

Ковальчук В.Е.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В АРХИТЕКТУРЕ БРЕСТЧИНЫ

Введение. Целью исследования является раскрытие специфики технологий, применявшихся в монументально-декоративных произведениях в экстерьерах и интерьерах архитектуры.

Монументальная живопись – это род живописи, который неразрывно связан с архитектурной средой: произведения выполняются из долговечных материалов и, как правило, посвящены глубоким идеям. Монументальная живопись, благодаря своей масштабности, расположению в городской среде, воздействует на значительные группы людей, формируя у них определенное морально-психологическое состояние, оказывая влияние на систему ценностей, может наполнять среду обитания духовным содержанием. В силу этих причин она часто используется государством как своеобразное средство коммуникации, носитель определенного мировоззрения.

Как часть художественной культуры монументальная живопись отражает дух эпохи. Создаваясь с нацеленностью на века, она, как правило, несет в себе вечные человеческие ценности и представляет собой культурный посыл потомкам. Являясь составляющей архитектурной среды, монументальная живопись во многом формирует облик отдельных районов, городов, придавая их застройкам уникальность [1, с. 7].

Произведения монументально-декоративного искусства рассчитаны на длительный период существования в определенной архитектурной среде и местных климатических условиях. Сохранность монументальных произведений – это дело государственное, за нее несет ответственность и сам автор [4, с. 6].

Период второй половины XX – начала XXI века представляет особый интерес, так как за это короткое время произошли значительные изменения в обществе и искусстве. В 1970–1980-е годы наблюдался качественный и количественный рост художественных произведений. 1990-е годы стали переломными. С распадом СССР изменились идеологические, социально-экономические ориентиры.

В период 1970–1990-х годов возрождались старые, а также появлялись новые технологии и материалы монументальной живописи, изменялась архитектура. Различные виды искусства взаимообогащали друг друга. Эти процессы повлияли на стилистические, композиционные и образные изменения в монументальной живописи.

Монументальная живопись в публичном пространстве последних десятилетий претерпела значительные технические и жанровые изменения. Поменялась сама среда ее существования, трансформировались социальные и политические контексты. Вместе с тем, под термином «искусство в публичном пространстве» большинство людей по-прежнему воспринимают именно монументальное искусство. Это понятно, потому что монументальное искусство, прежде всего, выполняет эстетическую, воспитательную и мемориальную функции.

Сграффито и мозаика

1. Сегодняшнее монументально-декоративное искусство в публичном пространстве пытается стать средством интеграции общественных интересов и всеобщего пространства. Возникают новые социальные и культурные формы развития, финансирования и реализации проектов искусства в общественном пространстве.

Монументально-декоративное искусство отличается разнообра-

зом материалов и техник. Некоторые из них, так же как фреска, мозаика, энкаустика, сграффито, восходят к глубокой древности, имеют установившиеся традиции приемов [4, с. 3].

Используемый материал оказывал сильное влияние на внешние характеристики произведения, меняя его стилистику, цветовое решение, композиционные ходы. Он открывал новые возможности и в то же время задавал строгие композиционные параметры. В условиях небольшого опыта и неразвитости технологической базы монументального искусства освоение материалов началось с самых простых и доступных.

Сграффито оказалось одной из таких техник. Возможность получения цветной штукатурки, ее сравнительная дешевизна и простота исполнения работы привлекали внимание художников [1, с. 15].

Сграффито (итал. sgraffito, буквально – выцарапанный) – можно назвать относительно молодой, но при этом одной из наиболее распространенных техник стенописи. Хотя стоит отметить, что сам по себе принцип сграффито применялся в керамике уже в Древней Греции, о чем свидетельствуют старинные вазы Греции и Этрурии. В XV–XVII вв. сграффито распространилось в Италии как способ украшения стен. Из Италии эта техника проникла и в другие страны (Германию, Чехию и др.). Применяют сграффито в экстерьерах и интерьерах. Эту технику стенописи можно охарактеризовать как своеобразную резьбу по многослойной (не менее двух слоев) цветной штукатурке. И, пожалуй, она заслуживает того, чтобы получить самое широкое распространение в отделке современных помещений, так как позволяет относительно простыми средствами получать выразительные декоративные доминанты (орнамент, вставки и др.), и создавать в этом материале значительные по масштабам монументально-декоративные произведения.

