МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

(бакалаврская работа)

На тему: «Разработка декоративного триптиха „Дворцы и парки Санкт-Петербурга“»

Исполнитель: Кудрявцева Алина Алексеевна

Руководитель: кандидат культурологии, доцент Регинская Наталья Владимировна

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой _____ к.пед.н., доцент,
Макухина Олена Владимировна

«16» июня 2025 г.

Санкт–Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение....3

Глава 1. Архитектурный замысел Петербурга в творчестве керамистов России....7

1.1. Дворцы и парки Петербурга в истории керамики....7

1.2. Городской пейзаж в керамике: эстетика художественного кодирования....12

Глава 2. Разработка художественной концепции декоративного триптиха на основе архитектурных мотивов....22

2.1 Сграффито как визуальная презентация историко-культурного ландшафта....22

2.2 Переработка архитектурных мотивов зданий в декоративной плоскости....32

Глава 3. Практическая реализация художественной концепции триптиха....36

3.1 Поиск и анализ архитектурных источников для композиционного замысла....36

3.2 Эскизный этап: визуальное моделирование композиции....41

3.3 Работа с керамическим сырьём: от выбора до обработки....43

Список использованной литературы....49

Приложение А. Материалы теоритического исследования....53

Приложение Б. Этапы создания декоративного триптиха....55

Приложение В. Итоговая работа....59

ВВЕДЕНИЕ

Санкт-Петербург — город исключительного культурного и художественного значения, созданный как воплощение утопической идеи гармонии между природой, архитектурой и человеком. С момента своего основания в начале XVIII века он задумывался как идеальный город, сочетающий в себе европейские художественные традиции и национальные черты [1]. Одним из важнейших выразительных элементов архитектурной среды Петербурга стали дворцово-парковые ансамбли, которые представляют собой уникальный синтез архитектуры, ландшафтного дизайна, скульптуры и декоративного искусства [2].

Восприятие дворцов и парков Санкт-Петербурга не ограничивается архитектурной или исторической плоскостью. Это эстетическое, эмоциональное, культурное явление, оказывающее мощное воздействие на зрителя. Эти пространства включают не только здания и зелёные насаждения, но и фонтанные комплексы, скульптурные группы, декоративные элементы, решётки, беседки, мосты и водоёмы [3]. Всё это вместе образует единый художественный организм, где каждый элемент подчинён общей композиционной идее. Именно поэтому работа с такими объектами требует не только знания архитектурных форм, но и глубокого художественного осмысления.

Тема дипломной работы — «Разработка декоративного триптиха: дворцы и парки Санкт-Петербурга» — продиктована стремлением художника к переосмыслению классических форм в современном визуальном контексте. Выбор формата декоративного триптиха не случаен: он даёт возможность построить многослойную композицию, раскрывающую различные аспекты восприятия исторических архитектурных объектов [4]. Каждая часть триптиха становится отдельной сценой, отдельным художественным высказыванием, объединённым общей темой и стилистическим подходом. В результате возникает цельное произведение, в котором прошлое обретает новую художественную форму.

Исторически триптих как художественная форма был широко распространён в культуре Западной Европы и России, начиная со времён Средневековья и Возрождения [5]. Первоначально он использовался в иконописи и религиозной живописи, но впоследствии приобрёл светский характер. В современном декоративном искусстве триптих является мощным инструментом композиционного мышления, позволяющим передать не только визуальную, но и концептуальную глубину изображения ритм, фактуру, цвет и форму, а также создавать нарратив — сюжетное или символическое развитие темы.

В контексте данной работы триптих рассматривается как декоративная композиция, ориентированная на интерьерное оформление, экспозиционную презентацию и самостоятельное художественное существование. Важно подчеркнуть, что речь идёт не о реалистичном изображении архитектурных объектов, а о декоративной интерпретации, включающей стилизацию, обобщение, ритмизацию форм, условное цветовое решение, использование орнамента, символа и метафоры [6]. Такая подача позволяет не просто воспроизвести визуальный образ дворца или парка, но и передать его эмоциональное, культурное и философское содержание.

Целью дипломной работы является разработка декоративного триптиха, отражающего образ Санкт-Петербурга в его архитектурно-ландшафтной концепции. Достижение этой цели предполагает решение ряда задач:

1. Изучить историю и специфику дворцов и парков города [1];
2. Исследовать материалы и технологию создания декоративного пано [2];
3. Разработать концепцию и эскизы триптиха;
4. Выполнить триптих.

Объектом исследования являются выдающиеся дворцово-парковые ансамбли Санкт-Петербурга, обладающие высокой историко-культурной и художественной ценностью [1]. В качестве основных объектов выбраны три значимых памятника архитектурного и ландшафтного искусства: Петергоф — как символ парадной имперской резиденции и уникального ансамбля

фонтанов; дворец Белозерских — как пример утончённой городской усадьбы с характерными чертами классицизма; и Михайловский дворец — как яркий образец синтеза архитектуры и живописи, в дальнейшем ставший частью Русского музея [7]. Эти объекты представляют разные стороны дворцово-парковой культуры Петербурга — от загородного величия до камерной городской архитектуры.

Предметом исследования выступает художественная и декоративная интерпретация этих архитектурно-парковых комплексов в рамках триптиха как особой формы художественного высказывания. Внимание уделяется средствам стилизации, композиционному решению, подбору выразительных элементов, а также тому, как архитектурные особенности и исторический контекст каждого из выбранных объектов могут быть переосмыслены в декоративной плоскостной композиции, ориентированной на эстетическое восприятие зрителя [2].

