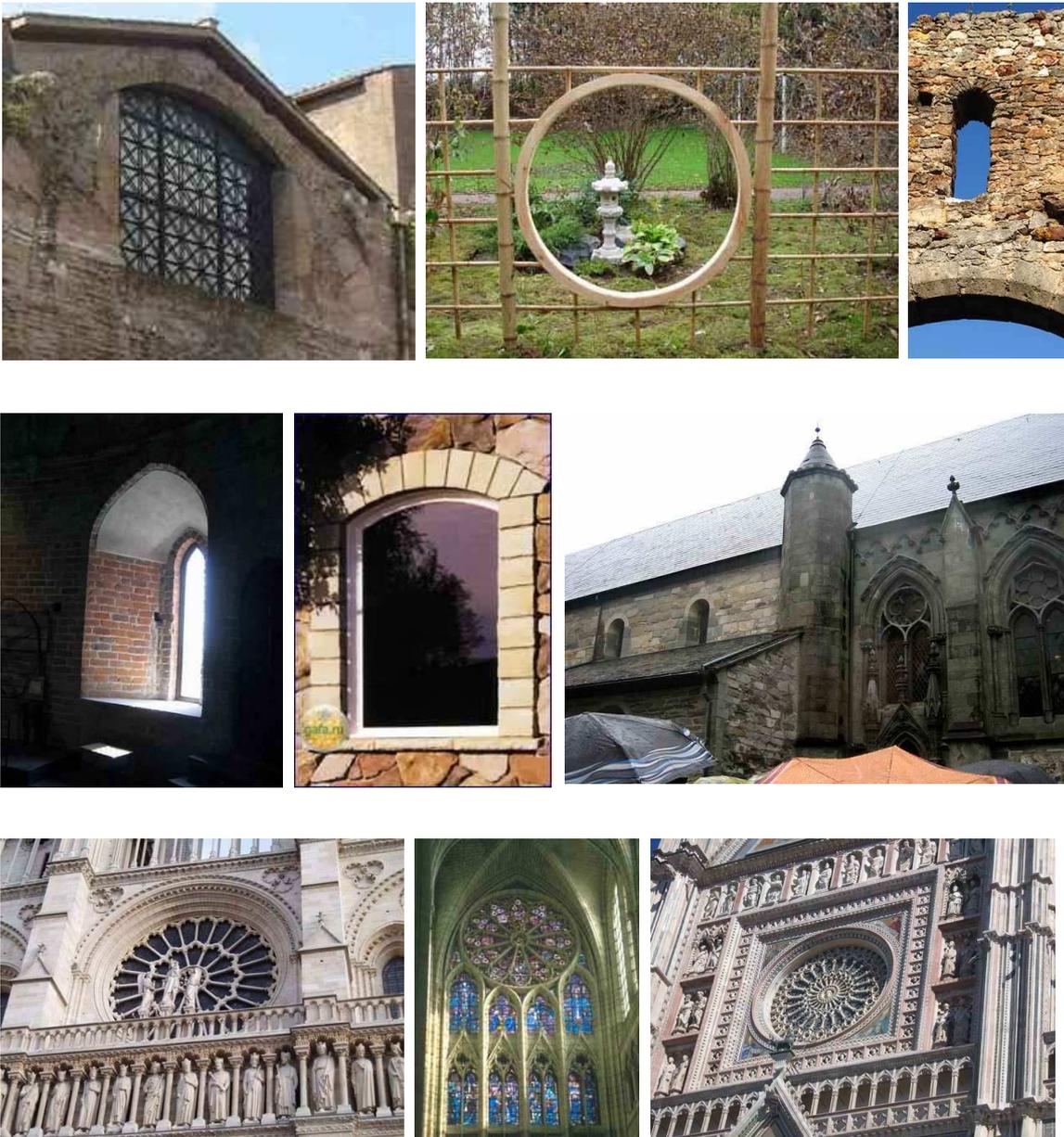


Рис. 93. Формы окон в разные исторические эпохи и в различных традиционных культурах (слева направо, сверху вниз): термальное окно (окно Термы Диоклетиана), видовое окно японского сада, романские окна и готические типы окон (окно собора Парижской Богоматери, окно собора Орвието в Италии, 1290 г. и др.)

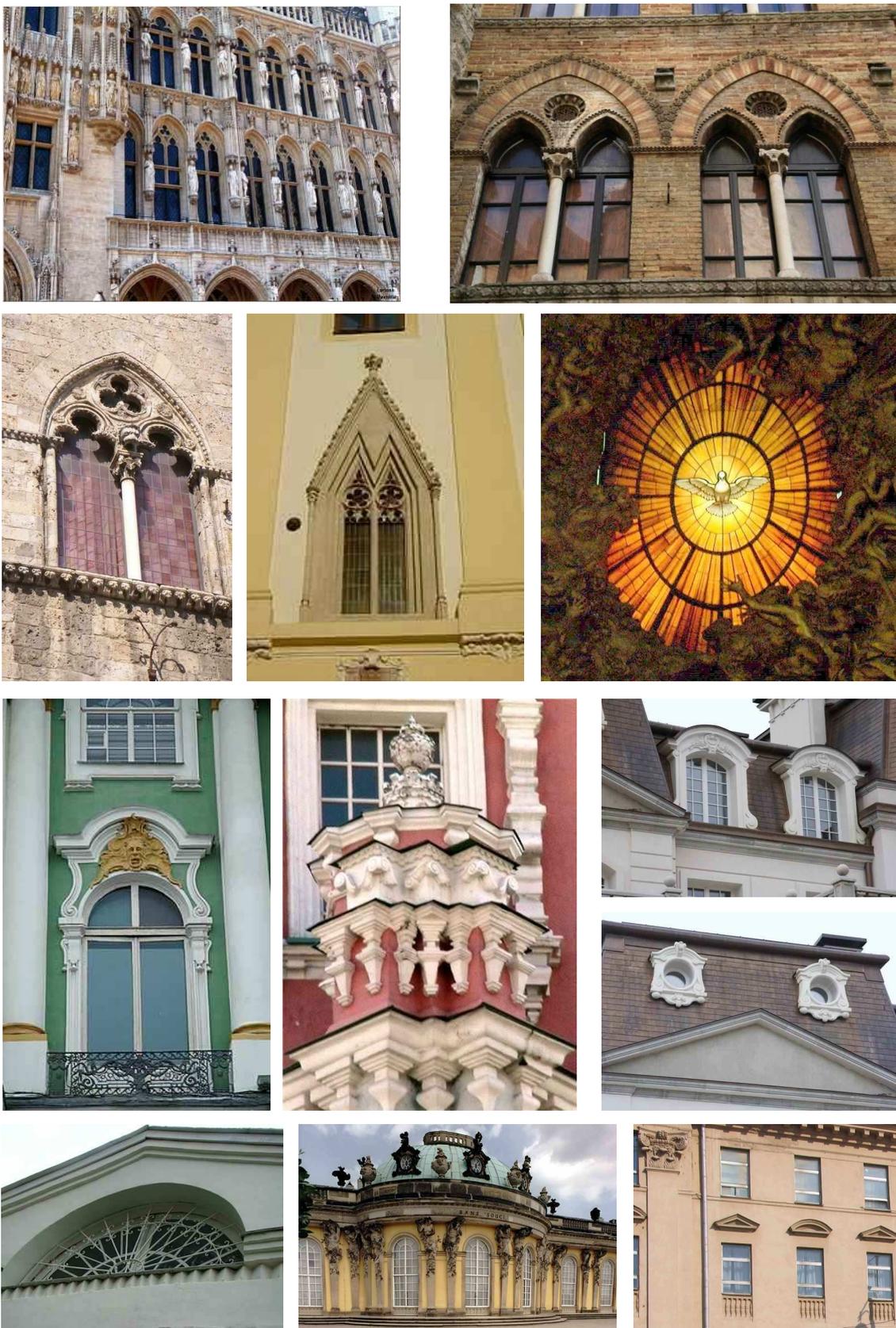


Рис. 94. Формы окон в разные исторические эпохи и в различных традиционных культурах (слева направо, сверху вниз): стрельчатые готические окна и арки; венецианское окно (Сиена) и др.; окно базилики Св. Петра (Ватикан), окно Зимнего Дворца (архитектор Ф.Б. Растрелли), окна барокко, рококо, классицизма

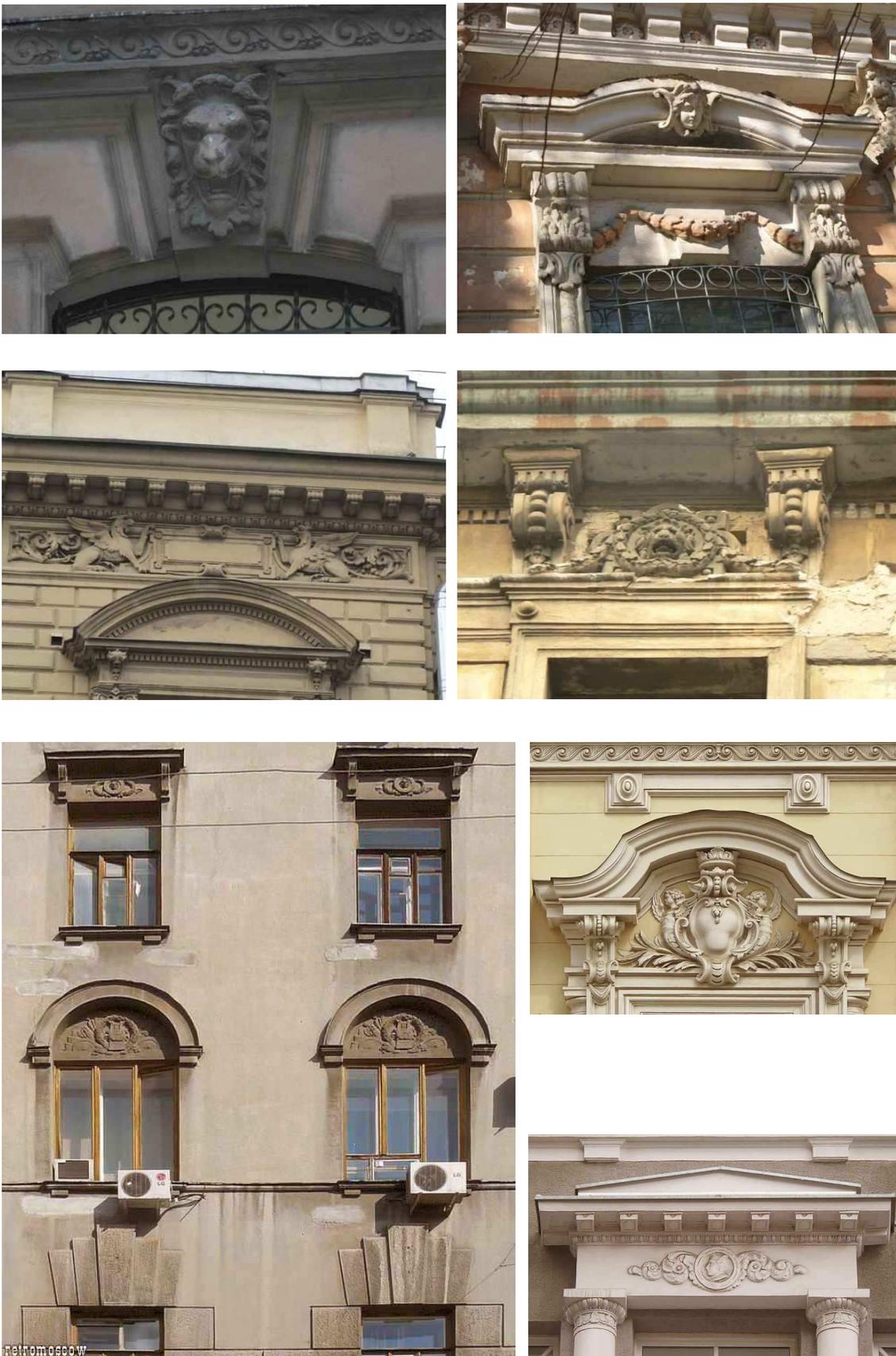


Рис. 95. Сандрики окон зданий Санкт-Петербурга (с головой льва - ул. Моховая, на наб. Кутузова, наб. Мойки и др.) и Москвы (Доходного дома, Сандуновской бани, Товарищества «Саламандра»)



Рис. 96. Особенности скульптурного декора барочных зданий



Рис. 97. Ламбрекены: на креольском доме в Сен-Дени де ля Реюньон и в виде связки тканей на здании стиля рококо



Рис. 98. Характерные черты декора зданий стиля рококо (Б. Нейман и др.)