В современном интерьере сграффито охотно используют в качестве декоративных и художественных панно, в настенных и потолочных орнаментальных вставках, для декорирования настенных ниш. А отсутствие полутонов и точный рисунок позволяют с успехом использовать эту технику в модерн-композициях.

Сграффито – техника создания настенных изображений, достоинством которых является их большая стойкость. Такие росписи очень трудоемки, их трудно исправлять, поэтому для выполнения росписи в такой технике часто используют трафарет, чтобы избежать ошибок. В технике сграффито расписаны наружные стены многих ренессансных усадебных домов Центральной Европы, таких, как Литомишльский замок (Чехия) и замок Красицких (Польша).

Монументальные росписи в технике сграффито получили распространение в позднесоветский период, когда ими украшались торцы и фасады общественных зданий. Темы диктовались стилем советской эпохи – ученые, космонавтика, наука и просвещение, военная тематика. Большинство же советских росписей и настенных панно, выполненных в технике сграффито, находятся в плачевном состоянии и нуждаются в реставрации [6, с. 1].

Сграффито – способ стенописи, особенно распространенный, чрезвычайно простой и доступный по материалам, он дает большой декоративный эффект. Но далеко не все возможности этого материала используются художниками.

Ковальчук Валерий Евгеньевич, доцент кафедры архитектурного проектирования и рисунка Брестского государственного технического университета.

Беларусь, БрГТУ, 224017, г. Брест, ул. Московская, 267.



Рис. 1. В.Е. Ковальчук. Сграффито на кинотеатре 1 Мая, г. Брест

Сграффито вообще означает соскабливание вышележащего слоя цветной штукатурки до подкладочных слоев. Естественно, что эти слои штукатурки должны быть в свежем, сыром состоянии, чтобы их можно было легко снимать с помощью металлических стеков разных форм.

Но если считать, что сграффито – способ стенописи посредством обнажения нижележащего слоя, то может быть способ не только «мокрого», но и «сухого» сграффито, если выполнять резьбу по газопенобетону, туфу, пористому силикальциту, пористой керамике, по гипсу (с цветным наполнителем или подкрашенному в массе) и т.п. мягким породам, покрытым сверху левкасом или покраской другого цвета. Способ резания может быть применим в тех случаях, когда строительство не позволяет пользоваться «мокрым» способом, то есть накладывать слои цветной штукатурки.

Иногда сграффито комбинируют с мозаикой или росписью фреско-секко.

Подготовка основания под сграффито менее сложна, чем под фреску, но все же для ответственных работ особенно в интерьере следует соблюдать те же правила подготовки бетонных стен, что и во фреске. Во всех случаях очень важно обеспечить хорошее сцепление штукатурных слоев и основания.

Подготовка производится так же, как и для альфреско. Значительный интерес представляют разработанные в процессе экспериментальной работы следующие различные виды сграффито: глубокое сграффито, полимерцементное сграффито, сграффито с побелкой известью по свежей цементной штукатурке, полированное сграффито, левкасное сграффито, сухое сграффито, комбинированное сграффито, рельефное сграффито [4, с. 48–62].

На Брестчине мастерами художественного комбината исполнялось только «глубокое» сграффито в три-четыре слоя цветной штукатурки.

На основание (кирпичная кладка, бетон) наклеивался подготовительный слой, состоящий из раствора:

- 1) цемент – 1 ч.
- речной песок – 2 ч.;
- гашеная известь – 1 ч.;
- пигмент – 1 ч.

Этот подготовительный слой, которым одновременно выравнивались все неровности стены и выбоины, нацарапывали лопаткой крест-накрест и давали просохнуть и выстояться. (Если появлялись трещины, их затирали тем же составом).