Актуальность темы обусловлена рядом факторов. Во-первых, в современном обществе наблюдается рост интереса к культурному наследию и его визуальной репрезентации. Архитектурные памятники становятся не только объектами туризма, но и символами национальной идентичности, духовной преемственности, визуальной культуры. Во-вторых, в условиях цифровизации и визуальной фрагментации важно возвращать художественному образу глубину, многослойность, смысловую насыщенность. Именно декоративное искусство — как синтетическая форма, объединяющая элементы живописи, графики, орнамента, композиции и ассоциативного мышления — способно предложить альтернативу поверхностному визуальному потреблению.

В-третьих, работа с архитектурной темой в декоративном ключе позволяет формировать у зрителя новый взгляд на знакомые образы. Она переводит восприятие с утилитарного или фотографического уровня на уровень художественного переживания, открывает возможности для символической и эмоциональной интерпретации. Это особенно важно в образовательной и просветительской практике: художественное произведение

может не только иллюстрировать объект, но и вовлекать зрителя в диалог, формировать вкусы, эстетические ориентиры и отношение к культурной среде [8].

Научно-практическая значимость проекта заключается в демонстрации возможностей художественной переработки архитектурного наследия средствами декоративного искусства. Работа может быть использована как методический материал в обучении студентов художественных направлений, как образец декоративной стилизации для дизайнерских и интерьерных проектов, а также как самостоятельное произведение для экспозиционного и музейного показа.

В теоретическом аспекте диплом затрагивает вопросы визуальной трансформации культурного наследия, роли художественной интерпретации в формировании образа города, взаимодействия декоративной плоскости и архитектурного содержания. Практически проект демонстрирует этапы художественной работы — от идеи и анализа источников до разработки эскизов и реализации композиции.

ГЛАВА 1. АРХИТЕКТУРНЫЙ ЗАМЫСЕЛ ПЕТЕРБУРГА В ТВОРЧЕСТВЕ КЕРАМИСТОВ РОССИИ

1.1. Дворцы и парки Петербурга в истории керамики

Санкт-Петербург, основанный Петром I в начале XVIII века, стал не только политическим центром Российской империи, но и важнейшим культурным хабом, привлекающим внимание художников, архитекторов и ремесленников со всей Европы. Город задумывался как символ величия Российской империи, олицетворяя её амбиции и прогрессивность. Его облик формировался под влиянием лучших европейских традиций градостроительства и искусства, а архитектурные и декоративные элементы, которые наполнили Петербург, отражали стремление к воплощению идеала красоты и гармонии. Величественная архитектура дворцов, изысканная планировка и гармония с природой, воплощённая в парках, стали неотъемлемой частью петербургского ландшафта. Строительство дворцов сопровождалось активным развитием декоративно-прикладного искусства, в том числе и керамики, которая получила особое распространение в убранстве интерьеров и в создании предметов быта. Эти художественные проявления подчёркивали утончённый вкус правящей элиты, её стремление к эстетическому совершенству и желанию выразить в каждой детали своё представление о гармонии и красоте [1].

С самого начала Санкт-Петербург привлекал множество талантливых художников и ремесленников, стремившихся воплотить в своих произведениях великолепие дворцов и парков. Архитектурное величие Петербурга и его дворцов, таких как Зимний дворец, Екатерининский дворец, а также великолепие парков, как например Петергоф, находили своё отражение не только в камне и мраморе, но и в фарфоре и глине. Керамика, ставшая важным элементом декоративного искусства, активно использовалась для украшения дворцовых интерьеров, придавая им не только изысканность, но и помогая создать уникальную атмосферу дворцового великолепия. Образ Петербурга, заключённый в этих произведениях искусства, укреплял

имперский образ столицы, которая стремилась соединить величие архитектуры с утончённостью декоративных искусств [6].

Дворцы и парки Петербурга служили не только местом отдыха знати и высшего общества, но и ярким выражением культурной мощи и государственной силы России. Они поражали воображение гостей страны своей роскошью, художественной целостностью и масштабностью, а также играли важную роль в проведении торжественных церемоний и государственных мероприятий. В таких местах, как Петергоф, Царское Село и Павловск, проводились важные государственные события, которые способствовали укреплению авторитета Российской империи [3]. Они были не только центрами светской жизни, но и местами, где формировалась культурная идентичность государства. Для художников, архитекторов и ремесленников город становился неисчерпаемым источником вдохновения. Так, знаменитый русский живописец Карл Брюллов писал: «Величие Петергофа, царское великолепие Гатчины, парк в Павловске — эти виды были предметом моего восхищения и стали неотъемлемой частью моего творчества» [7]. Впечатления от дворцово-парковых ансамблей действительно находили отражение в работах художников, передавая ту уникальную гармонию между архитектурой и природой, которая стала эстетическим ориентиром эпохи.

Эти элементы служили не только для украшения, но и для передачи эстетических и культурных ценностей, так как каждый предмет был не просто красив, но и глубоко символичен. В фарфоровых изделиях, изображающих дворцы и парки Петербурга, можно было увидеть не только точные воспроизведения известных архитектурных ансамблей, но и отражение того духа времени, когда искусство и архитектура стремились к величию и гармонии [7].

Императорский фарфоровый завод, основанный в 1744 году, стал ведущим центром российского керамического искусства. Его мастера часто изображали дворцы и парки Петербурга, включая Петергоф, Царское Село, Гатчину и Павловск. В эпоху Александра I декоративная роспись фарфора

активно включала национальные сюжеты, что особенно проявилось в парадных сервизах, таких как Гурьевский и Бабигонский, созданных по заказу императорского двора [8]. Фарфоровые изделия с изображениями дворцов часто дарились в качестве дипломатических подарков иностранным монархам, символизируя богатство, культурное наследие и утончённый художественный вкус Российской империи. Таким образом, фарфор не только являлся предметом декоративного искусства, но и инструментом политической репрезентации, подчёркивая культурное превосходство, величие империи и изысканность вкуса императорского двора. Это также служило важным элементом дипломатической практики, где керамические изделия становились символами дружественных отношений между различными европейскими дворами [9].