Рис. 99. Наличники русских палат и церквей, выполненные в национальных традициях, отражённых в стилистике маньеризма и барокко: окна палат Аверкия Кириллова, 1657 г.; окна церкви Николая на Берсеневке, 1656–1657 гг.; окна церкви Троицы в Никитниках, 1630-е гг., окна Строгановской церкви в Нижнем Новгороде и др.



Рис. 100. Оформление крыльца и наличников русских деревянных построек



Рис. 101. Здание «Саровбизнесбанка» в Нижнем Новгороде; детали декора главного входа и окон (архитекторы Е.Пестов, А. Харитонов и др.)



Рис. 102. Пластическое оформление окон в стиле «модерн» и эклектики: сложная криволинейная конструкция окон «Дома Батльо» А. Гауди, круглое окно в японском стиле, эллипсовидное окно в стиле эклектики



Рис. 103. Дом Константина Степановича Мельникова в Москве (Кривоарбатский пер., д. 10): вид здания со стороны мастерской и фрагмент размещения окон)



Рис. 104. Проект домов в китайском городе Тяняне: экстерьер и интерьер (намечен к реализации в 2012 г.)



Рис. 105. Здание в «Парке Мира ООН» города Чонджу (Лондонская архитектурная компания АСМЕ)

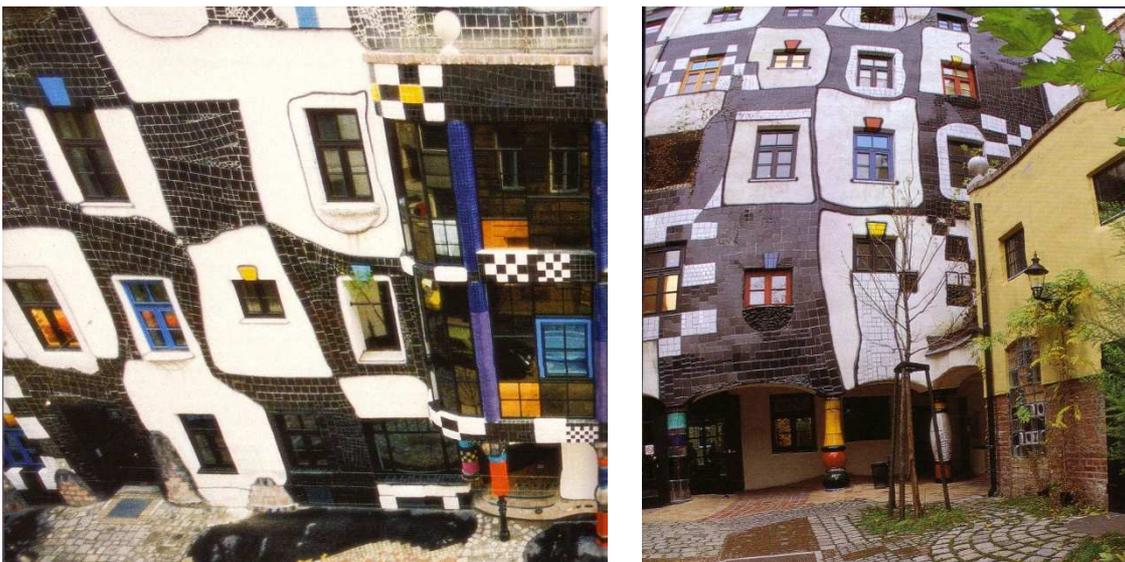


Рис. 106. Индивидуализация форм окон в зданиях Хундертвассера.

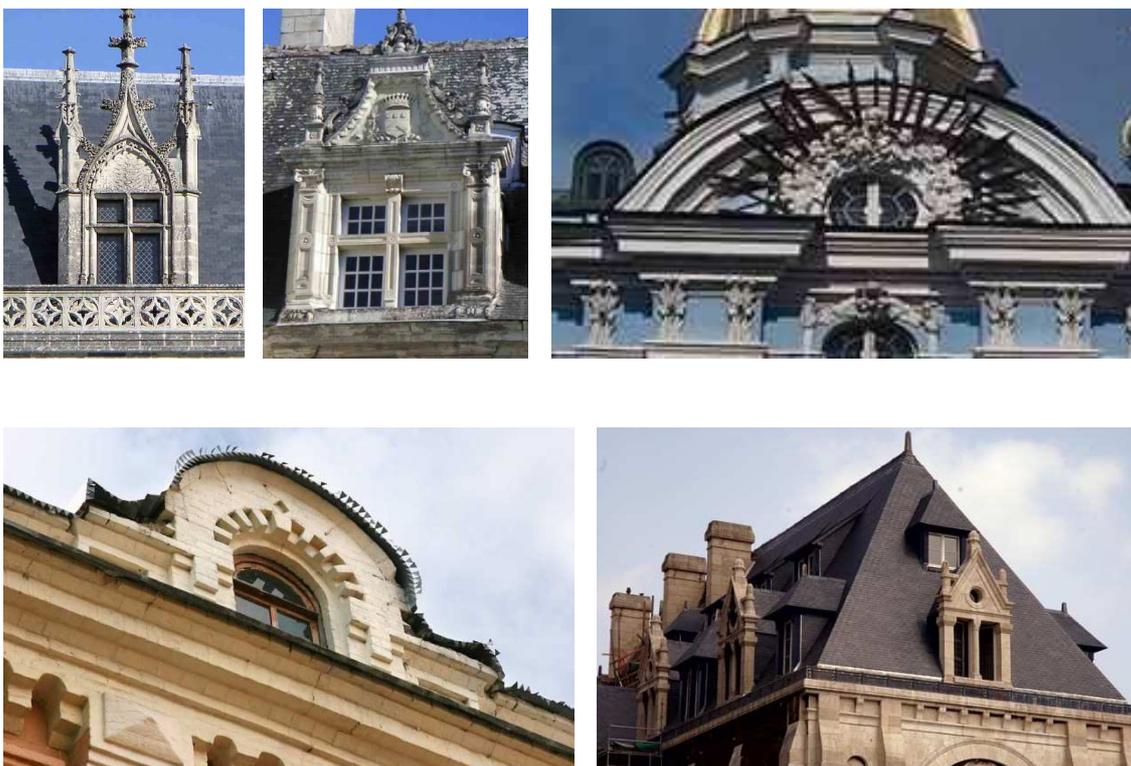


Рис. 107. Пластические образы люкарны



Рис. 108. Модульон и его связь с другими декоративными элементами оформления карниза здания – бордюром в виде ионика, фризovým поясом и т.д. (на примере архитектурного декора дома на ул. Чайковского в Санкт-Петербурге)



Рис. 109. Кронштейны в виде фигур людей и животных на барочном здании (Лечче, Италия)



Рис. 110. Консоль как функционально значимая часть архитектурной конструкции (архитектор К.С. Мельников, здание ДК им. И.В. Русакова)

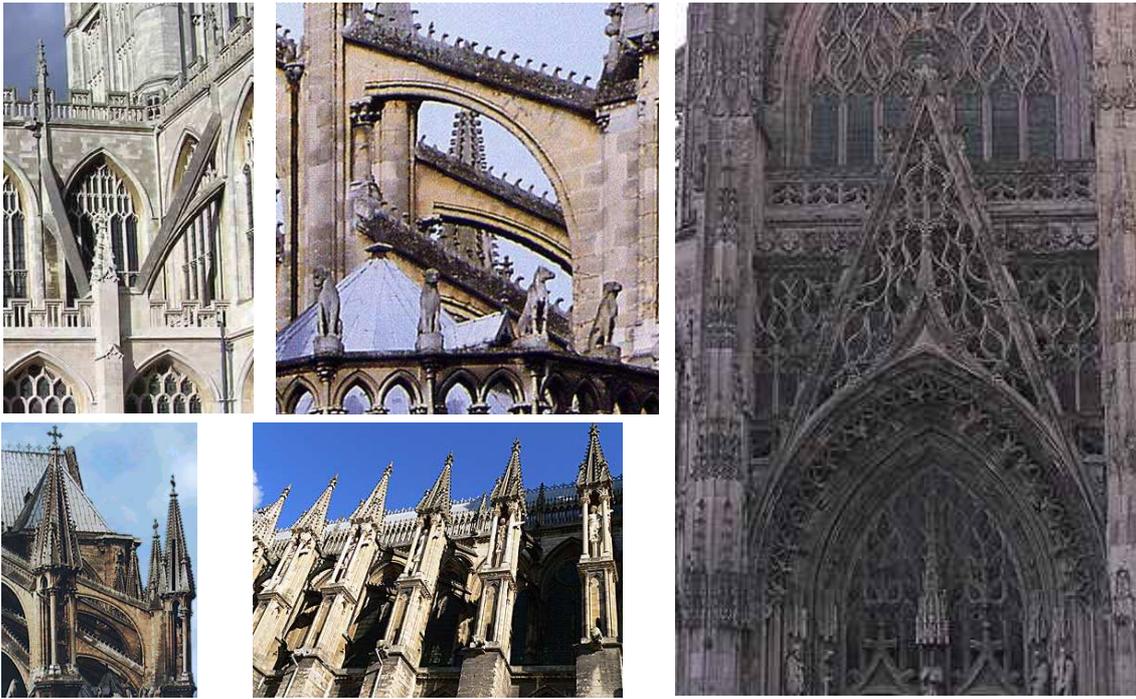


Рис. 111. Архитектурно-пластические элементы готической архитектуры: контрфорсы, аркбутаны, вимперг



Рис. 112. Округлые ниши в архитектурно-пластическом оформлении зданий



Рис. 113. Сплошной фриз храма Зевса в Пергаме

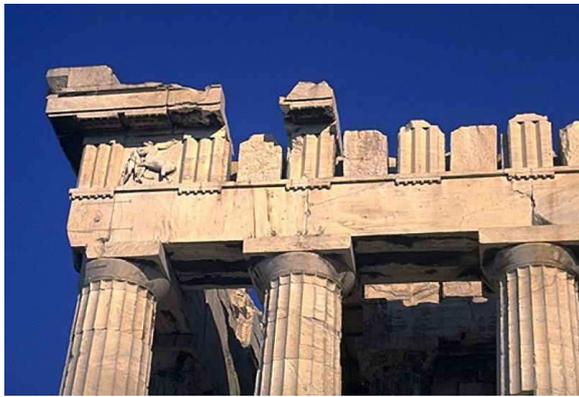


Рис. 114. Примеры метрической разбивки фриза на триглифы и метопы (слева – фриз античного здания, справа – фриз здания в Хельсинки)



Рис. 115. Фрагмент опоясывающей рельефной фризовой полосы (здание Азовско-Донского банка в Москве и др.)



Рис. 116. Примеры аттика, возведённого над карнизом



Рис. 117. Классический акротерий (слева сверху) и угловые скульптуры, украшающие «Дом с химерами» (1901 – 1902 гг.) в Киеве (ул. Банковая, 10) – архитектор В. Городецкий

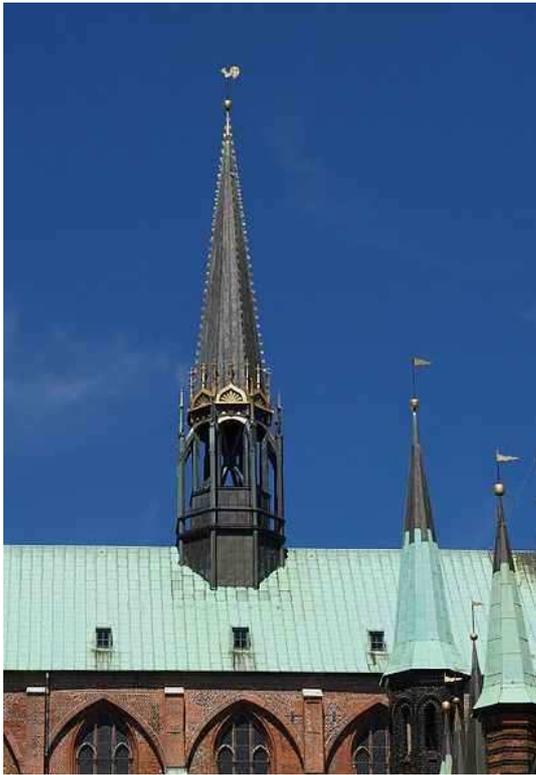


Рис. 118. Шпиль как архитектурный элемент и пластическая форма модели здания: шпиль в городе Любеке; башня-шпиль из 4-х переплетенных хвостов драконов (Копенгаген); небоскрёб в Нью-Йорке (компания «Крейслер», стиль Ар-деко; башня Chicago Spire («Чикагский шпиль», архитектор С. Калатрава)



Рис. 119. Пластически выразительные крыши зданий и элементы декоративной пластики, украшающие крыши: щипцовые крыши дома в Финляндии и Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге, параболическое завершение библиотеки, пластическая разработка элементов крыш А. Гауди; справа внизу – парапет готического здания