Такое выцарапывание или создание шероховатой поверхности обеспечивало лучшее сцепление подготовительного слоя со слоями цветных штукатурок. После просушки подготовительного слоя наносились слои цветных штукатурок для сграффито. Этим слоям могло

быть не два-три, как это обычно делали, но и больше, однако они должны были быть тонкими (2–3 мм). Количество цветных слоев штукатурки больше 5–6 сделать было трудно по той причине, что пока будут накладываться последние слои, нижние слои (в цементной штукатурке) могли уже «схватиться».

Если же известковая штукатурка допускала делать большее количество тонких слоев, то тем самым обесмысливался способ сграффито – его могла заменить инкрустация цветных штукатурок, что было намного экономнее в смысле затраты материалов и времени.

Толщина слоя цветной штукатурки зависела от крупности зерен (фракций) наполнителя. Тонкие слои легче накладываются, когда наполнитель мелкий, толстые – когда зерно крупное. Знание этого позволяло избежать трещин в штукатурке.

Для более мелкого наполнителя количество связующего (цемент, известь) уменьшали, для более крупного придерживались обычных соотношений:

- 1) цемент (марка 300) – 1 ч.
- песок – 3 ч.

Пигмент не более 20% по объему к массе песка. Наполнители были: речной или кварцевый песок. Песок считали основным наполнителем, который в большинстве случаев подкрашивался сухими пигментами [4, с. 49, 50].

В сграффито употребляли только щелочестойчивые пигменты. Они имеют в своем составе глинозем, окрашенный окислами железа и других металлов, и наиболее прочно соединяются, обладая большой цветоустойчивостью. Это – графит (в порошке), кость жженая, ультрамарин (не очень стоек), кобальт синий, кобальт зеленый темный, феофановская и архангельские коричневые, все марсы и умбры, английская красная.

Некоторые пигменты (кобальт синий, кадмий красный) редко употребляли в сграффито только из-за их дороговизны. Наилучшим образом отвечали этой технике природные краски [4, с. 50].

Сграффито не следует смешивать с инкрустацией цветных штукатурок, так как эта техника вполне самостоятельна и роспись в ней ведется в один слой штукатурок разного цвета.

2. Мозаика – древнейший способ монументальной живописи. Первым материалом ее послужили, вероятно, россыпи камней, отшлифованных морской волной, изысканные по своим оттенкам материалы. Желание закрепить найденные в природе узорчатые сочетания камней вызвало необходимость искать пластичные материалы, которые связали бы отдельные камешки, ими стали: известь, глина, цемент [3, с. 40]. Достаточно положить несколько камней вместе, чтобы сразу почувствовать, что они начинают взаимодействовать величиной, формой и цветом. Очень часто заученные приемы кладки мозаики мешают познать этот материал в его подлинной красоте.

Распространенное представление о мозаике как о живописи способом раздельного мазка выражает только одно ее качество – оптическое. Между тем мозаика, опирающаяся только на одну оптическую сторону восприятия, неизбежно производит впечатление писанной красками картины.

Промежутки, швы между камнями имеют не меньшее значение, чем сам камень. Они соотносятся с камнем так же, как промежутки и изображения в орнаменте. Огромное значение для мозаики имеет и цвет грунта, который иногда меняют для усиления цветового эффекта.

Смальта и камни даже одинаковой величины могут быть положены по-разному, в зависимости от цели, преследуемой художником [4, с. 76].

Смальта – это цветное непрозрачное стекло в виде кубиков или пластинок, применяемое для изготовления мозаик. Преимуществом мозаичной смальты перед другими материалами является высокая прочность и жаростойкость, устойчивость к влаге и различным химикатам, устойчивость к истиранию. Все эти достоинства мозаичной смальты дают возможность использовать современную мозаику в самых различных местах.

Первые произведения смальты как материала для декоративных и отделочных работ были созданы в Древнем Риме примерно во II–I веке до нашей эры, когда римская мозаика стала одним из основных художественных приемов в отделке интерьера. Производство было исключительно ручным и во многом – непредсказуемым по конечному результату. Многие римские мозаики комбинировали смальту с природным камнем – мрамором, известняком.