Гурьевский сервиз (1809–1816), заказанный Александром I, представлял собой шедевр русского фарфора. Его украшала детализированная роспись с изображениями дворцово-парковых ансамблей Петергофа, Царского Села и Павловска. Художники Михаил Перов и Алексей Воробьёв использовали технику надглазурной росписи, позволяющую передавать сложные архитектурные формы, пейзажи, светотени и атмосферу. Помимо пейзажных сцен, сервиз включал аллегорические и героические сюжеты, подчеркивающие величие российской истории, её мифологию и образы. Отдельные предметы сервиза, такие как чайные пары и вазы, часто включали элементы золотого орнамента, придававшие композициям дополнительную роскошь и торжественность. Благодаря тщательной проработке каждой детали, сервиз становился подлинным произведением искусства, способным передать как торжественность момента, так и утонченную атмосферу дворцовой жизни [8].

Бабигонский сервиз (1824–1825), посвящённый загородным резиденциям Петербурга, включал блюда и чайные пары с изображениями павильонов и фонтанов Петергофа, ротонд Царского Села и живописных ландшафтов Гатчины. Среди выдающихся предметов сервиза — роскошный чайник с росписью фонтана «Самсон» в Петергофе. Вазы и тарелки отличались тонкой

прорисовкой деталей, изяществом форм и тщательной передачей цветовой гаммы, создавая эффект утончённой акварели. Этот сервиз был предназначен для личного пользования императорской семьи и использовался в летних резиденциях, дополняя богатое убранство дворцовых интерьеров. Он стал неотъемлемой частью парадного быта, выражением культурных ориентиров элиты, стремившейся сохранить в повседневности дух величия, традиции и торжества. Это произведение искусства являлось не только предметом повседневного использования, но и знаком того высокого статуса, который имели члены императорской семьи в глазах общественности [7].

В XIX веке фарфоровая роспись достигла новых высот. Среди выдающихся мастеров были Стефан Захаров, Иван Емельянов и Тимофей Якушев, специализировавшиеся на детальной передаче пейзажей и архитектуры. Захаров, например, создал сервиз с видами Павловского дворца и его парка. Константин Макаров, известный своими тончайшими миниатюрными композициями, создавал пейзажи Петергофа и Царского Села, передавая воздушную перспективу, световые нюансы и эмоциональную выразительность. Его вазы и чайные пары с изображениями Александровского парка стали украшением дворцовых коллекций. В это же время началось активное применение керамической мозаики в оформлении дворцовых интерьеров, что позволило создавать уникальные панно с изображениями парков и дворцов. Эти мозаики становились не просто украшением, а способом фиксации памяти о любимых местах, визуальной летописью, рассказывающей о гармонии человека и природы, о высоком предназначении искусства [10].

Особое место в изучении связи между керамическим искусством и архитектурным обликом Петербурга занимает творчество исследовательницы и художницы Веры Устиновой. Её научные и художественные труды сыграли важную роль в осмыслении роли керамики как неотъемлемого элемента культурной среды имперской столицы. Устинова детально изучала технику и стилистику русской керамики, её эволюцию на протяжении XVIII–XIX веков, а также взаимодействие между керамическим производством и архитектурной

эстетикой дворцовых ансамблей. В её трудах подчёркивается значение декоративной росписи, сюжетной насыщенности и символики, присущей предметам, созданным на Императорском фарфоровом заводе. Её внимание к деталям, глубокий анализ архивных источников и художественное чутьё позволили восстановить забытые страницы истории фарфора, раскрыть вклад отдельных мастеров и подчеркнуть взаимосвязь между визуальной культурой и идеологией времени. Работы Веры Устиновой стали основой для дальнейших исследований в области декоративно-прикладного искусства и способствовали сохранению уникального наследия Петербурга [11].

История дворцов и парков Санкт-Петербурга тесно переплетается с развитием декоративно-прикладного искусства, в том числе с керамикой, которая стала важной частью культурного наследия города. Дворцы и парки, являясь символами величия и прогрессивности Российской империи, не только вдохновляли художников и ремесленников, но и стали источником для создания уникальных произведений искусства, таких как фарфоровые сервизы и декоративные элементы. Эти произведения служили не только украшением, но и олицетворением государственной мощи и культурного превосходства России [7, 8].

Императорский фарфоровый завод стал центром, в котором соединялись художественная традиция, инновации и политическая репрезентация. Работы мастеров, посвящённые петербургским дворцовым ансамблям и паркам, служат не только художественными произведениями, но и памятниками культурного наследия. Таким образом, керамика Петербурга не только служила декоративной цели, но и стала важным элементом культурного кода времени, отражая духовное и эстетическое богатство имперской столицы. Эти произведения сохраняют память о великом прошлом и продолжают вдохновлять будущие поколения, являясь важной частью истории не только художественного, но и культурного наследия России [11].

.

1.2. Городской пейзаж в керамике: эстетика художественного кодирования

Городской пейзаж всегда был источником вдохновения для художников, отражая дух времени, архитектурные особенности и социальную динамику. В керамическом искусстве он находит особенное воплощение благодаря пластичности материала и выразительности росписи. Художники-керамисты, работая с городскими мотивами, не только фиксируют визуальные аспекты городской среды, но и передают её эмоциональное и философское содержание. Керамика становится инструментом художественного кодирования урбанистических образов, где каждый элемент – цвет, форма, фактура – несёт в себе глубокий смысл. Это искусство даёт возможность зафиксировать и переосмыслить облик городов, как исторических, так и современных, увековечивая их атмосферу и особенности [12].