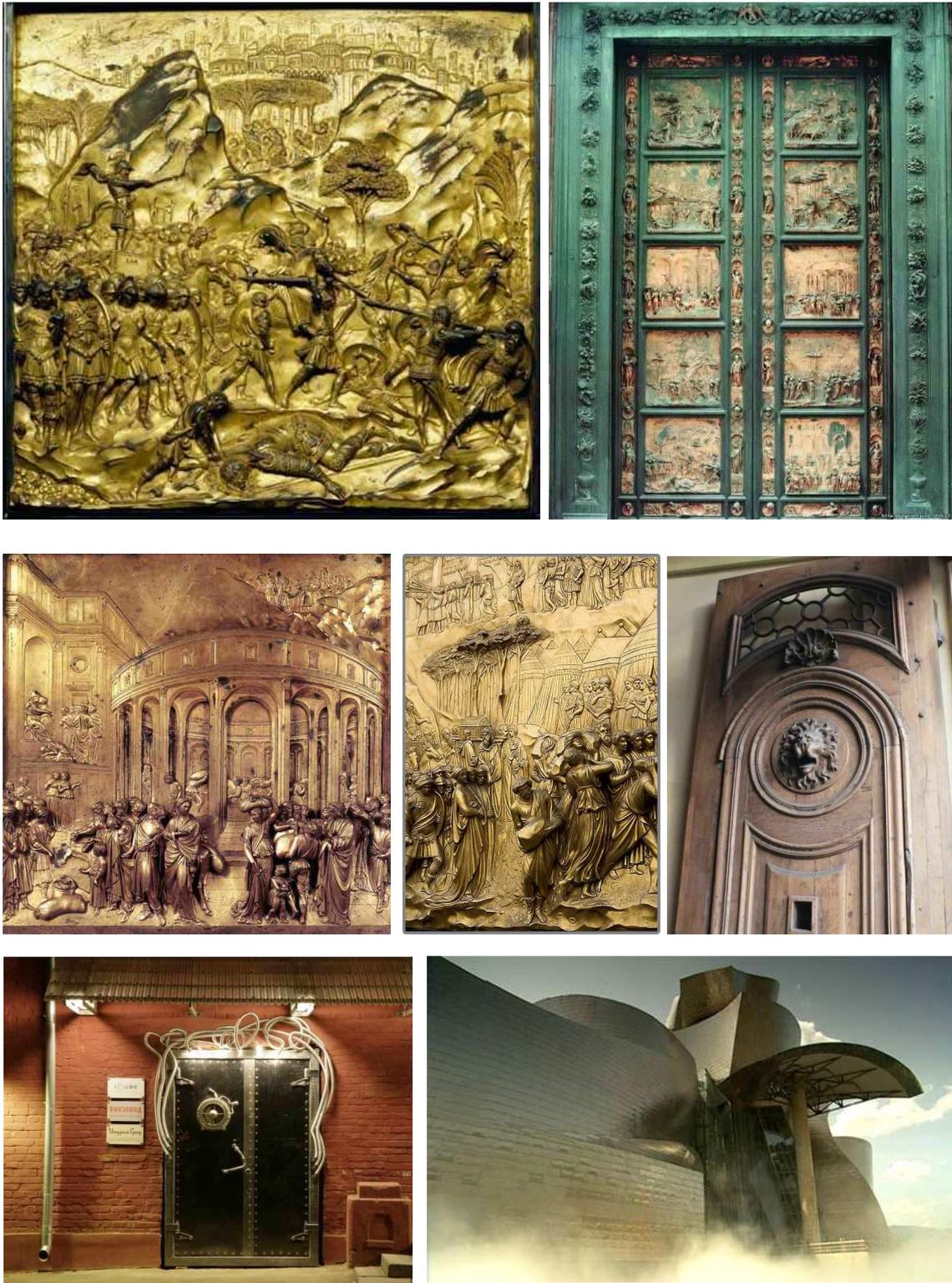


Рис. 120. Пластическая разработка дверей: Л. Гиберти - бронзовая Дверь баптистерия во Флоренции и фрагменты («История Иосифа», «Смерть Давида» и др.), дверь здания на Невском проспекте в Санкт-Петербурге, оригинально разработанные современные двери (справа внизу – крыльцо и дверь здания, выстроенного по проекту Ф. Гери).



Рис. 121. Десюдепорт над дверью в Янтарную комнату, десюдепорт в одном из залов Большого Екатерининского дворца, десюдепорт в одном из залов Большого Петергофского дворца с фигурами «Верность» и «Справедливость» (Ф.-Б. Растрелли)

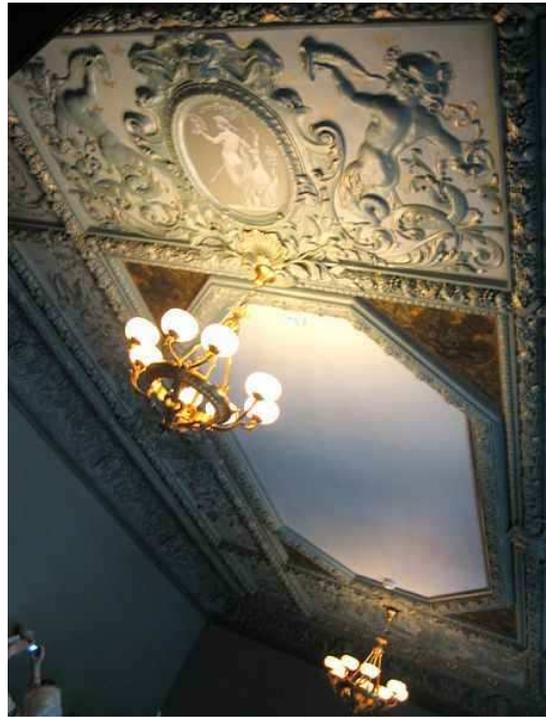


Рис. 122. Скульптурно-пластическое оформление внутренних помещений особняка Смирновой в Москве (архитектор Ф. Шехтель)



Рис. 123. Эркер старой ратуши города Регенсбург



Рис. 124. Балюстрада (ряд балясин и навершия опорных столбов)



Рис. 125. Навершия

нимфы и ангелы



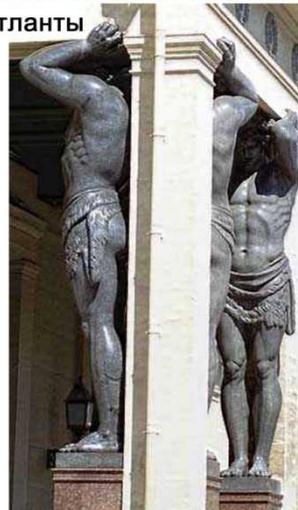
путси



сатир

кариатиды

атланты



маскарон



Рис. 126. Основные виды антропоморфного архитектурного декора: нимфы и ангелы, атланты и кариатиды, путси, маскароны в виде женских голов и голов сатиров, возничий на колеснице запряжённой квадригой (четвёркой лошадей)



сфинкс



кентавр



тетраморф



русал и русалка

гарпия



демоны



Минотавр



горгоны

Рис. 127. Антропоморфные химерические существа в архитектурном декоре: сфинкс, кентавр, тетраморф, русал, русалка, гарпия, демоны, Минотавр, горгоны



крылатые львы

лев-дракон



грифоны



дракон



гаргульи



химера



Цербер



Рис. 128. Зооморфные химерические существа в архитектурном декоре: крылатые львы, лев-дракон, грифоны, гаргульи, дракон, Кербер (Цербер), химера

зооморфные консоли, декоративные скульптуры,



рельефы, аллеи и капители колонн



аквила



букранион

протома

Рис. 129. Зооморфный архитектурный декор: образы животных в виде консолей (слоны), декоративной фигуры, украшающей крыльцо центрального входа (лев, опирающийся на державу – символ власти), маскароны в виде льва с декоративным орнаментом, аллеи, украшенных скульптурами (фигуры баранов), капители (четырёхглавый лев); аквила, протома, букранион

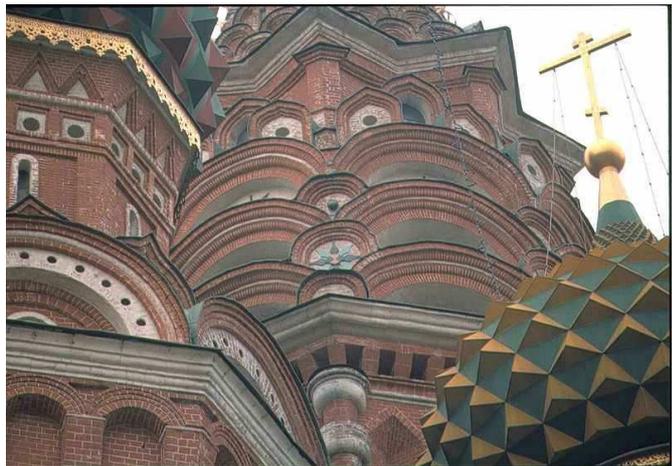


Рис. 130. Слева сверху – церковь в Суздале. Справа сверху - общий вид храма Василия Блаженного (Покровского собора) в Москве и фрагменты его архитектурных деталей: крыльцо с портиком, украшенным двухцентральной навесной аркой, объединяющей декоративные арочки, между которыми свисает гирька; декор глав храма; ритм закомар и редких кокошников в украшении верхней части храма



Рис. 131. Вверху - пештак боковой мечети в Самарканде (Узбекистан);
внизу - гопурам храма в Модурае (Индия)

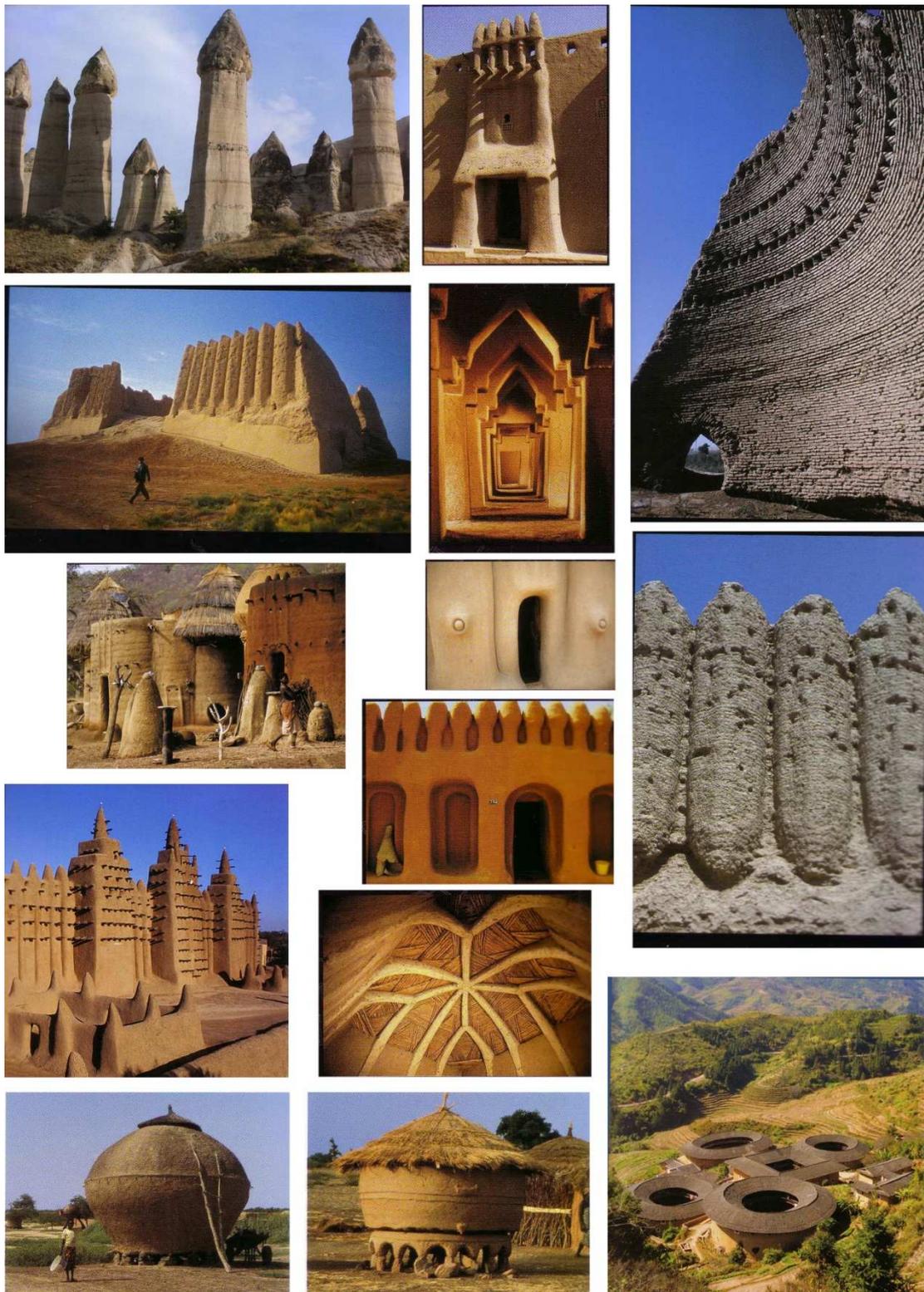


Рис. 132-а. Архитектурные постройки на Африканском континенте (Кения) и дома народности хакка в Китае (справа внизу)