Значительных успехов в выплавке смальт достигли мастера Византии. В монументальной архитектуре христианских храмов до иконоборческого периода мозаика использовалась повсеместно – как в создании сложных художественных композиций на библейские темы, так и орнаментальном украшении различных поверхностей стен, окон, дверных проемов. Особым приемом стало использование золотой смальты в качестве фона для изображений. Смальта стала основным материалом для изготовления мозаик. Выплавка смальт осуществлялась в специальных мастерских, число получаемых цветовых оттенков перевалило за сотню. В Киевской Руси существовала, по крайней мере, одна мастерская по выплавке смальт. Возле Софии Киевской археологами найдены остатки производства смальт, использовавшихся для создания мозаик главного русского христианского храма той поры – образов Христа Вседержителя и Оранты Заступницы. Вероятно, киевской мастерской руководили византийские мастера. После падения Византии центр стекольных производств и выплавки смальты переместился в Италию. Но высокая стоимость смальты и самих мозаичных работ привели к доминированию живописных и фресковых техник в отделке храмов, дворцов и общественных помещений. Мастера-стекловары постепенно сделали технологию выплавки смальт секретной, что также способствовало превращению процесса изготовления смальтовых мозаик в редкое и эксклюзивное искусство.

В XVIII веке Михаил Ломоносов фактически заново открыл технологию смальт для России. Поставив в течение 3 лет более 4 тыс. опытов, М.В. Ломоносов нашел способ получать смальту практически любого цвета. М.В. Ломоносов построил фабрику цветного стекла и смальты, начавшую выпуск продукции в 1754 году.

Со смертью М.В. Ломоносова производство на фабрике сошло на «нет». Тем не менее, все технологии смальт были описаны и задокументированы, в соответствии с принципами, которыми ученый руководствовался в своих исследованиях. Этот раздел его наследия примечателен тем, что, соприкасаясь с другими – объединяет сразу несколько направлений: изучение свойств стекол, особенности и условия их варки, методику укладки мозаики и художественное творчество как таковое.

Следующим этапом в истории смальты была вторая половина XIX века в России. Идея замены икон и элементов оформления Исаакиевского собора мозаиками способствовала быстрому росту интереса к смальте и мозаике со стороны как ответственных за строительство лиц, так и всех, кто, так или иначе, считал себя причастным к архитектурному и художественному миру двух российских столиц.

Основным местом производства смальт стала мастерская Академии Художеств в Санкт-Петербурге. Кроме Исаакиевского собора еще одним монументальным объектом, полностью отделанным мозаикой из смальты, стал Храм Воскресения Христова (Спас на крови).

Следующим периодом популярности смальты стало послевоенное советское время. Смальта использовалась практически повсеместно – как для создания монументальных мозаичных панно, так и для украшения станции метро и остановок общественного транспорта, как для оформления подземных общественных зданий, так и для небольших интерьерных композиций в детских садах. Отдельным направлением стало использование смальты в оформлении фонтанов в курортных и южных городах.

В конце XX века были разработаны промышленные технологии изготовления смальты, в том числе готовых мозаичных элементов заданных размеров и формы. Тем не менее, большая часть мозаик из смальты по-прежнему набирается вручную из материала, изготовленного также ручным способом [7, с. 1].

В состав смальты входят соли калия и другие природные соединения, придающие материалу цвет. Современную смальту получают в результате прессования мелких частичек плотно окрашенного стекла с добавлением оксидов. В результате материал приобретает отличные физико-химические свойства: ударопрочность, морозостойкость, стойкость к агрессивным средам. Смальта интересна тем, что непрозрачна, но будто бы светится изнутри. Кроме того, каждый кубик немного отличается от других оттенком. Из-за этого большая поверхность, выложенная смальтой одного цвета, не выглядит уныло. Современные технологии позволяют получать до 10 тысяч оттенков смальты. Смальтовую мозаику легко узнать по насыщенному цвету, даже самые светлые тона не имеют никаких

белых включений. Кроме внешнего вида, смальта отличается от стекла по техническим характеристикам. Ей присуща устойчивость к абразивному износу, что делает ее пригодной для укладки в местах с повышенной нагрузкой.