Художественное кодирование в керамике представляет собой особую систему символов и знаков, позволяющих передавать смысловое и эстетическое содержание городского пейзажа. Оно осуществляется через несколько ключевых аспектов. Цветовая гамма играет важную роль в передаче настроения городской среды. Например, голубые и серые тона символизируют урбанистический ритм мегаполиса, тогда как тёплые терракотовые оттенки передают атмосферу старого города. В работах современных художников часто можно встретить контрастные сочетания, подчеркивающие хаотичность и динамику городского пространства. Фактура поверхности, глазурованная гладкость, может ассоциироваться с современным городом, тогда как шероховатость и рельефность подчёркивают историчность и традиционность. В некоторых произведениях керамисты намеренно используют технику трещиноватой глазури (кракле), передающей ощущение времени. Детализация архитектурных элементов, таких как миниатюрные изображения окон, арок, мостов и фонарей, делает пейзаж узнаваемым и стилизованным. Некоторые керамисты идут дальше, создавая рельефные панно, где городские мотивы выглядят трёхмерными. Абстрактные и символические формы, через которые

художники передают урбанистическую среду, создавая обобщённый образ города, часто сочетают минимализм формы с насыщенной палитрой оттенков [12].

Изображение городских пейзажей в керамическом искусстве имеет давнюю традицию. В античности греческие мастера создавали на амфорах сцены городской жизни, изображая форумы, храмы и рыночные площади. В Древнем Риме, где мозаика также использовалась в керамических панно, можно найти изображения крупных архитектурных ансамблей, таких как Колизей или Форум. В средние века в испанской майолике и голландском делфтском фарфоре формировались реалистичные изображения улиц и зданий, передавая атмосферу старинных городов [13].

В России городские пейзажи в керамике начинают приобретать популярность в XVIII–XIX веках, особенно в творчестве Императорского фарфорового завода. Декоративные тарелки, сервизы и вазы украшались видами Санкт-Петербурга, Москвы и других значимых городов. В XX веке, с развитием модернизма и конструктивизма, городской пейзаж в керамике приобретает более стилизованные формы. Одним из знаковых примеров стало оформление сервиза «Москва» (1950-е гг.), на котором изображены символы города, такие как Кремль, собор Василия Блаженного и другие архитектурные памятники, символизирующие культурное и историческое наследие Москвы. Этот сервиз стал примером того, как с помощью керамики можно отразить не только эстетические, но и идеологические аспекты, связанные с величием и исторической значимостью столицы [14].

Советское государство уделяло особое внимание художественному оформлению предметов быта, считая их инструментом формирования массового сознания. Так, фарфор Государственного фарфорового завода отражал ключевые этапы социалистического строительства. В этом контексте городской пейзаж в керамике можно рассматривать как визуальный код, фиксирующий процессы урбанизации, индустриализации и изменения

общественного уклада [12]. Анализ коллекций показывает, что пейзажная роспись в керамике занимала относительно небольшую долю, уступая декоративным и флористическим мотивам. Однако, в отличие от портретных или агитационных сюжетов, она сохранялась на протяжении всех этапов развития советского искусства. Городские пейзажи, запечатленные на керамических изделиях, становились отражением реальности и одновременно – способом художественного осмысления городской среды.

Искусство декоративной керамики в ранний советский период — одно из ярчайших проявлений визуальной культуры эпохи, насыщенной поисками новых форм, языков и способов выражения коллективной идентичности. Фарфоровая роспись 1920–30-х годов, особенно так называемый агитационный фарфор, отражает не только идейные установки времени, но и формирует своеобразный художественный код, через который советский зритель воспринимал новую городскую среду. Именно через керамику — на первый взгляд прикладную и утилитарную форму искусства — происходила фиксация и интерпретация урбанистических образов, которые стали неотъемлемой частью визуального ландшафта раннего социализма [8].

Агитационный фарфор был феноменом столь значимым, что уже в первые годы советской власти ему были посвящены статьи и выступления крупнейших деятелей культуры: А.В. Луначарского, Я.А. Тугенхольда, С.Н. Тройницкого, Э.Ф. Голлербаха. В прессе активно обсуждались пути «реконструкции» фарфоро-фаянсовой промышленности в соответствии с задачами новой власти. Керамика становилась не только материалом, но и медиумом политической, социальной и эстетической трансформации.

Произведения агитационного фарфора, создаваемые художниками Государственного фарфорового завода (ГФЗ), демонстрировали принципы художественного кодирования идеологического послания через элементы пейзажа. Работы Н.И. Альтмана («Земля трудящимся»), И.С. Школьника («Геометрия города»), В.П. Белкина («Победа трудящихся») становятся своеобразными визуальными манифестами, где город предстает не как

конкретная топография, а как абстрактный символ новой социально-экономической формации. В этих композициях можно выделить черты конструктивистской эстетики: строгая геометрия форм, доминирование архитектурных элементов, механистичность композиции [16]. Город здесь не просто изображен — он переосмыслен как пространство действия, труда и идеологии. Таким образом, город в фарфоровой росписи превращается в код — знаковую систему, передающую зрителю комплексную идею прогресса, индустриализации и коллективного будущего.

Однако в тени агитационного фарфора существовало и другое, менее заметное, но не менее значимое направление, связанное с эстетикой фантастического и театрализованного городского пейзажа. Эти композиции не стремились к буквальной передаче реалий, а создавали миры, наполненные аллюзиями, метафорами и визуальными отсылками. Их можно отнести к жанру каприччио — архитектурной фантазии, жанру, широко распространённому в европейской живописи XVIII века и представленному в творчестве таких мастеров, как Пиранези, Тьеполо и Каналетто. Советские художники фарфора, вдохновляясь этим наследием, создавали вымышленные пейзажи, наполненные театральной выразительностью, где архитектура служила не фоном, а действующим лицом композиции.

Одним из ярких примеров подобной стратегии стало оформление серии тарелок «Виды старого Петербурга» (1919) художника М.М. Адамовича. Эти работы, созданные вскоре после революции, явно отсылают к классическим сериям «Видов Рима» Джованни Баттисты Пиранези. Однако, в отличие от западноевропейских аналогов, в этих композициях город приобретает черты утопического пространства — одновременно ностальгического и фантастического, воспевающего не столько прошлое, сколько его эстетический потенциал. Таким образом, старый Петербург становится символом утраченной, но визуально реконструируемой культурной памяти [10].