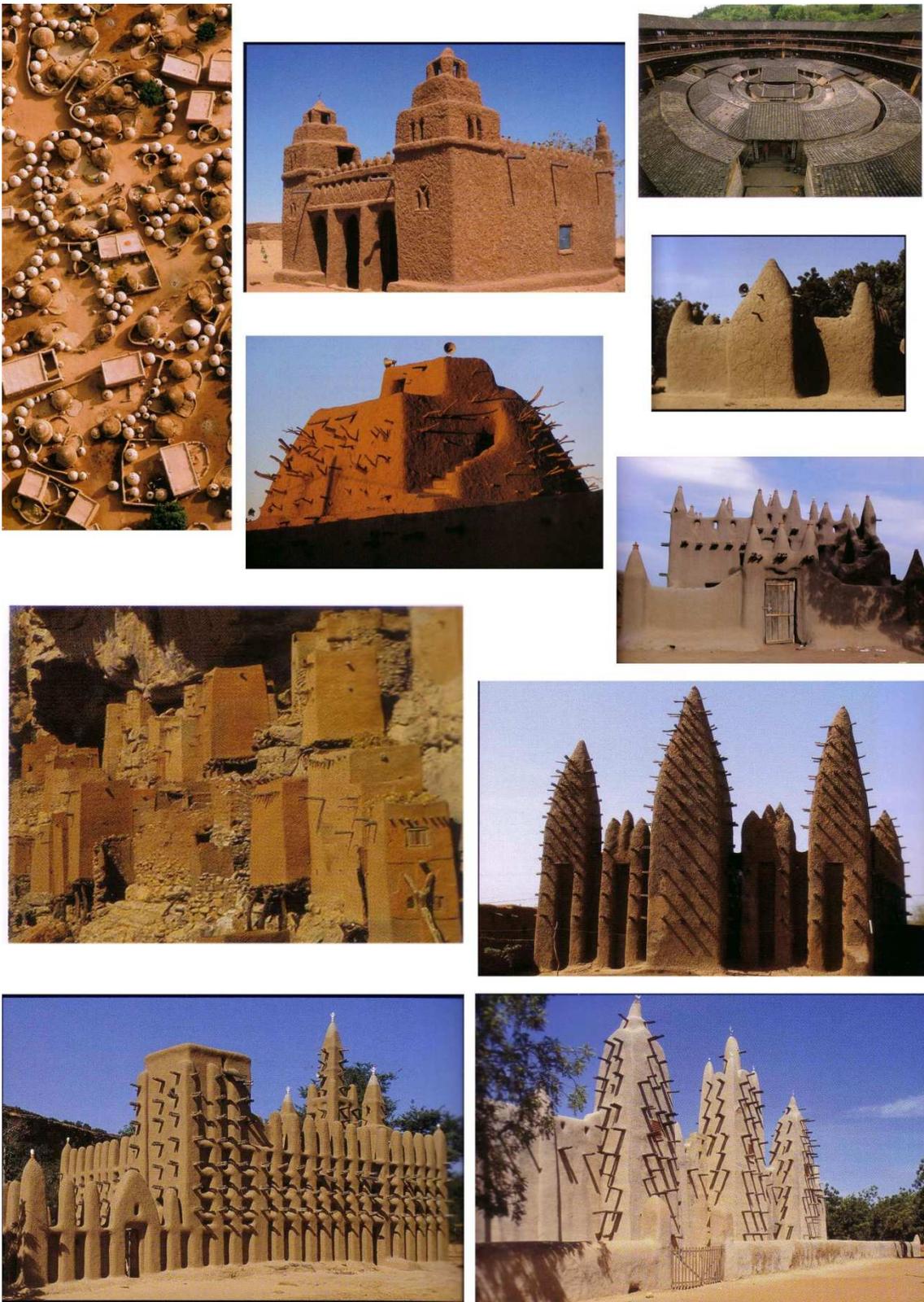


Рис. 132-б. Архитектурные постройки на Африканском континенте (Кения)

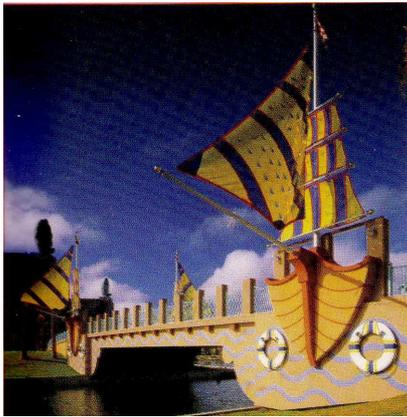
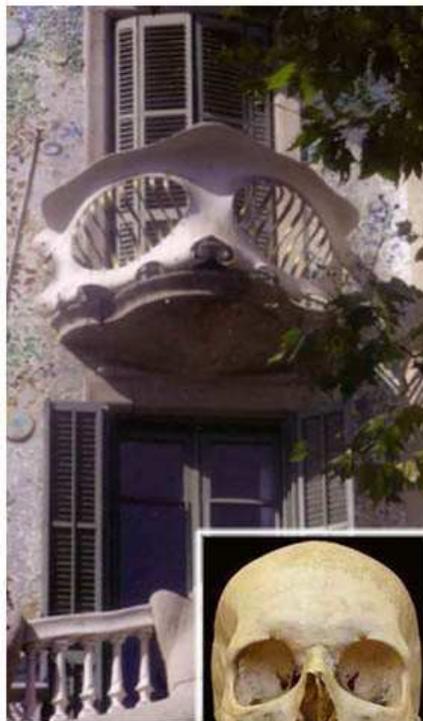


Рис. 133. Архитектурный декор, приближенный к малым архитектурным формам. Вверху - Дворец Фердинанда Шевалье во Франции и театр-музей Сальвадора Дали в Фигаресе; внизу - Отель Диснейленд, Орlando, Флорида, архитекторы – М. Грейс (Нью Джерси), А. Лapidус (Нью Йорк)



панорамное

окно



балкон



колонна



Рис 134. Ассоциативный анализ бионических преобразований «Дома Батльо» («дома костей») А. Гауди

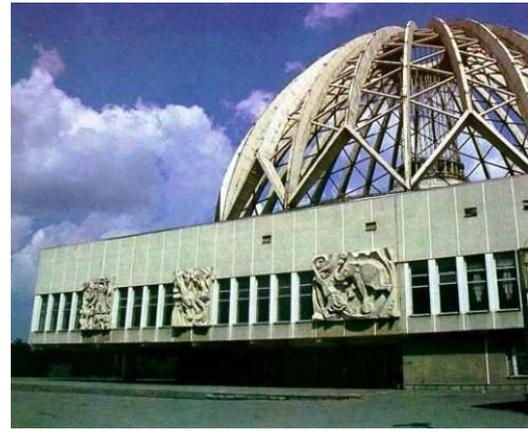


Рис. 135. Горельефы на здании цирка в Екатеринбурге



Рис. 136. Ю. Александров и В. Эльконин. Монументальная композиция «Прометей» на здании Дворца культуры энергетиков в Бурштыне (1974 г.)



Рис. 137. Ю. Александров. Вверху - скульптурная композиция у входа в здание Государственного медицинского института в Ростове-на-Дону (1976 г.). Внизу – аллегорические скульптуры муз трагедии, комедии и музыки перед зданием Якутского государственного музыкального театра (1982 г.)

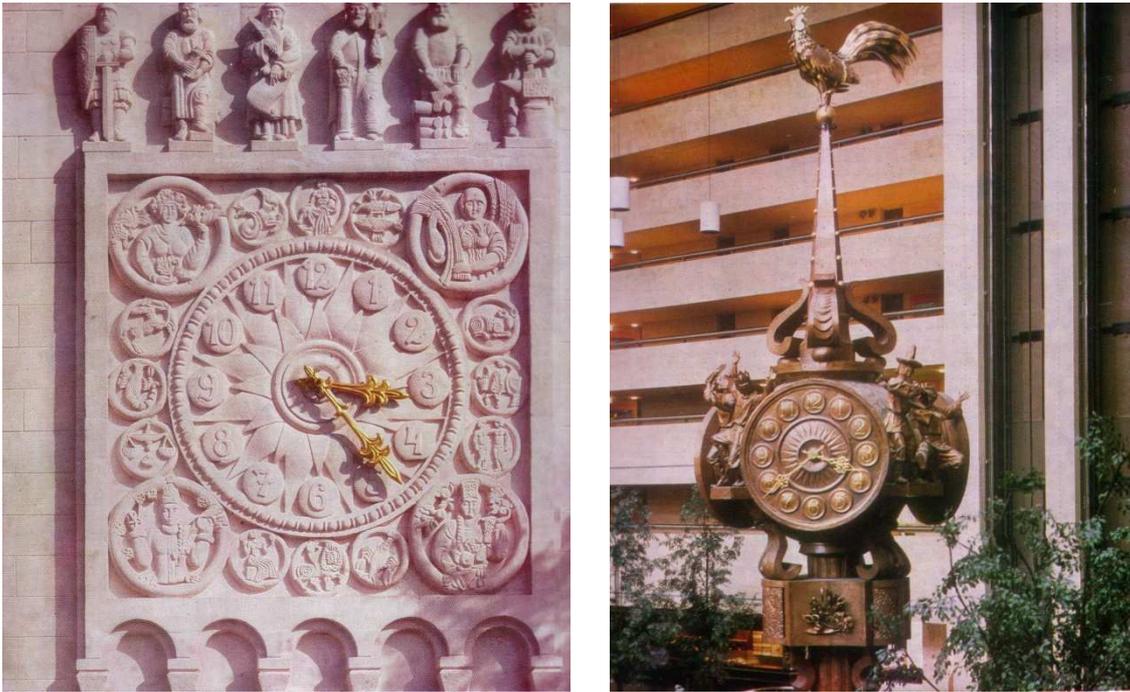


Рис. 138. Ю. Александров. Слева - «Время», скульптурная композиция на здании Главного туркомплеса в Суздале 1976-1977гг. (соавтор В. Клыков). Справа – «Русский сувенир», скульптурная композиция в холле гостиничной части Международной торговли в Москве 1979-1980гг. (архитекторы – М. Посохин, В. Кубасов)



Рис. 139. Ю. Александров. Слева - скульптурное оформление ресторана Главного туристического комплекса в Суздале 1976-1977гг. Справа - «Мировой океан», настенная композиция в холле здания Международной морской организации (ИМО) в Лондоне 1982 г. (соавторы – И. Казанский, В. Беляков)