Имеются два основных метода исполнения мозаик. Метод «прямого набора», когда изображение создается прямо на стене, своде и т.д. и кусочки камней, смальты и других материалов укрепляются непосредственно в нанесенном на декорируемую поверхность слое цемента или мастики. Известен и такой способ «прямого набора», при котором изображение выкладывается в цементном грунте – цементной плите, которая затем укрепляется на стене. Согласно второму методу («обратного набора»), кусочки камня, смальты и т.д. наклеиваются в обратном порядке (лицевой стороной) на плотную бумагу и материю, а затем ставятся на цемент на декорируемую поверхность, после чего бумага и материя удаляются. Этот механический метод развился в результате поисков быстрых и дешевых способов набора [3, с. 40, 41].

Расположение модулей мозаики, или, как говорят мозаичисты, «гравюра» мозаики строится в определенных ритмах и соответствует избранному приему художника. Куски смальты, камня, керамической плитки и др. держатся в грунте благодаря сцеплению с ним.

Чем лучше грунт обволакивает модуль мозаики, тем прочнее он держится. Форма мозаичного модуля должна иметь основание, входящее в грунт, близкое к форме усеченной пирамиды, для того, чтобы грунт заходил за края и после затвердевания крепко заклинивал и держал модуль за выступы. Шероховатость основания мозаичного куска имела тоже важное значение для сцепления. Конечно, на прочность кладки мозаики влияли не только форма и поверхность камня или смальты, но и состав грунта, качество цемента, извести или клея и способ их употребления [2, с. 57, 58].

Для мозаик переносных или предназначенных для транспортировки на прочность грунта обращали особое внимание. Очень важное значение в мозаичных работах имела пластичность грунта. Нужно было, чтобы модуль мозаики входил в свежий грунт легко, сразу прилипал и обволакивался им, не изменяя положения, не сползал и не проваливался.

В практике ранних советских мозаик употреблялся, главным образом, цементный состав грунта на песке, в состав которого в качестве пластификатора вводился трепел – рыхлая и слабо цементированная, очень легкая, тонкопористая опаловая осадочная горная порода.

В зависимости от условий выполнения мозаики, грунты употреблялись различных составов. Составы грунтов делали в объемных отношениях:

- 1) цементный грунт
цемент портланд или белый (марка 300–400) – 1 ч.;
песок речной – 3 ч.;
трепел – 0,5 ч.;
пигмент сухой – не свыше 20% к объему песка и трепела, или 10% к вяжущему.
- 2) известковый грунт
известь гашеная (тесто) – 1 ч.;
песок мелкий кварцевый – 2 ч.;
пигмент сухой – не свыше 20% по объему к массе песка [4, с. 77].



Рис. 2. В.В. Кривоблоцкий, Ю.Б. Богушевич. Мозаика на БЭМЗе, г. Брест

Заключение. Опыт работы показал, что художники-монументалисты, несмотря на то, что все их работы «рукотворны», нуждаются в хорошо организованной производственно-технической базе и лаборатории. Велика ответственность художника-монументалиста за долговечность произведения, но в большинстве случаев он опирается только на свой личный опыт мастерства, не подкрепленный научным исследованием.



Рис. 3. В.Е. Ковальчук. Мозаика на доме культуры поселка Ракитница

Не каждый может быть универсалом, но понимать основные закономерности в культуре материала и уметь свободно ими пользоваться – необходимая степень мастерства [4, с. 206].

Познакомившись с работой наших белорусских художников-монументалистов, которая отнюдь не является образцом, нетрудно убедиться в том, насколько знание основных традиционных технологий были необходимы для создания монументальных произведений.

Монументально-декоративное искусство, поскольку оно неотъемлемо от строительства, – это в значительной мере работа с материалом. И от того, насколько художник понял и творчески овладел материалом, зависит уровень его художественной культуры.