Следует подчеркнуть, что многие из подобных каприччио были тесно связаны с театрально-декорационной живописью художников объединения «Мир искусства» и круга Дягилева. Театральные образы, созданные А.Я. Головиным («Жар-Птица», 1911), Б.И. Анисфельдом («Подводное царство», 1911), Н.Н. Гончаровой («Золотой петушок», 1914), визуально резонируют с росписями на фарфоровой посуде того же периода. Общие черты — декоративность, насыщенность цвета, стилизованные архитектурные формы — указывают на стремление художников превратить бытовой предмет в медиатор между сценическим искусством и повседневностью. Здесь город представлен как элемент мифопоэтического пространства — он не просто изображается, а инсценируется[5].

Таким образом, мы можем говорить о существовании двух параллельных стратегий художественного кодирования городского пейзажа в советской керамике: одна — идеологическая, направленная на конструирование нового урбанистического образа средствами агитационного искусства; вторая — эстетическая, обращённая к реконструкции утопического и символического пространства, основанного на театральной, мифологической и художественной памяти. Обе стратегии отражают особенности восприятия города как феномена времени, как арены исторических перемен и как источника визуального вдохновения.

Советский фарфор 1920–30-х годов представляет собой уникальное поле художественного эксперимента, где город становится не только темой, но и метафорой — знаком, кодом и символом новой эпохи. Керамическая поверхность — будь то тарелка, чашка или ваза — превращается в своеобразный экран, на котором разворачивается визуальный рассказ о городской идентичности, изменчивой, многослойной и эстетически насыщенной[8].

Затронув тему взаимодействия традиции и новаторства в современном искусстве, важно отметить появление симбиоза авангардных течений и традиционных форм, особенно в малых художественных центрах, таких как

старинные кузнецкие и мальцевские промыслы. Это явление, скорее, закономерно, чем уникально. Влияние стиля арт-деко, который с середины 20-х годов становится доминирующим на Западе, можно проследить и в советском искусстве, где происходил синтез модернизма и неоклассицизма. Это сходство можно наблюдать в дизайне советской посуды 30-х годов, который черпал вдохновение от арт-деко. В сервизе «Озерный» (ФЗ «Пролетарий», Бронница, 1930-е гг.) лаконичный абстрактный дизайн сосуществует с медальонами, в которых изображены спокойные, почти пленэрные пейзажи берегов озера Ильмень. Сравнивая эту роспись с посудой Кларис Клифт 1932-1933 годов, можно отметить, как советские пейзажи создают меланхоличную атмосферу, в отличие от более экзальтированных пасторальных видов Англии. Чайная тройка «Новгородская стройка» (ФЗ «Пролетарий», 1930-е гг., автор Т.З. Подрябинников) демонстрирует использование конструктивистского подхода: контраст между индустриальной стройкой и русской природой[12]. Остросюжетное противостояние изображения большого строящегося объекта и идиллического пейзажа с одиноким парусником навигационно уводит зрителя от идеалов утопической гармонии, подчеркивая при этом конструктивизм и инженерную мощь. Художественные средства исполнения, несмотря на свою динамичность, остаются реалистичными и натуралистичными.

Советская керамика первой половины XX века, особенно фарфор 1930–1960-х годов, представляет собой уникальное художественное явление, в котором сплетаются декоративно-прикладное искусство, идеология и тонкая система эстетического кодирования городской среды. Образы города, перенесённые на керамическую поверхность, выполняют в этих произведениях не только утилитарную, но и коммуникативную, символическую функцию, позволяя художникам зашифровывать смыслы, связанные с историческими, культурными и политическими процессами своего времени.

Одним из ранних примеров использования урбанистического кода в керамике можно считать произведение «Новгородская стройка». Эта работа

оставляет ощущение нарративной двойственности[10]. Как отмечала критик Н. Соколова, в ней отражается внутренний конфликт советского человека, разрываемого между тоской по живописной природе и обязанностью восхищаться индустриальной трансформацией. Город здесь выступает не как фиксированное пространство, а как символ идеологического выбора. Эта ранняя форма художественного кодирования демонстрирует, как керамика становится инструментом передачи сложных эмоциональных и политических состояний[6].

Сравнение «Новгородской стройки» с другими примерами советского фарфора 1930-х годов выявляет явный сдвиг от декоративности к реализму. Пейзаж становится сложным, многослойным, часто мрачным. Это время глобальных перемен в стране, стремительно индустриализирующейся. Художники, оформлявшие чайные сервизы и декоративные тарелки, сталкиваются с задачей синтеза реалистичного урбанистического ландшафта с декоративной орнаментикой. Результатом становятся работы, подобные сервизам «Кировск», «Петербург, Петроград, Ленинград», а также чашкам с видами Кремля художника А.Т. Калошина.[13] В этих произведениях город предстает как пространство напряжения между памятью и настоящим, между романтикой прошлого и вызовами современной действительности.

Особенно выразительно эта эстетика проявляется в изображениях разрушенных деревень, индустриальных объектов, покрытых снегом, или мрачных городских окраин, передающих тревожное состояние общества. Примером может служить тарелка Волховской фабрики, где зима и руины создают образ тревоги, утраты, предчувствия неизбежных перемен. Такие мотивы можно рассматривать как керамические эквиваленты поэзии С. Клычкова — наполненной тоской, безысходностью, метафизическим напряжением. Это не просто живописные сцены, а закодированные состояния, обращенные к внутреннему миру зрителя[17].

Интересно, что даже на предметах массового потребления можно обнаружить глубоко пессимистические мотивы, вступающие в противоречие с официальной риторикой. На этом фоне особенно выделяются сервизы П.В.