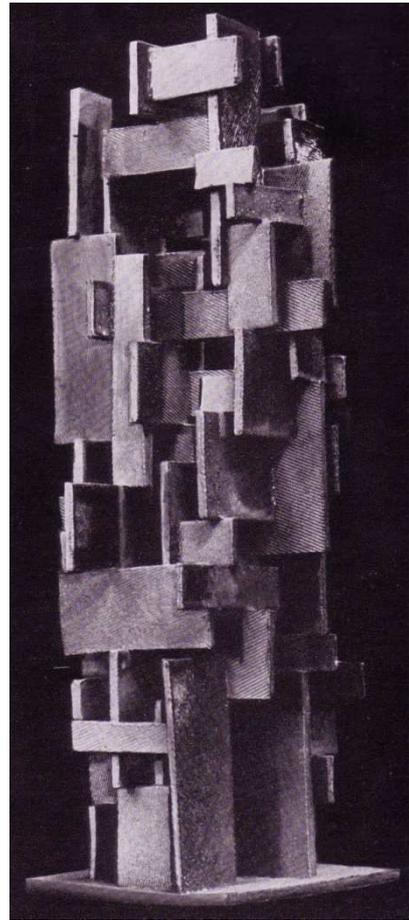
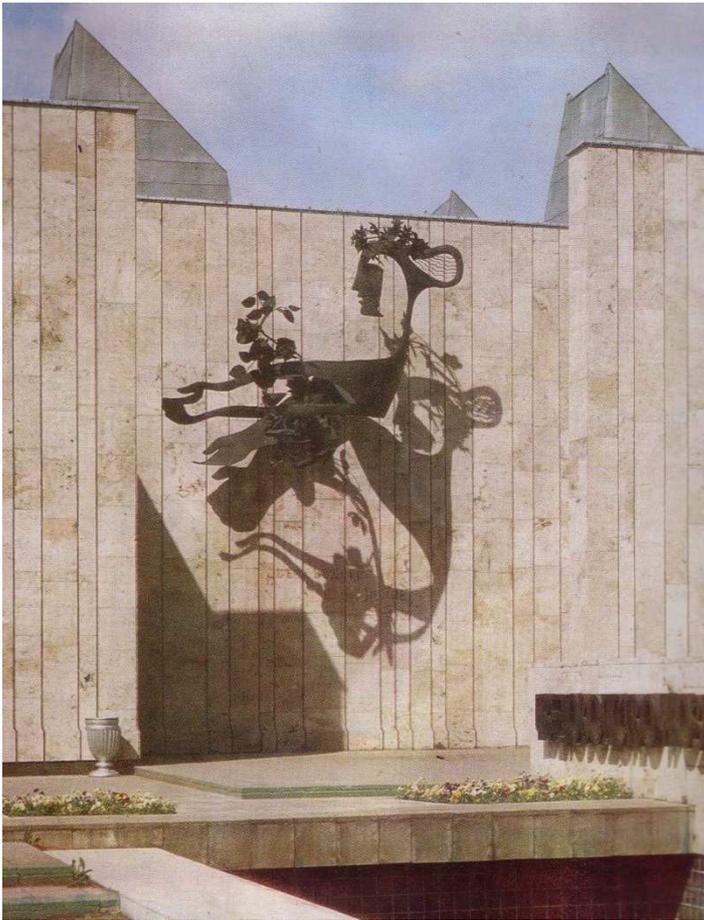


Рис. 140. Слева – Ю. Александров и В. Эльконин. Павильон «Цветоводство и озеленение» ВДНХСССР в Москве, 1972 г. Справа вверху – Ю. Александров «Пространственная композиция» (1975 г.)



Рис. 141. Рельефная разработка стены. Вверху - И. Литовченко, М. Литовченко, В. Прядко; архитекторы М. Бурханов, Ю. Хорхат. «Солнце любви» - рельефная мозаика на фасаде Дома бракосочетаний в Александрии (Украина). Внизу – Ратуша в Праге (Чехия), техника сграффито



Рис. 142. И. Лаврова и И. Пчельников. Рельефы с росписью для здания посольства СССР в Париже (1976 г.) и рельефное панно с росписью танцевального зала Дворца культуры Сталепрокатного завода в Москве.

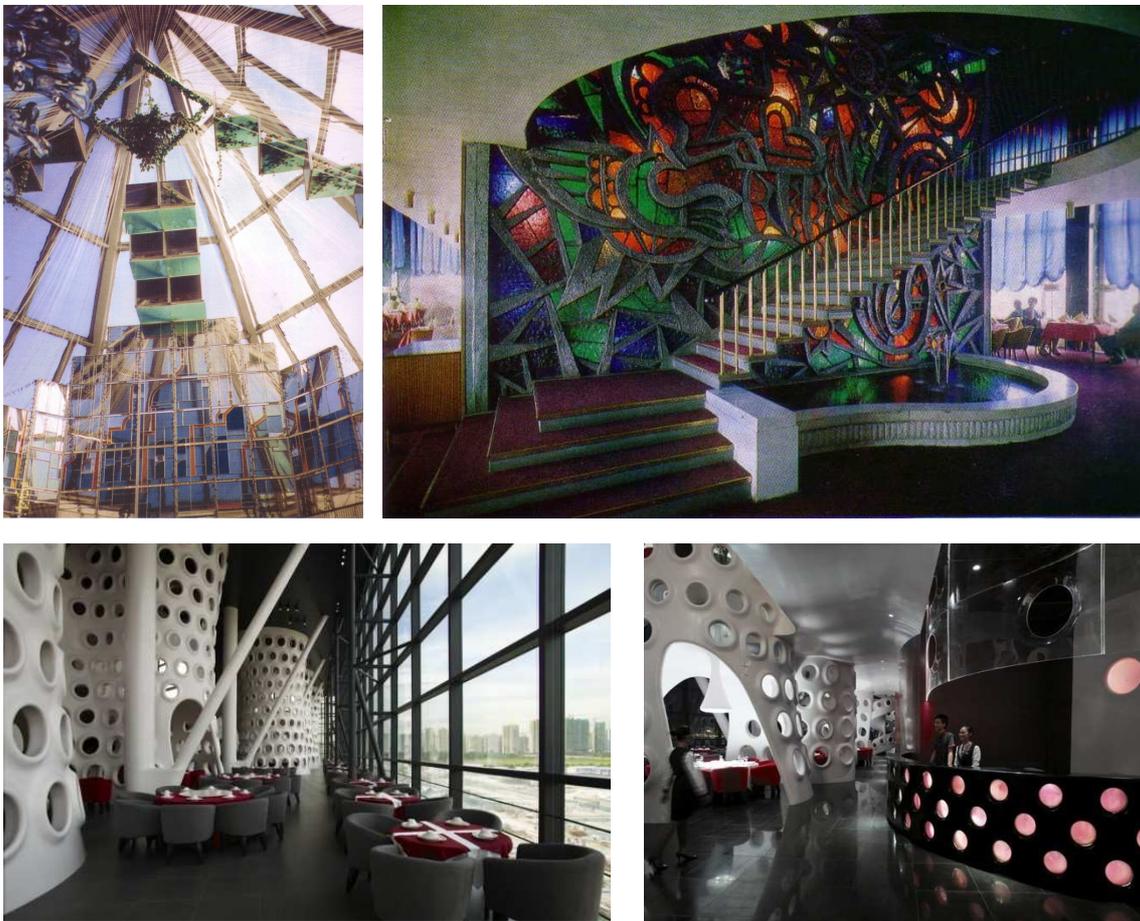


Рис. 143. Роль стеклянных и отражающих поверхностей в живописно-пластическом решении интерьера. Вверху слева – М. Бакурин, М. Бучинская, Пространственная композиция «Лестница» в интерьере гостиницы Чувашия-курорт (Чебоксары, 1995 г.); справа - Ю. Королёв (архитектор – Д. Чечулин и др., 1967 г.) - витраж в гостинице «Россия» в Москве. Внизу - интерьер кафе от «SAKO Architects» (Китай)



Рис. 144. Современный городской ландшафт и образ человека в нём (слева направо, сверху вниз): здание банка в виде робота-андроида в Бангкоке (Таиланд); женщина, изображающая позолоченную скульптуру на улице Рамблее в Мадриде (Испания); Ратушная площадь

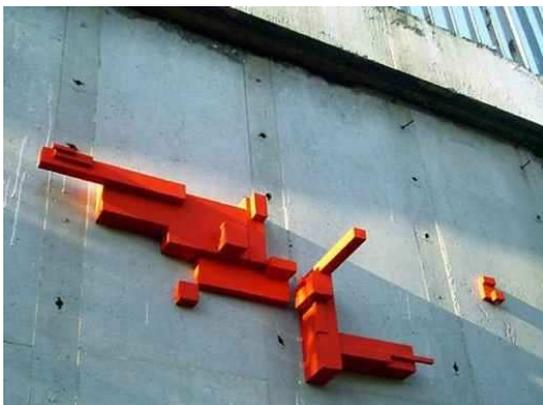


Рис. 145. Объемно-пространственные граффити К. Чаплички

Список литературы

1. Азизян, И.А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И.А. Азизян, И.А. Добрицына, Г.С. Лебедева. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с.: ил.
2. Акунова, Л.Ф. Технология производства и декорирование художественных керамических изделий: учеб. для худож.-промышл. училищ и училищ прикладного иск / Л.Ф. Акунова, В.А. Крапивин. М.: Высшая школа, 1984. – 207 с.: ил.
3. Андреева, Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е.Ю. Андреева. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488с.: ил. (Новая история искусств)
4. Андросов, С.О. Андреа Верроккьо / С.О. Андросов. – Л.: Искусство, 1984. - 364 с.: ил.
5. Андросов, С.О. Итальянская скульптура XIV-XVI веков / С.О. Андросов. – СПб.: Государственный Эрмитаж, 2007. - 208 с.: ил.
6. Античная скульптура. Греция [Альбом] / Авт.-сост. Г. Соколов. М.: Искусство, 1961. – 128 с.: ил.
7. Аркин, Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры / Д.Е. Аркин - М.: Искусство, 1990. - 400 с.: ил.
8. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; пер. с нем. – М.: Прогресс, 1984. – 386с.: ил.
9. Артамонов, В.А. Город и монумент / В.А. Артамонов. – М.: Стройиздат, 1974. – 224 с.: ил.
10. Архитектурная бионика / Под ред. Ю. Лебедева. – М.: Стройиздат, 1990. – 270 с.: ил.
11. Бабурина, М. Скульптура малых форм / М. Бабурина. - М.: Советский художник, 1982. – 248 с.: ил.
12. Бадмаев, Б.Ц. Психология и методика ускоренного обучения / Б.Ц. Бадмаев. – М.: Владис, 1988. – 320с.
13. Базазьянц, С. Андрей Васнецов [Альбом] / С. Базазьянц. - М.: Советский художник, 1990. - 144 с.: 84 ил.
14. Бараски, К. Трактат по скульптуре / К. Бараски; пер. с румынского. – Бухарест: Меридиане, 1964. – 292 с.
15. Бранский, В.П. Искусство и философия / В.П. Бранский – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 704 с.: ил.
16. Бройдо, Д. Руководство по гипсовой формовке художественной скульптуры / Д. Бройдо. - Л.: Искусство, 1949.– 394 с.

17. Бурдель [Альбом] / Авт.-сост. В. Стародубова – М.: Изобразительное искусство, 1979. – 174 с.: ил.
18. Вагнер, Г.К. Скульптура древней Руси / Г.К. Вагнер. – М.: Искусство, 1969.- 480 с.: ил.
19. Вагнер, Г.К. От символа к реальности: развитие пластического образа в русском искусстве XIV – XVвв. / Г.К. Вагнер. – М.: Искусство, 1980. – 268 с.: ил.
20. Вагнер, Л.А. ...Вхожу, ваятель, в твою мастерскую / Л.А. Вагнер. - М.: Советская Россия, 1982. – 288 с.
21. Вазари, Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 3-х т. / Под ред. А.Г. Габричевского. - М.: Астрель, АСТ, 2001. - 560 с. + 736 с. + 736 с.: ил.
22. Валериус, С.С. Прогрессивная скульптура XX века / С.С. Валериус. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 420 с.: ил.
23. Ванслов, В.В. Что такое искусство / В.В. Ванслов. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 328 с.: ил.
24. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вёльфлин. - М.: Изд-во В. Шевчук, 2002. – 344 с.
25. Визер, В.В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве / В.В. Визер. – СПб.: Питер, 2006. – 192 с.: ил.
26. Винкельман, И.И. История искусства древности. Малые сочинения / И.И. Винкельман. - СПб.: Алетейя, 2000. – 800 с.
27. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. - М.: Аст-пресс книга, 2004. – 368 с.: ил.
28. Воронов, Н.В. Советская монументальная скульптура 1960-1980 / Н.В. Воронов. – М.: Искусство, 1984. – 224 с.: ил.
29. Воронов, Н.В. Люди, события, памятники / Н.В. Воронов. – М.: Просвещение, 1984. – 208 с.: ил.
30. Воронова, О.П. И.Д. Шадр. Литературное наследие, переписка, воспоминания о скульпторе / О.П. Воронова. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 256 с.: ил.
31. Вэйс, Д. Огюст Роден / Д. Вэйс. – М.: Искусство, 1969. – 580 с.: ил. (Жизнь в искусстве)
32. Габричевский, А.Г. Морфология искусства / Сост. Ф. О. Стукалова-Погодина. — М.: Аграф, 2002. — 864 с.
33. Генри Мур: человеческое измерение. Каталог. [Альбом]. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина , 1991. – 160 с.