СПИСОК ЦИТИРОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ивановская, Д.А. Монументальная живопись белорусских художников второй половины XX – начала XXI века. – Мн.: Беларусь. 2014 – 328 с.: ил.
2. Комаров, А.А. Технология материалов стенописи. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 240 с.: ил.
3. Корноухов, А.В. О мозаике // Декоративное искусство. – № 6. – 1991. – М.: Советский художник, 1991. – 48с.: ил.
4. Павловский, С.А. Материалы и техника монументально-декоративного искусства – М.: Советский художник, 1975. – 208 с.: ил.
5. Толстой, В.П. Монументальное искусство СССР. – М.: Советский художник, 1978. – 380 с.: ил.
6. Сграффито [Электронный ресурс]: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Сграффито> – Режим доступа: ru.wikipedia.org/wiki/Сграффито – Дата доступа: 25.11.2015.
7. Смальта [Электронный ресурс]: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Смальта> – Режим доступа: ru.wikipedia.org/wiki/Смальта – Дата доступа: 25.11.2015.

Материал поступил в редакцию 10.03.16

KOVALCHUK V.E. Traditional technologies of monumental and decorative works of art in the architecture of the Brest region

Monumental and decorative painting of the Brest region is the painting, which is inseparably linked with architectural environment, as works of art were made of durable materials and, as a rule, were devoted to profound ideas.

The article is about two traditional technologies: sgraffito and Roman mosaic, which were employed in monumental and decorative works in architectural exterior and interior.

Monumental and decorative works of art were designed for a long period of existence in a certain architectural environment and local climatic conditions, so it was not difficult to ascertain how much the knowledge of major traditional technologies was necessary to create these works of art.

The safekeeping of monumental and decorative creations is the government responsibility, as well as the obligation of authors and coauthors.

УДК 72.025.4/.5(476)

Давидюк Э.А.

КРИТЕРИИ ВОССОЗДАНИЯ УТРАЧЕННЫХ ОБЪЕКТОВ АРХИТЕКТУРЫ В БЕЛАРУСИ

Введение. В мире к воссозданию утраченных зданий относятся неоднозначно. Совершенно разными подходами характеризуется это процесс в восточных и западных странах. Например, на Востоке имитации архитектурных объектов не менее ценны, чем сами оригиналы. В Европе подобные произведения рассматриваются как «низшие», отождествляемые чуть ли не с подделками. Ценностью является не повтор, а оригинальность творения, его непохожесть. Противоположный западному подходу процесс воссоздания на Востоке выражается в соблюдении определённых правил, которые заключаются в трансляции традиций в ходе исполнения ритуала. Эти два подхода отражают основное противоречие, которое выражается в противопоставлении идеи сакрализации древности (чем древнее здание, тем оно более заслуживает почитания), и религиозных постулатов постоянного обновления энергии божества, происходящее при повторном возведении зданий. Например, в конфуцианстве главной добродетелью считалось следование ритуалу. Так, в Китае, тысячелетиями заменяли ветшавшие пагоды их точными копиями,

при этом воспроизведённый храм принимал на себя все значения предшествующей постройки [6, с. 13]. В Японии происходит регулярное ритуальное сжигание всех зданий и сооружений синтоистских святилищ и воспроизведение приблизительно на том же месте в прежних формах и материалах их точных копий. Сооружения, повторяющие древний образец, являются вполне аутентичной частью культурного наследия на Востоке, где они воссоздают национальную систему верований [6, с. 200–202].

Литературные источники, посвящённые воссозданию архитектуры, можно разделить в зависимости от направления, которое в них исследуется. Одни труды посвящены необходимости заново выстраивать бывшие памятники архитектуры. В других рассматривается сам процесс. Третьи анализируют уже воссозданные сооружения. Четвертые предлагают свои проекты к реализации в этой области. Пятое – это тексты, где происходит установление требований к этому виду деятельности.

Работы, посвящённые необходимости проведения самого про-

Давидюк Элла Александровна, старший преподаватель кафедры архитектурного проектирования и рисунка Брестского государственного технического университета.
Беларусь, БрГТУ, 224017, г. Брест, ул. Московская, 267.