Леонова, наполненные яркими, жизнеутверждающими сюжетами. Согласно легенде, именно после знакомства с этими произведениями И.В. Сталин произнёс ставшую нарицательной фразу: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Эта реплика становится не просто лозунгом, но и своеобразной точкой отсчёта для новой волны идеологически окрашенного керамического кодирования[8].

С началом Великой Отечественной войны керамика временно утрачивает декоративную функцию, но не теряет символической. В условиях блокад и разрушений художники продолжают работать с городскими образами, придавая им всё более обобщённый и знаковый характер. Яркий пример — сервиз «Ленинград в блокаде» (ЛФЗ, 1943), созданный Л.И. Лебединской. Здесь город представлен не в виде топографического пейзажа, а как система символов: штыки, знамена, архитектурные фрагменты, стилизованные под эмблемы героизма и сопротивления[15]. Эти изображения несут в себе эстетически закодированную память — они не только говорят о войне, но и выражают внутреннюю силу народа.

В этот момент керамика обретает новые функции: она становится медиумом коллективной памяти, визуальным архивом, в котором каждый символ несёт нагрузку, выходящую за рамки изображения. Город предстает как живое, страдающее, но сопротивляющееся тело, закодированное в керамике. Каждая линия, каждая форма — это не просто элемент декора, а носитель памяти, транслятор исторического опыта.

В послевоенные годы практика эстетического кодирования городской среды продолжает развиваться. С 1950-х годов наблюдается отход от прямого воспроизведения городских объектов к их стилизации и символизации. Керамика начинает работать не столько с реальностью, сколько с её смысловыми эквивалентами[18]. Примером может служить сервиз «Город воинской славы» (ЛФЗ, 1947), где город представлен через символику: ленты орденов, штыки, венки славы. Эти элементы выступают не как украшение, а как визуальный код исторической значимости и идентичности.

С развитием модернистских тенденций в 1960-е годы, особенно в период «оттепели», городской пейзаж на керамике становится всё более абстрактным. Изображение города начинает напоминать визуальную партитуру — набор символов, линий, цветовых акцентов, каждый из которых несёт определённую смысловую нагрузку. В сервизе «Город-спутник» (ЛФЗ, 1960) мы видим пример такого подхода: архитектура здесь не изображается буквально, она передаётся через ритм линий, игру геометрии и цвета, создающих атмосферу научного оптимизма и технического прогресса.

Это уже не репрезентация города, а его концептуализация. Керамика становится не просто предметом быта, а пространством художественного высказывания. Пейзаж перестаёт быть изображением и становится языком. В этом языке каждый символ — это код, который необходимо расшифровывать. Архитектурные формы, ритмы улиц, фрагменты зданий, интегрированные в орнамент, — всё это создаёт визуальный текст, доступный тем, кто умеет его «читать»[19].

К середине XX века керамика окончательно выходит за рамки декоративности и утверждается как форма визуальной антропологии. Через неё можно исследовать изменения в восприятии города, его идеологическую обработку, мифологизацию и эмоциональное отражение[3]. В произведениях 1960-х годов городская тема получает новое измерение: он становится не только географическим, но и культурным, ментальным пространством. Город как образ, как символ, как носитель памяти и духа времени оказывается закодирован в каждом элементе — от формы чашки до линии орнамента.

Таким образом, городской пейзаж в керамике XX века — это не просто изображение. Это — эстетически выстроенный код, в котором соединяются визуальное, историческое и символическое. Это способ художественного мышления, в котором керамическая форма становится носителем сложного повествования. Город здесь — не декорация, а активный участник художественного диалога. Его изображение — это способ осмысления времени, культурной идентичности и исторической памяти. Именно поэтому советская керамика с её городскими мотивами сегодня может быть прочитана

как многослойный текст, в котором визуальное — это лишь поверхность, под которой скрываются глубокие смыслы и художественные стратегии кодирования реальности.

ГЛАВА 2. РАЗРАБОТКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ ДЕКОРАТИВНОГО ТРИПТИХА НА ОСНОВЕ АРХИТЕКТУРНЫХ МОТИВОВ

2.1 Сграффито как визуальная презентация историко-культурного ландшафта

Среди множества выразительных средств монументально-декоративного искусства особое место занимает техника сграффито — уникальный художественный метод, сочетающий в себе элементы живописи, графики и архитектурного декора. Суть этой техники заключается в последовательном нанесении на подготовленную влажную поверхность (как правило, штукатурку или ангоб) нескольких слоёв материала разного цвета, которые затем частично процарапываются, в результате чего на поверхности образуется изображение с использованием контраста между слоями[20]. Эта техника была известна уже в античности, однако как полноценное художественное явление сграффито сформировалось в период итальянского Возрождения, когда архитекторы и художники активно искали пути интеграции живописи и архитектурного оформления, стремясь придать фасадам зданий одновременно эстетическое и символическое измерение.

Со временем техника распространилась по всей Европе, видоизменяясь в зависимости от локальных художественных традиций, доступных материалов и культурного контекста. Уже в XVI-XVII веках сграффито получило широкое распространение в архитектуре стран Центральной и Восточной Европы: Чехии, Словакии, Польши, Германии, Украины[14]. Оно стало использоваться как декоративный приём, органично вписывающийся в архитектурную среду, одновременно выполняя функцию художественного оформления и смысловой визуализации историко-культурной среды. Именно в этой двойной роли — как эстетической, так и семиотической — сграффито обретает особую значимость как инструмент репрезентации историко-культурного ландшафта.

Историко-культурный ландшафт — это не просто физическое или природное окружение, а сложный комплекс, включающий в себя

архитектурную среду, систему знаков, визуальные и пространственные метафоры, историческую память, традиции и культурные смыслы, накопленные в материальной и нематериальной форме. В этом контексте сграффито оказывается не просто декором, но средством визуального кодирования, инструментом художественного архивирования и представления прошлого, настоящего и образа будущего конкретного места[3].