34. Герман, М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М.Ю. Герман. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 480 с.: ил. (Новая история искусств)
35. Гилфорд, Дж. Психология мышления. Три стороны интеллекта / Дж. Гилфорд. – М.: Прогресс, 1965. – 311с.
36. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве / А. Гильдебранд. – М.: МУСАГЕТ, 1914. – 62с.
37. Головин, В.П. От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру / В.П. Головин. - М.: Изд-во МГУ, 1999.
38. Голубкина, А.С. Как создаётся скульптура. Несколько слов о ремесле скульптора / А.С. Голубкина. - М.: Советский художник, 1965. – 48 с., ил.
39. Горбачев, В.Н. Архитектурно-художественные компоненты озеленения городов. Учеб. пособие для худож.-пром. вузов и архит. фак. / В.Н. Горбачев. – М.: Высшая школа, 1983. – 207 с.: ил.
40. Гусарчук, Д.М. 300 ответов любителю художественных работ по дереву / Д.М. Гусарчук. М.: Лесная промышленность, 1985. – 208 с.
41. Десятников, В.А. С веком наравне. Книга о скульптуре. Кн. 3 / В.А. Десятников, Г.С. Кушнеровская, В.И. Порудоминский. – М.: Молодая гвардия, 1974. – 397 с.
42. Дидро, Д. Об искусстве / Д. Дидро. – М. – Л.: Искусство, 1936. – 64с.
43. Домогацкий В.Н. о скульптуре. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника / Сост., вступ. ст., кат. и коммент. С. П. Домогацкой. – М.: Советский Художник, 1984. – 368 с.
44. Донателло / авт.-сост. М.Я. Либман. - М.: Гос. изд-во изобраз. искусства, 1960. - 26с.: ил.
45. Дружинин, В.Н. Психология общих способностей / В.Н. Дружинин. – СПб.: Питер, 1999. – 356с.
46. Дубовицкая, Н.Н. Юрий Александров: скульптура [Альбом] / сост. и авт. вступ. ст. Н.Н. Дубовицкая. - М. : Советский художник, 1983. - 151с. : ил. (Мастера советского искусства).
47. Елатомцева, И.М. Станковая скульптура. Понятие о жанрах / И.М. Елатомцева – Минск: Вышэйшая школа, 1975. – 198 с.: ил.

48. Ермонская, В.В. Основы понимания скульптуры / В.В. Ермонская М.: Искусство, 1964. – 55 с.: ил.
49. Ермонская, В.В. Русская мемориальная скульптура / В.В. Ермонская, Г.Д. Нетунахина, Т.Ф. Попова. - М.: Искусство, 1978. – 312 с.: ил.
50. Ермонская, В.В. Что такое скульптура / В.В.Ермонская. - М.: Изобразительное искусство, 1977. – 96 с.: ил.
51. Ефимов А.В. и др. Дизайн архитектурной среды: учеб. для вузов / Ефимов А.В., Гаврилина А.А., Минервин Г.Б., Ермолаев А.П., Щепетков Н.И., Шимко В.Т., Кудряшев Н.К.– М.: Архитектура – С, 2007. – 504 с.: ил.
52. Зарецкая З.В. Западноевропейская скульптура в Эрмитаже [Альбом] / З. Зарецкая, Н. Косарева ; Фот. Л. И. Тарасовой и А. П. Булгакова. - Л.: Аврора, 1970. - 27 с., 87 л.: ил.
53. Ильина, Т.В. Введение в искусствознание: учеб. пособие для студентов вузов / Т.В. Ильина. – М.: ООО «Издательство АСТ», ООО «Издательство Астрель», 2003. – 206 с.: ил.
54. Исаченко, В.Г. Монументальная и декоративная скульптура Санкт-Петербурга / В.Г. Исаченко. - СПб.: Паритет, 2005. – 386 с.: ил.
55. Искусство: Энциклопедия. – М.: ЗАО «РОСМЕН-ПРЕСС», 2007. – 608 с. – (Современная иллюстрированная энциклопедия).
56. Иттен, И. Искусство формы: Мой форкурс в Баухаузе / И. Иттен; пер. с немецкого и предисловие Л. Монаховой. – М.: Изд. Д. Аронов, 2001. – 136 с.: ил.
57. Квасов, А.С. Художественное конструирование изделий из пластмасс: учебник для вузов / А.С. Квасов. М.: Высшая школа, 1989. – 239 с.: ил.
58. Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе, философии: авторский сборник. - М.: Прогресс, Литера, 1992. – 240 с.
59. Кепинов, Г.И. Технология скульптуры / Г.И. Кепинов. - М.: Изобразительное искусство, 1936. - 84 с.
60. Колмовский, А.А. Скульптурное убранство московских фасадов / А.А. Колмовский. – М.: Вече: Русский мир, 1997. – 240 с.: ил.
61. Конёнков, С.Т. Мой век: воспоминания. – 2-е изд., доп. / С.Т. Конёнков. – М.: Политиздат, 1988. – 383 с., ил.

62. Крестовский, И.В. Мраморная скульптура. Руководство по технике реставрации мраморной скульптуры / И.В. Крестовский, М.: Изд-во ГРМ, 1934 г. – 84 с.
63. Крестовский, И.В. Скульптура / И. В. Крестовский. - М.: Искусство, 1960. – 215с.: ил.
64. Крупник, Е.П. Психологическое воздействие искусства на личность / Е.П. Крупник. – М.: Институт психологии РАН, 1999. – 240с.
65. Кузнецова, Э.В. М.М. Антокольский. Жизнь и творчество / Э.В. Кузнецова. – М.: Искусство, 1989. – 309 с.: ил.
66. Лантери, Э. Лепка / Э. Лантери; пер с англ. А.Е. Кроль. – М.: Изд-во «В. Шевчук», 2006. -336 с.; ил.
67. Либман, М.Я. О скульптуре / М.Я. Либман. - М.: Сов. художник, 1962. - 53 с.: ил.
68. Либман. М.Я. Немецкая скульптура. 1350-1550 / М.Я. Либман. – М.: Искусство, 1980. – 406 с.: ил.
69. Люлина Р.Д. Декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и пригородов / Р. Д. Люлина, А. Г. Раскин, М. П. Тубли. – Л.: Художник РСФСР, 1981 г. – 384 с.
70. Маркин, Ю.П. Эрнст Барлах / Ю.П. Маркин. – М.: Искусство, 1976 – 240 с.: ил.
71. Марков, В. [Матвейс, В.] Фактура. Принципы творчества в пластических искусствах / В. Марков. - СПб: Союз молодежи, 1914. – 70 с.
72. Мастера архитектуры об архитектуре / М.: Искусство, 1972. – 700с.
73. Мастера советской архитектуры об архитектуре: избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: в 2-х т. / Под общ. ред. М. Г. Бархина и др. - М.: Искусство, 1975. – 544 с. + 584 с.: ил.
74. Мелвин, Дж. Архитектура. Путеводитель по стилям / Дж. Мелвин. – М.: Кладезь-Букс, 2007. – 160 с.: ил.
75. Метлов, В.И. Большая энциклопедия работ по дереву / В.И. Метлов. М.: АСТ: Астрель, 2008. – 528 с.: ил.
76. Миклашевский, А.И. Технология художественной керамики (практическое руководство в учебных мастерских) / А.И. Миклашевский. – Л.: Издательство литературы по строительству, 1971. – 304 с.

77. Мировая скульптура / Сост. И.Г. Мосин. – М.: ООО СЗКО «Кристалл», - 2003. – 96 с.: ил.
78. Молева, Н.М. Скульптура: очерки зарубежной скульптуры [Текст] / Н.М. Молева. - М.: Искусство, 1975. - 104 с.: ил.
79. Мусский, С.А. 100 великих скульпторов / С.А. Мусский. - М.: Вече, 2002. – 480 с.
80. Нестеров, В. В. Львы стерегут город / В.В. Нестеров. - СПб.: Искусство, 2001. - 400 с.: ил.
81. Ницше, Ф. Рождение трагедии или эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч. в 2 т. - Т. 1. Литературные памятники / Сост., ред. Изд., вст. Ст. и пртмеч. К.А. Свасьяна; пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.
82. Огюст Роден. Мысли об искусстве. Воспоминания современников / Сост. и автор предисловия И.М. Шмидт. – М.: Республика, 2000. – 368 с.: ил.
83. Одноралов, Н.В. Скульптура и скульптурные материалы: учеб. пособие для худож. училищ и вузов / Н.В. Одноралов. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 224 с.
84. Орельская, О.В. Современная зарубежная архитектура: пособие для студ. высш. учеб. заведений / О.В. Орельская. – М.: Академия, 2006. – 272 с.: ил.
85. Писаревский, Л.М. Лепка головы человека. Практическое руководство / Л.М Писаревский. - М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. - 74с.: ил.
86. Подвиг народа. Памятники Великой Отечественной войны [Альбом]. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1980. – 318 с.: ил.
87. Полякова, Н.И. Скульптура и пространство / Н.И. Полякова. - М.: Советский художник, 1982. – 200 с.
88. Померанцева, Н.А. Первобытное искусство. От древнейших культур к ранним цивилизациям / Н.А. Померанцева. – М.: Белый город, 2006. – 48 с.: ил.
89. Пухначев, Ю.В. Число и мысль: Четыре измерения искусства / Ю.В. Пухначев. – М.: Знание, 1981. – 176с.: ил.
90. Резьба по дереву: Полный курс для начинающих [Текст]. - Мн.: Харвест / М.: АСТ, 2003. – 192 с.: ил.
91. Родченко, А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки / А.М. Родченко; сост. В.А. Родченко, вступ. ст.: Г. А. Недошивин, С. О. Хан-Магомедов. - М.: Советский художник, 1982. – 223 с.: ил.

92. Ротенберг, Е. И. Микеланджело / Е.И. Ротенберг. - М.: «Искусство», 1964. - 182 с.
93. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. - М.: Наука, 1994. - 606 с.
94. Рязанцев, И.В. Скульптура в России XVIII - начала XIX вв. / И.В. Рязанцев. - М.: Жираф, 2003. - 544 с.: ил.
95. Сапрыкина Н.А. Архитектурная форма: статика и динамика / Н.А. Сапрыкина. - М.: Стройиздат, 1995. - 408 с.
96. Саркисов, С.К. Основы архитектурной эвристики: учебник / С.К. Саркисов. - М.: Архитектура-С, 2004. - 352 с.: ил.
97. Светлов, И.Е. Современная румынская скульптура / И.Е. Светлов. - М.: Изд-во «Изобразительное искусство», 1974. - 208 с.: ил.
98. Сергеев, Ю.П. Выполнение художественных изделий из стекла / Ю.П. Сергеев. - М.: Высшая школа, 1984. - 240 с.: ил.
99. Сидорова, В.С. Скульптура Древней Индии / В.С. Сидорова. - М.: Искусство, 1971. - 140 с.: ил.
100. Скульптура в городе / Составитель Е. Романенко. - М.: Советский художник, 1990. - 384 с.: ил.
101. Смелый, А.С. Синтез пространственных видов искусств: Теория, версия 2000 г. / А.С. Смелый. - Белгород: Отчий край, 2007. - 194 с.: ил.
102. Советская скульптура: сб. статей / Составитель Л.В. Марц. - М.: Советский художник, 1978. - № 76. - 172 с.
103. Современная советская скульптура: произведения и проблемы [Альбом] / Авт.-сост. Н. М. Бабурина, В. Т. Шевелева. - М.: Совет. худож., 1989. - . - 279 с. : ил.
104. Сокол, К.Г. Монументы империи / К.Г. Сокол. - М.: Геос, 1999. - 236 с.: ил.
105. Степанов, Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г.П. Степанов. - Л.: Художник РСФСР, 1984. - 320 с.; ил.
106. Стор, И.Н. Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов: учеб. пособие для вузов / И.Н. Стор. - М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. - 296 с., ил.
107. Суздалев П.К. Вера Игнатьевна Мухина / П.К. Суздалев. - М.: Искусство, 1981. - 168 с.: ил.
108. Сутеев, Г. Скульптор Эрзя: биограф. заметки, воспоминания / Г. Сутеев, В. Сутеев, С. Розанов, М. Сергеев, Т. Северова, Б. Полевой. - Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1995. - 288с., ил.

109. Тиханова, В.А. Лик живой природы. Очерки о советских скульпторах-анималистах / В.А. Тиханова. – М.: Советский художник, 1990. – 240 с.
110. Томский, Н.В. В бронзе и граните / Н.В. Томский. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 144 с.: ил.
111. Устин, В.Б. Композиция в графическом дизайне. Методические основы композиционно-художественного преобразования в дизайнерском творчестве: учеб. пособие / В.Б. Устин. – М.: АСТ-Астрель, 2007. – 299 с.: ил.
112. Уткин, П.И. Современная народная скульптура / П.И. Уткин. – М.: Лёгкая индустрия, 1974. – 144 с.: ил.
113. Фидий [Альбом репродукций] / сост. и авт. вступ. ст. А. П. Чубова. - М.-Л.: Гос. изд-во изобр. искусства, 1962. 16с., 16 л.: ил. (Мастера мирового искусства)
114. Хайт, В.Л. Оскар Нимейер / В.Л. Хайт. – М.: Стройиздат, 1986. – 208 с.: ил.
115. Хан-Магомедов, С.О. ВХУТЕМАС / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Ладья, 1995.
116. Художник и город: материалы симпозиума «Социалистическое градостроительство и синтез искусств». – М.: Советский художник, 1973. – 248 с.: ил.
117. Хундертвассер. Венский дом искусств [Альбом] / сост. и авт. Предисловия Йорам Харель. - М.: Арт Родник, 2009. – 96 с.: ил.
118. Цебст, Р. Антонио Гауди / Р. Цебст. - М.: Арт-Родник, 2004. – 239 с.: ил.
119. Шакурова, А.Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века / А.Н. Шакурова. – М.: Стройиздат, 1990. – 318 с.: ил.
120. Шевелев, И.Ш. Формообразование (Число. Форма. Искусство. Жизнь) / И.Ш. Шевелев. – Кострома: Изд-во «ДиЛр», 1995. – 167с.: ил.
121. Шимко, В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование / В.Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 296с.: ил.
122. Школа изобразительного искусства: Вып.3.; учеб-метод. пособие. 3-е изд., испр. и доп. / М.Ф. Иваницкий, М.Г. Манизер, К.М. Мсаксимов и др. –М.: Изобразительное искусство, 1989. - 200 с.: ил.
123. Шмидт, И.М. Беседы о скульптуре [Текст] / И.М. Шмидт. - М., Искусство, 1963.

