

### Список цитированных источников

1. Архітэтура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва усходнеславянскім і еўрапейскім кантэксте у 4 т. / навук. Рэд. А.І. Лакотка. – Мінск: Бел. Навука, 2006.
2. Власюк Н.Н. Архитектурно-градостроительные средства восстановления и адаптации исторических усадеб Беларуси для культурно-туристского использования: автореферат дис.....канд. арх.: 18.00.05/ Белорусский национальный технический университет., Минск, 2006. – 24 с.
3. История крепостей / В.В. Яковлев. – Москва; Назрань: АСТ; СПб.: Полигон, 2000. – 396 с.
4. Потаев, Г.А. Рекреационные ландшафты: охрана и формирование. – Мн.: Універсітэцкае, 1996. – 160 с.
5. СНБ 1.03.04-02. Градостроительство. Планировка и застройка населённых пунктов. – Мн.: Минстройархитектуры Республики Беларусь, 2003. – 87 с.

УДК 72:738.51.8(476.7)

Ковальчук В.Е.

## ТРАДИЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В АРХИТЕКТУРЕ БРЕСТЧИНЫ

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.

Монументально-декоративное искусство отличается разнообразием материалов и техник. Некоторые из них, также 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].

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.

Сграффито вообще означает выцарапывание, 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.

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

На основание (кирпичная кладка, бетон) накладывался 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».

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.

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), кобальт жженая, ультрамарин (не очень стоек), кобальт синий, кобальт зеленый темный, феоносийская 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 отдельного 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 также, 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 использовать современную мозаику в самых различных местах.

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, морозоустойчивость, 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 материя, 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 влияла 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.;

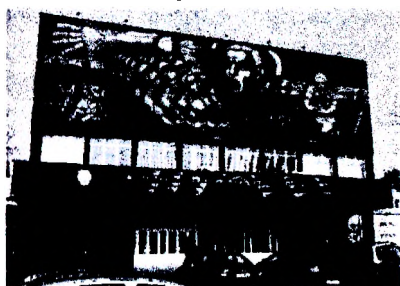
Пигмент сухой – не свыше 20% к объему песка и трепела, или 10% к вяжущему.

2) Известковый грунт.

Известь гашеная (тесто) – 1 ч.;

Песок мелкий кварцевый – 2 ч.;

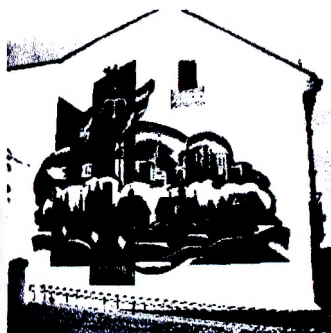
Пигмент сухой – не свыше 20% по объему к массе песка [4 с. 77].



**Рисунок 1 – В.В. Кривоблоцкий,  
Ю.Б. Богушевич.  
Мозаика на БЭМЗе, г. Брест**

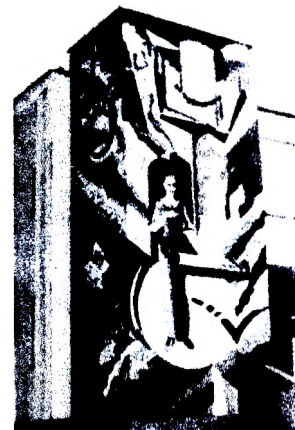
Познакомившись с работой наших белорусских художников-монументалистов, которая отнюдь не является образцом, нетрудно убедиться в том, насколько знание основных традиционных технологий были необходимы для создания монументальных произведений.

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



**Рисунок 3 – В.Е. Ковальчук.  
Мозаика на доме культуры  
поселка Ракитница**

**Рисунок 2 – В.Е. Ковальчук.  
Граффито на кинотеатре  
1 Мая, г. Брест**





### **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 г. – 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.

УДК 711 (038)

**Кожар Н.В.**

## **РОЛЬ ПОНЯТИЯ «КОНЦЕПЦИЯ» В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ**

На современном этапе развития архитектуры важной задачей является обеспечение прогнозирования и "стратегического проектирования" искусственной среды обитания человека. На рубеже XX-XXI веков для решения данной проблемы в русскоязычном архитектуроведении была предложена теоретическая концепция развития мировой архитектуры как процесса смены трех универсальных формообразующих систем (С.С.Жуйков) [1]. Впервые эта идея была выдвинута С.О.Хан-Магомедовым в работе "XX век в структуре тысячелетий" [2], в которой автор высказал гипотезу об историческом архитектурном процессе как диалоге международных "суперстилей": классицистического (основанного на ордерной архитектуре) и модернистического. Сегодня в Уральской государственной архитектурно-художественной академии Л.П.Холодовой и ее учениками предпринимаются попытки сформулировать концепцию "суперстиля" нового тысячелетия, "объединяющую и объясняющую новейшие общемировые тенденции зодчества" [3]. Проблема создания теории "нового глобального стиля" является одной из главных и в публикациях западноевропейских теоретиков (в частности П.Шумахера). В целом современная архитектурная мысль представляет собой широкий спектр концепций и положений, охватывающий все стороны среды жизнедеятельности человека. Эти концепции оказывают непосредственное влияние на проектную практику ведущих архитекторов. В этой связи их анализ является актуальной задачей.

**Термин "концепция" в архитектурной теории.** Задачей теоретических исследований, как правило, является формулировка обобщений и рекомендаций для решения широкого круга задач, обусловленных требованиями своего времени. Такие теоретические построения в гуманитарных науках декларируются как "концепция". Применительно к архитектуре понятие "концепция" может трактоваться как система взглядов архитектора. На практике архитектурная концепция нередко рассматривается как "отправная точка" для начала реализации проекта. Концепция проекта предполагает выбор схемы сооружения (в соответствии с функциональным предназначением) и "выявление функции и образа объекта (в соответствии с видением заказчика и возможностями современных конструкций и материалов)" [4]. То есть концепция для архитектора-практика является и непосредственным руководством для выбора способа формообразования (проектная идея), и прямым руководством к действию. Еще одна из дефиниций представляет концепцию как возможность правильного выбора направления и хода работ, как "совокупность информационных материалов и оформленных требований, которые позволяют произвести оценку направления движения проекта и сформировать четкие требования к дальнейшему проектированию" [5].

В статье А.Г.Раппопорта "К новой теории архитектуры" [6] впервые в отечественном архитектуроведении был выполнен анализ содержания дефиниции "концепция" с точки зрения принципов архитектурного формообразования. Автор выделил четыре группы концепций в соответствии с используемыми теоретическими и практическими методами и средствами проектирования:

Первая группа "может быть названа имитативной и возрождающей". К данной группе автор отнес "все предложения по восстановлению в практике и теории уже ранее сложившихся архитектурных систем, стилей и методов", т.е. теории исторических стилей, в той или иной степени, соотносящиеся с витрувианской традицией.

Вторая группа включает в себя "идеи и концепции, порывающие с исторической традицией и прокладывающие принципиально новые пути архитектуры". Это идеи "новаторских стилей": модерна (либерти, арнуво), творчества О. Перре и А. Лооса, промышленной архитектуры (Л.Кан), экспрессионизма (Э. Мендельсон), советского конструктивизма и "международного стиля современной архитектуры". Теория данной группы основана на тезисе "функция определяет форму". К этой группе автор статьи относит также органический пластицизм, утопический идеализм, индустриализм и т.д. Т.е. те течения и направления, в которых рассматриваются идейные установки (утопический идеализм) и приемы формообразования ("пластицизм").