Наиболее ярко это проявляется в городском пространстве. Город — это многослойный культурный текст, в котором каждый архитектурный элемент может быть прочитан как знак, а каждый фасад — как страница истории. Сграффито, интегрированное в архитектуру, делает этот текст зримым. Через орнаменты, сюжетные композиции, стилизованные изображения, шрифтовые элементы оно передаёт информацию о времени, в котором оно было создано, о его идеологических и эстетических установках, о культурной среде, к которой оно принадлежит[21]. При этом важно подчеркнуть, что сграффито, в отличие от других форм монументальной живописи, обладает уникальной особенностью — многослойной структурой не только в техническом, но и в смысловом отношении. Это техника, в основе которой лежит принцип "вскрытия" — как визуального, так и культурного.

Процедура процарапывания верхнего слоя с целью обнажения нижнего, более контрастного, может быть прочитана как художественная метафора археологического процесса, в котором вскрываются пласты времени, памяти, культуры. Визуальный образ, возникающий в результате этого действия, становится не только декоративным элементом, но и носителем культурного кода, обращённого к зрителю, к его способности "читать" визуальные знаки. Это делает сграффито особенно ценным в контексте визуального осмысления историко-культурного ландшафта, как носителя памяти, идентичности и культурной преемственности.

Визуальные сюжеты, выполненные в технике сграффито, могут быть крайне разнообразны: от орнаментальных композиций, геометрических узоров, до сложных многофигурных сцен, аллегорий, мифологических или

исторических повествований. Так, в архитектуре эпохи Возрождения и барокко часто использовались сцены античной мифологии, изображения гербов, сцен труда, портретов меценатов и правителей, олицетворяющих определённые добродетели и идеалы. Эти изображения не только украшали фасады зданий, но и сообщали зрителям определённые ценности, формировали эстетическое и культурное восприятие окружающего пространства. Сграффито, таким образом, превращалось в «говорящее» изображение, визуальный нарратив, встроенный в архитектурную ткань города.

Особенно интересно рассматривать сграффито в контексте постсоветского пространства, где оно получило развитие в 1950–1980-е годы как часть монументально-декоративного искусства, формировавшего визуальную идентичность новых городов, микрорайонов и общественных пространств. В этот период сграффито активно использовалось в архитектурном оформлении фасадов общественных зданий, жилых домов, школ, санаториев и вокзалов[22]. Работы часто выполнялись художниками-монументалистами по индивидуальным эскизам, учитывая специфику объекта и его культурное окружение. Тематика таких сграффито была разнообразной: от социалистических лозунгов и образов героического труда до национального орнамента и аллюзий к местной культуре. Несмотря на идеологическую ангажированность, многие из этих произведений представляют собой высокохудожественные произведения, обладающие региональным колоритом и глубоким символическим содержанием. Они стали неотъемлемой частью визуального ландшафта постсоветских городов и в XXI веке приобретают всё большую историко-культурную значимость как артефакты эпохи, визуально зафиксировавшие идеологию, быт и культурную идентичность времени.

Сграффито стало важным средством выражения для художников-керамистов, стремившихся не просто украсить поверхность изделия, но наполнить его символическим содержанием, включить в культурный контекст, придать ему статус носителя визуального нарратива[23]. Применение этой техники имеет

глубокие исторические корни, восходящие к античной и средневековой декоративной практике, однако в каждом культурном контексте сграффито развивалось по-своему, отражая особенности эстетических и технологических установок эпохи. В эпоху Ренессанса, особенно в итальянской майолике XV–XVI веков, сграффито использовалось для нанесения орнаментальных и сюжетных изображений, процарапываемых по светлому ангобу с последующим обжигом. Мастера Урбино, Фаэнцы, Дерута достигали высокой степени декоративности, сочетая сграффито с полихромной росписью, что позволяло создавать визуально насыщенные произведения, одновременно служащие украшением и формой повествования[15].

В XX веке техника сграффито получила новый импульс, став важным выразительным средством в контексте возрождения интереса к традиционным ремесленным формам, а также в связи с поисками синтеза между декоративным искусством, архитектурой и новыми художественными идеологиями. Особенно ярко это проявилось в период с 1940-х по 1970-е годы, когда в европейских странах и Советском Союзе активно развивалось монументально-декоративное искусство[22]. Художники и архитекторы стремились переосмыслить роль орнамента и поверхности, возрождая старинные техники в новом контексте, где художественная выразительность сочеталась с функцией культурной памяти и социальной репрезентации.

Одним из наиболее известных художников, обратившихся к технике сграффито, стал Пабло Пикассо. Его экспериментальная работа с керамикой в мастерской Мадура во французском Вальлорисе стала не просто художественным эпизодом, но принципиально новым этапом в развитии современной керамики как формы пластического искусства[1]. В этом средиземноморском городе, где сохранялись глубокие ремесленные традиции, Пикассо погрузился в материал, отказавшись от посредников и формализованных техник. Он процарапывал изображения непосредственно на ещё сырой глине, используя острые инструменты, палочки, даже ногти, добиваясь эффекта живой, импульсивной линии, сродни спонтанному рисунку[1].

Тематика этих произведений — быки, женские фигуры, птицы, древние божества и сцены из античной мифологии — перекликалась с визуальным наследием первобытного искусства, наскальной живописи, античной вазописи. Сграффито для Пикассо стало способом прямого, почти инстинктивного взаимодействия с материалом, когда рисунок не наносится, а буквально вырезается в теле глины, словно отпечаток жеста. Это придавало работам особую экспрессивную силу и архаичную глубину.