124. Шмидт, И.М. Русская скульптура второй половины XIX — начала XX века / И.М. Шмидт — М.: Искусство, 1989. — 304 с.

125. Шубенков, М.В. Структурные закономерности архитектурного формообразования: учеб. пособие / М.В. Шубенков. — М.: Архитектура-С, 2006. — 320 с.: ил.

126. Шубинский, В.С. Педагогика творчества учащихся / В.С. Шубинский. — М.: Знание, 1998. — 80 с.

Интернет-источники:

1. Афанасьев А.Ф. Резьба по дереву:
http://www.mastertree.com.ua/instruments/prochiy_instr/
2. Глазова М. Программа «Я леплю из пластилина»:
<http://nsc.1september.ru/2003/28/1.htm>
3. Клиндухов Н.Н., Присяжнюк Л.В. Формовка в гипсе и патинировка скульптуры (источник удалён)
4. Плящ И. Лепное дело, лепные работы, лепнина, лепные материалы: краткий словарь-справочник с иллюстрациями:
<http://pliasch.narod.ru/>
5. Позднякова Н.П. Преемственность форм архитектурной пластики при реконструкции исторической городской среды:
http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/kgm_tna/2009_90/staty/36-43.pdf
6. Официальный сайт скульптора и художника Олега Аркадьевича Торопыгина. Интернет-пособие «Скульптура. По первым шагам»:
http://www.skulptu.ru/textbook.htm#%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8B%D0%B5_%D0%B7%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D1%87%D0%B8
7. Школа керамики Екатерины Квасовой:
<http://www.kvasova.narod.ru/school.html>
8. Группы социальной сети «В контакте» <http://vk.com> : «Архитектура будущего», «Скульптура», «Строительная галактика» и др.

Указатель имён архитекторов

1. Аввакумов Юрий Игоревич (род. в 1957 г.) – с. 24; илл. 42;
2. Асарис Гунар (Латвия; род. в 1934 г.) — илл. 16;
3. Баженов Василий Иванович (Россия; 1737 или 1738 – 1799 гг.) — с. 117; илл. 86;
4. Бакурин Михаил Владимирович (Россия; род. в 1944 г.) — с. 138; илл. 143;
5. Барма Иван (Россия; XVI век) – с. 133; илл. 130;
6. Белопольский Яков Борисович (Россия; 1916 — 1993 гг.) — с. 10; илл. 12, 18;
7. Браманте Донато (Италия; 1444 — 1514 гг.) — с. 120;
8. Бухаев Вячеслав Борисович (Россия; род. в 1946 г.) — с. 10;
9. Бучинская Марина Витальевна (Россия; род. в 1951 г.) — с. 138; илл. 143;
10. Виноградский Игорь Михайлович (Россия) – с. 137; илл. 139;
11. Гауди Антонио / Антони Пласид Гильем Гауди-и-Курнет (Испания; 1852 – 1926 гг.) — с. 129, 135; илл. 102, 119, 134;
12. Гери Френк / Эфраим Оуэн Гольдберг (Польша – Канада; род. в 1929 г.) — с. 32; илл. 60, 120;
13. Городецкий Владислав Владиславович / Лешек Дезидерий Владислав Городецкий (Украина – Иран; 1863—1930 гг.) – илл. 117;
14. Гондуэн Жак (Франция; 1737—1818 гг.) — с. 113;
15. Грейс Майкл (США; род. в 1934 г.) — с. 135; илл. 133;
16. Дорошенко Николай Александрович (Россия; 1857— ?) — с. 128; илл. 112;
17. Закаменный Олег Николаевич (Россия – Латвия; 1914—68 гг.) — илл. 16;
18. Игитян Левон Суренович (Армения) — с. 21; илл. 37;
19. Казаев Камиль (Россия) — с. 28; илл. 49;
20. Калатрава Сантьяго (Испания; род. в 1951 г.) —

- с. 129; илл. 118;
21. Кананин Роман Григорьевич (Россия; род. в 1935 г.) — с. 10; илл. 18
22. Консулов Анатолий Дмитриевич (1924 – 1986 гг.) — с. 7; илл. 10;
23. Кравецкий Лев Людвигович / Леон Войцех (Россия; 1862 г. — ?) — с. 110; илл. 77;
24. Кубасов Владимир Степанович (Россия; род. в 1930 г.) – илл. 138;
25. Лapidус Алан (США) — с. 135; илл. 133;
26. Лепер Жан-Батист (Франция; 1761-1844 гг.) — с. 113;
27. Мельников Константин Степанович (Россия; 1890 – 1974 гг.) — с. 124, 125, 127; илл. 103, 110;
28. Миргородский Сергей Николаевич (Украина) — с. 11; илл. 18;
29. Монферран Огюст / Анри Луи Огюст Рикар де Монферран (Франция – Россия; 1786 — 1858 гг.) — с. 113; илл. 78;
30. Нейман Иоганн Бальтазар (Германия; 1687 — 1753 гг.) — илл. 98;
31. Остенберг Ольгерд Индрикович (род в 1925 г.) — илл. 16;
32. Персье Шарль (Франция; 1764 — 1838 гг.) — с. 116; илл. 85;
33. Пестов Евгений Николаевич (Россия; род. в 1951 г.) — с. 123; илл. 101;
34. Посохин Михаил Васильевич (Россия; 1910 – 1989 гг.) — илл. 138;
35. Растрелли Франческо Бартоломео (Италия — Россия; 1700 — 1771 гг.) — илл. 94, 121;
36. Сеносиан Хавьер (Мексика; род. в 1948 г.) – с. 108; илл. 73;
37. Фонтен Пьер (Франция; 1762 — 1853 гг.) — с. 116; илл. 85;
38. Хавин Владимир Иосифович (Россия; род. в 1931 г.) — с. 10; илл. 18;

39. Харитонов Александр Евгеньевич (Россия; 1951- 1999 гг.) — с. 123; илл. 101;
40. Хундертвассер Фриденсрайх / Фридрих Штовассер (Австрия; 1928 — 2000 гг.) — с. 116, 125; илл. 84, 106;
41. Чахава Георгий (Грузия; род. в 1923 г.) — с. 32; илл. 60;
42. Чечулин Дмитрий Николаевич (Россия; 1901— 1981 гг.) — с. 138; илл. 143;
43. Шальгрэн Жан-Франсуа (Франция; 1739 — 1811 гг.) — с. 116; илл. 85;
44. Шеваль Жозеф Фердинан (Франция; 1836 —1924 гг.) — с. 135; илл. 133;
45. Шехтель Фёдор Осипович (Россия; 1859 —1926 гг.) — с. 130; илл. 122;

Указатель имён скульпторов

1. Абаканович Магдалена (Польша; род. в 1930 г.) — с. 9; илл. 16;
2. Абрахамс Энтони (Великобритания; род. в 1926 г.) — с. 16; илл. 27;
3. Аветисян Арсен Альбертович (Армения – Россия; 1971-2004) — с. 14, 30; илл. 22, 54;
5. Александров Юрий Владимирович (Россия; род. в 1930 г.) — с. 34, 136-137; илл. 65, 136 - 140;
6. Аллингтон Эдвард (Великобритания; род. в 1951 г.) — с. 6; илл. 5;
7. Аппель Христиан Карел (Нидерланды; 1921 — 2006 гг.) — илл. 57;
8. Антокольский Марк Матвеевич (Россия; 1843-1902 гг.) – с. 12; илл. 21;
9. Аревилян Арам О. (Армения — Россия) — с. 18, илл. 31;
10. Архипенко Александр Порфирьевич (Украина — США; 1887— 1964 гг.) — с. 5, 6, 27; илл. 1, 8, 30, 48;
11. Бабурин Михаил Федорович (Россия; 1907 — 1984 гг.) — с. 13; илл. 22;
12. Балавенский Фёдор Петрович (Украина; 1865 – 1943) —

- с. 12; илл. 19;
13. Барлах Эрнст Генрих (Германия; 1870 — 1938 гг.) — с. 6, 15, 16, 21; илл. 5, 26, 27, 37, 38;
14. Беджанян Давид (Армения; род. в 1945 г.) — с. 21; илл. 37;
15. Берк Питер (Великобритания; род. в 1944 г.) — с. 9, 27; илл. 16, 48;
16. Берлявски-Невельсон Луиза / Лея Исааковна Берлявская (Украина — США; 1899-1988 гг.) — с. 33; илл. 64;
17. Бернини Джан Лоренцо / Джованни Лоренцо (Италия; 1598-1680 гг.) — с. 31; илл. 56;
18. Блан Патрик (Франция; род. в 1953 г.) — илл. 2;
19. Блюменфельд Хелена (США; род. в 1942 г.) — с. 18, 27; илл. 31, 47;
20. Борисенко Валентин Назарович (Украина; 1929 — 1990) — с. 7; илл. 10;
21. Ботеро Фернандо Ангуло (Колумбия; род. в 1932 г.) — с. 30; илл. 54;
22. Бранкузи Константин (Румыния — Франция; 1876 — 1957 гг.) — с. 23; илл. 42;
23. Буковский Лев Владимирович / Буковскис Левс (Латвия; 1910 — 1984) — илл. 16;
24. Бурганов Александр Николаевич (род. в 1935 г.) — с. 17, 18, 25; илл. 29, 32, 44;
25. Буржуа Луиза (Франция — США; 1911 — 2010 гг.) — илл. 57;
26. Вальдес Маноло (Испания; род. в 1942 г.) — с. 28; илл. 49;
27. Вианен Адам ван (Нидерланды; 1565-1627 гг.) — с. 104;
28. Вигеланд Адольф Густав (Норвегия; 1869 — 1943 гг.) — с. 6, 10, 14, 34; илл. 7, 11, 22, 69;
29. Вильямс Глинн (Великобритания; род. в 1939 г.) — с. 26; илл. 45;
30. Вирглина Вера (Россия) — с. 32; илл. 59;
31. Воронов Виктор Николаевич (Белоруссия; род. в 1962 г.) — с. 28; илл. 50, 57;
32. Вучетич Евгений Викторович (Россия; 1908 — 1974 гг.) — илл. 12;

33. Габо Наум Борисович / Нехания Беркович Певзнер / (Россия — США; 1890— 1997 гг.) — с. 27; илл. 48;
34. Гайдамака Анатолий Васильевич (Украина; род. в 1939 г.) — с. 29; илл. 51;
35. Галицкая Нина Паисиевна (Россия; род. в 1955 г.) — с. 16; илл. 28;
36. Гамбаров Виталий Абдуллаевич (Россия; род. в 1953 г.) — с. 16; илл. 28;
37. Гиберти Лоренцо (Италия; ок. 1378—1455) – с. 130; илл. 120
38. Голубкина Анна Семёновна (Россия; 1864 —1927 гг.) — с. 27; илл. 48;
39. Горбань Евгений Ефимович (Украина; род. в 1931 г.) — с. 11; илл. 18;
40. Гормли Энтони (Великобритания; род. в 1950 г.) — с. 5, 22, 24, 25; илл. 2-4, 39, 43, 44;
41. Грузд Леон (Польша; род. в 1944 г.) — с. 17; илл. 28;
42. Гудвик Линн (Великобритания; 1914 – 2003 гг.) — с. 26; илл. 45;
43. Дали Сальвадор / Сальвадор Доменек Фелип Жасинт Дали и Доменек, маркиз де Пуболь (Испания; 1904 — 1989 гг.) — с. 12, 15, 26, 31, 135; илл. 21, 56;
44. Демец Джехард (Италия; род. в 1972 г.) — с. 12, 14, 15, 17, 25; илл. 20, 21, 25, 29, 43, 56;
45. Дередиа Хименес / Хорхе Хименес Мартинес (Коста-Рика; род. в 1954 г.) — с. 22, 24; илл. 40;
46. Детмер Брайан (США; род. в 1974 г.) — с. 34; илл. 67;
47. Диамантопуло Пьер (Египет – Великобритания; род. в 1952 г.) — с. 8, 10, 12; илл. 13, 14, 17; 20, 21, 36;
48. Ди Модика Артуро (Италия — США; род. в 1941 г.) — илл. 53;
49. Досмагамбетов Толеген Сабитович (Казахстан; род. в 1940 г.) — с. 30; илл. 55;
50. Дронов Михаил Викторович (Россия; род. в 1956 г.) — с. 20; илл. 35;
51. Дуниковский Ксаверий (Польша; 1875 — 1964 гг.) — илл. 36;
52. Дущев Виктор Сергеевич (Россия; род. в 1956 г.) – илл. 56;

53. Дюбюффе Жан (Франция; 1901-1985 гг.) — илл. 57;
54. Заринь / Зариньш Янис Петрович (Латвия; 1913-1993 гг.) — илл. 16
55. Йенсен Петер (Нидерланды; род. в 1956 г.) — с. 6; илл. 8;
56. Кавалеридзе Иван Петрович (Украина; 1887-1978) — с. 12, 13; илл. 12, 13, 19, 22;
57. Канова Антонио (Италия; 1757 — 1822 гг.) — с. 15; илл. 26;
58. Капралов Александр Николаевич (Россия; род. в 1959 г.) — с. 32; илл. 59;
59. Кармин Мати (Эстония; род. в 1959 г.) — с. 27, 30; илл. 48, 54;
60. Кибальников Александр Павлович (Россия; 1912—1987 гг.) — с. 7; илл. 10;
61. Кириллова Роксана Сергеевна (Россия; 1922 – 2008 гг.) — с. 29; илл. 52;
62. Климушко Борис Евгеньевич (Украина; род. в 1931 г.) — с. 11; илл. 18;
63. Клодт Пётр Карлович / Петер Клодт фон Юргенсбург (Россия; 1805—1867 гг.) – с. 29; илл. 52;
64. Клыков Вячеслав Михайлович (Россия; 1939 – 2006 гг.) — с. 29, 137; илл. 51;
65. Колдер Александр (США; 1898 —1976 гг.) — с. 5; илл. 1;
66. Кольвиц Кэте (Германия; 1867 — 1945 гг.) — с. 13, 17, 27; илл. 22, 28, 48;
67. Корто Жан-Пьер (Франция; 1787—1843 гг.) — с. 116; илл. 85;
68. Кремер Фриц (Германия; 1906 – 1993 гг.) — с. 8, 9; илл. 12, 15, 16;
69. Крэгг Тони (Великобритания; род. в 1949 г.) — с. 31-34; илл. 30, 55, 59, 62, 64, 68;
70. Куин Марк (Великобритания; род. в 1964 г.) — с. 12, 18, 22, 32; илл. 19, 31, 39, 62;
71. Кусама Яёй (Япония; род. в 1929 г.) – с. 32; илл. 62;
72. Кученов Вячеслав Николаевич (Россия; род. в 1969 г.) — илл. 20;
73. Кэйв Ник (США; род. в 1959 г.) — с. 5; илл. 1;

74. Лаврова Ирина Игоревна (Россия; 1931 – 1999 гг.) — с. 138; илл. 142;
75. Ламонт Карен (США; род. в 1967 г.) — с. 18; илл. 31;
76. Лаурентис Пьетро (Италия; 1920-1991 гг.) — с. 26; илл. 45;
77. Лембрук Вильгельм (Германия; 1881— 1919 гг.) — с. 7; илл. 9;
78. Мак Дэвид (Великобритания; род. в 1956 г.) — с. 33; илл. 48, 64;
79. Маквильям Фредерик Эдвард (Великобритания; 1909 – 1992 гг.) — с. 27; илл. 48;
80. Маклин Диана (Великобритания) — с. 7, 26; илл. 9, 45;
81. Малазония Нодар (Грузия; род. в 1929 г.) – с. 32; илл. 60;
82. Маттер Пьер (Франция; род. в 1964 г.) — с. 28, 31; илл. 50, 56;
83. Мессершмидт Франц Ксавер (Австрия; 1736 —1783 гг.) — с. 21; илл. 37;
84. Меснир Патрис (Франция; род. в 1945 г.) — с. 31; илл. 57, 58;
85. Миллес Карл (Швеция; 1875 — 1955 гг.) — с. 8, 11, 12, 22, 25, 30, 31, 32; илл. 11, 13, 14, 18, 19, 31, 32, 39, 44, 55, 59;
86. Минне Барон Жорж (Бельгия; 1866 — 1941 гг.) — с. 11; илл. 11, 19;
87. Мироненко Николай Терентьевич (Россия) — с. 32; илл. 59;
88. Мисько Ярема Юрьевич (Украина; род. в 1976 г.) — с. 18; илл. 31;
89. Миторай Игорь (Польша; род. в 1944 г.) — с. 28; илл. 49;
90. Модильяни Амедео (Иедидия) Клементе (Италия – Франция; 1884 —1920 гг.) — с. 27; илл. 48;
91. Молев Александр Валентинович (Россия; 1952 – 2008 гг.) — с. 30; илл. 55;
92. Мур Генри Спенсер (Великобритания; 1898 - 1986 гг.) — с. 5, 7, 13, 16, 19, 21, 24, 28, 33;

- илл. 1, 9, 11, 20, 22, 27, 30, 32, 37, 43, 49, 54, 62, 64;
93. Мухина Вера Игнатьевна (Россия: 1889 — 1953 гг.) — с. 16; илл. 26;
94. Намдаков Даши / Дашиным Бальжанович Намдаков (Россия; род. в 1967 г.) — с. 6, 12, 32; илл. 8, 19, 61;
95. Неизвестный Эрнст Иосифович (Россия – США, род. в 1925 г.) — с. 6, 28; илл. 8, 49;
96. Нельсон Симеон (Австралия; род. в 1964 г.) — с. 34; илл. 62;
97. Никифоров Павел Александрович (Россия; род. в 1979 г.) — с. 6; илл. 8;
98. Никогосян Николай Багратович (Армения — Россия; род. в 1918 г.) — с. 18; илл. 32;
99. Олвард Уолтер Сеймур (Канада; 1875 — 1955 гг.) — с. 7; илл. 9;
100. Олешня Сергей Николаевич (Россия; род. в 1955 г.) — с. 9; илл. 16;
101. Оливейра Хуан / Хуан Хосе Оливейра Виетес (Испания; 1928 - 2002 гг.) — с. 29; илл. 52;
102. Ольденбург Клас (Швеция - США; род. в 1929 г.) — с. 34; илл. 66;
103. Орловский Борис Иванович / Борис Иванович Смирнов (Россия; 1793 - 1837 гг.) — с. 113; илл. 78;
104. Парфёнов Александр Семёнович (Россия; род. в 1952 г.) — с. 26; илл. 46;
105. Пачеко Ана Мария (Бразилия; род. в 1943 г.) — с. 31; илл. 55;
106. Пленс Жауме (Испания; род. в 1955 г.) — с. 22, 28, 34; илл. 39, 49, 67;
107. Поликлет Старший (Греция, 5 в. н / э) — илл. 36;
108. Пологова Аделаида Германовна (Россия; 1923 — 2008 гг.) — с. 6; илл. 5, 11;
109. Помодоре Арнальдо (Италия; род. в 1926 г.) — с. 6; илл. 8;
110. Пот Рик (Бельгия; 1924 – 2006 гг.) — с. 29; илл. 51;
111. Пчельников Игорь Владимирович (Россия; 1931 г.) — с. 138; илл. 142;
112. Пюже Пьер (Франция; 1620 — 1694 гг.) — с. 112;
113. Роден Огюст (Франция; 1840 — 1917 гг.) — с. 19, 23;

- илл. 42;
114. Рюд Франсуа (Франция; 1784 – 1855 гг.) — с. 116;
илл. 85;
115. Рябченков Сергей Александрович (Россия; род. в 1947 г.) — с. 32; илл. 59;
116. Садыков Тургунбай Садыкович (Киргизия; род. 1935) — с. 8, 9; илл. 15;
117. Санакоев Сергей Павлович (Россия; 1920 – 2002 гг.) — с. 29; илл. 51;
118. Сидур Вадим Абрамович (Россия; 1924 -1986 гг.) — с. 11, 22, 23, 27; илл. 19, 38, 41, 48;
119. Синдинг Стефан (Норвегия – Дания; 1846 — 1922 гг.) — с. 30; илл. 52;
120. Скрайнис Олегс (Латвия; род. в 1923 г.) — илл. 16;
121. Тейлор Джейсон de Caires (Великобритания; род. в 1974) — с. 28; илл. 49;
122. Терепенёв Александр Иванович (Россия; 1815 — 1859 гг.) — с. 112;
123. Томин Олег Петрович (Россия; род. в 1964 г.) — с. 5; илл. 1;
124. Тотиев Борис Александрович (Россия; род. в 1937 г.) — с. 8; илл. 15;
125. Третьякова Мария (Россия; род. в 1978 г.) — с. 10; илл. 18;
126. Туманян Герасим (Армения) — с. 11; илл. 18;
127. Тяньвей Тан (Китай, род. в 1976 г.) — с. 30; илл. 52;
128. Фальконе Этьен Морис (Франция; 1716 — 1791 гг.) — с. 30; илл. 52;
129. Фирсанов Юрий Михайлович (Россия; род. в 1960 г.) — с. 19, 27; илл. 30, 32, 33, 48;
130. Ханов Ильдар Мансавеевич (Россия; род. в 1940 г.) — с. 27; илл. 46;
131. Хёрст Дэмьен Стивен (Великобритания; род. в 1965 г.) — с. 20; илл. 34;
132. Цадкин Осип / Иосель Аронович Цадкин (Россия – Франция; 1890 —1967 гг.) – с. 26; илл. 46;
133. Церетели Зураб Константинович (Грузия – Россия; род. в 1934 г.) — с. 9, 11, 14, 34; илл. 16, 18, 24, 65, 67;
134. Цзюнь Куан (Китай, род. в 1978 г.) — с. 30; илл. 52;

135. Цигаль Владимир Ефимович (род. в 1917 г.) — с. 10;
илл. 18;
136. Чаплички Кристиан (Россия; род. в 1984 г.) — с. 139;
илл. 145;
137. Чемберлен Джон (США; 1927 — 2011 гг.) — с. 6;
илл. 5;
138. Черный Давид (Чехия; род. в 1967 г.) — с. 24, 25, 33; илл.
43, 44, 64;
139. Чжань Лю (Китай; род. в 1976 г.) — с. 30; илл. 52;
140. Шадр Иван Дмитриевич (Россия; 1887-1941 гг.) — с. 13;
илл. 22;
141. Шемякин Михаил Михайлович (Россия – США; род. в
1943 г.) — с. 9, 11, 13, 16, 17; илл. 16, 19, 22, 26, 29;
142. Шмуклер Йозель (Украина — Израиль) — с. 29; илл. 51;
143. Штеренштейн Луиза Иосифовна (Украина — Израиль;
род. в 1926 г.) — с. 29; илл. 51;
144. Штумм Иоганн фон (Германия – Великобритания; род. в
1959 г.) — с. 6; илл. 6;
145. Щедрин Феодосий Федорович (Россия; 1751—1825 гг.) —
с. 132; илл. 126;
146. Эльдаров Омар Гасан оглу (Азербайджан; род. в 1927 г.)
— с. 13; илл. 22;
147. Эльконин Виктор Борисович (Россия; 1910 – 1994 гг.) —
с. 136, 137; илл. 136, 140;
148. Эпстайн Джейкоб / Яков Эпштейн (США –
Великобритания, 1880 - 1959 гг.) — с. 20; илл. 34;
149. Ядринцев Леонард Тимофеевич (Россия; 1937 — 2010 гг.)
— с. 6, 9, 14, 16, 17, 22, 26-31 ;
илл. 8, 15, 25, 27, 29, 38, 46, 51, 54, 56;
150. Ямашита Куми (Япония – США; род. в 1968 г.) — с. 14;
илл. 23.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
1. Художественные интерпретации изображений в скульптуре....	5
2. Скульптурный декор как украшение и компонент архитектурной формы	102
Список литературы	197
Указатель имён архитекторов.....	205
Указатель имён скульпторов.....	207

Игорь Леонидович Левин

СПОСОБЫ ТВОРЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ
СКУЛЬПТУРНО-ПЛАСТИЧЕСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ
И АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА

Учебно-методическое пособие

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет» 603950, Нижний Новгород, ул. Ильинская, 65.
<http://www.nngasu.ru>, srec@nngasu.ru