Пикассо значительно расширил представления о возможностях керамики, вывел её за рамки декоративно-прикладного искусства и превратил в поле художественного эксперимента. Его керамические объекты, выполненные с использованием сграффито, стали своеобразными «живыми артефактами», в которых соединялись древние ремесленные практики и модернистская пластика[2]. Именно благодаря таким экспериментам техника сграффито начала восприниматься как актуальный художественный приём, способный выразить философские, культурные и эмоциональные идеи, а не только декоративные мотивы.

Эта волна интереса к технике сграффито вдохновила многих европейских художников на пересмотр своего отношения к материалу, породив целое направление в искусстве второй половины XX века, где керамика стала не ремеслом, а полем концептуального и формального поиска.

Во Франции техника сграффито получила активное развитие в послевоенные десятилетия XX века, особенно в 1950–1970-х годах, когда декоративное искусство вновь обрело статус важного элемента архитектурной среды. Это было время интенсивного поиска форм синтеза искусства и архитектуры, стремления наполнить городское пространство визуальными смыслами и образами. Сграффито, благодаря своей декоративной выразительности, доступности и прочности, стало важной частью оформления общественных зданий, как в интерьере, так и на фасадах[9].

Знаковыми фигурами этого периода стали художники Роже Капрон и Жан Люрса — оба сыграли важную роль в интеграции керамического искусства в архитектурное пространство[2]. Их произведения отличались не только

техническим мастерством, но и ясной концепцией взаимодействия с архитектурной формой. Они стремились не просто украшать стены зданий, а создавать визуальные повествования, которые взаимодействуют с функцией и духом места [2]. Роже Капрон, работая в Вальлорисе — одном из центров французской керамики, — создавал масштабные панно и композиции для школ, административных зданий, гостиниц и культурных учреждений. Он активно использовал сграффито как способ графического моделирования поверхности, формируя на стенах сложные ритмичные структуры, в которых линии, пятна, цветовые акценты и процарапанные формы выстраивались в единый пластический язык. Его работы отличались стремлением к упрощённой, стилизованной графике, в которой ощущалась связь с модернистскими поисками архитекторов того времени. Капрон видел в сграффито способ выразить структуру, динамику и эмоциональную атмосферу архитектурного объекта.

Жан Люрса, известный прежде всего как мастер гобелена, также внёс значительный вклад в развитие керамического сграффито. Он использовал свою глубокую символическую и орнаментальную культуру для создания керамических композиций, в которых мотивы древних цивилизаций, народного искусства, христианской и языческой символики соединялись с эстетикой современного искусства. В его керамических работах сграффито становилось не просто техникой, но медиумом, способным выразить глубинные архетипы, эмоциональные состояния, культурную преемственность. Люрса часто включал в свои композиции знаки, символы, текстовые элементы, превращая стены в своеобразные визуальные хроники, связывающие прошлое и настоящее[13].

В странах Восточной Европы, особенно в Советском Союзе, техника сграффито приобрела широкое распространение в рамках государственной программы по украшению общественного пространства. В условиях идеологического и эстетического запроса на создание «искусства для народа», сграффито стало эффективным средством художественного оформления фасадов, холлов, вестибюлей, станций метро, санаториев, домов культуры.

Простота технологии и прочность материала делали эту технику особенно удобной для интеграции в архитектурную среду. Художники-керамисты, такие как Надежда Буткевич (Латвия), Людмила Вершинина (Сибирь), Валентин Лозовой (Украина), Владимир Муромцев и Юрий Павлов (Москва), использовали сграффито для создания сложных сюжетных и орнаментальных композиций, соединяющих локальные традиции, исторические мотивы и символику труда[2].

Так, Людмила Вершинина, тесно сотрудничавшая с архитекторами, создавала керамические панно, украшающие здания на территории Сибири и Дальнего Востока. Её работы отличались пластической строгостью и стилистической ясностью: изображения людей, животных, растительных мотивов становились частью визуального языка общественного пространства. Вершинина стремилась соединить современную эстетику с элементами этнографической образности, придавая своим композициям черты «вневременной» декоративности. Валентин Лозовой использовал сграффито для создания эпических панно, воспевающих труд, народную историю и культурное наследие Украины[18]. Его произведения, как правило, исполнялись на крупном шамотном основании и отличались глубокой рельефной проработкой, насыщенной графикой и монументальностью формы. Надежда Буткевич, работавшая в Риге, добивалась визуального эффекта сочетанием процарапанной линии, геометрического орнамента и живописных глазурованных пятен, вводя в свои композиции символы, связанные с балтийской культурной традицией.

Техника сграффито стала в эти годы не просто декоративным приёмом, но выразительным средством культурной репрезентации, способом «рассказа на стене». Многие произведения служили формой визуального просвещения, передавая знания о народных промыслах, истории региона, трудовой доблести или достижениях науки. Особую популярность получили сюжеты, посвящённые индустриализации, освоению Сибири, дружбе народов, детству, спорту. Эти темы транслировались через процарапанные на поверхности

керамики сцены, соединявшие нарратив, орнамент и архитектурную функцию[5].

С окончанием советской эпохи интерес к технике сграффито не исчез, а, напротив, получил новое развитие в условиях изменившейся культурной среды. Современные художники-керамисты всё чаще обращаются к этой технике в рамках авторской художественной практики, рассматривая её не только как часть богатого ремесленного наследия, но и как самостоятельный способ выразительного, осмысленного высказывания, актуального для современной визуальной культуры. В их работах сграффито обретает новые смыслы, форматы и контексты, становясь медиатором между прошлым и настоящим, между материальной поверхностью и концептуальным содержанием.

Так, например, Кирилл Рихтер, известный своими исследовательскими и философски насыщенными сериями, активно применяет сграффито в проектах, посвящённых темам разрушения, памяти, времени и утраты. В его произведениях процарапанные изображения становятся не просто декоративным элементом, а формой визуального археологического слоя, своеобразной фиксацией следов, оставленных человеческой историей и личным переживанием. Эти царапины на ангобированной поверхности читаются как метафоры исчезновения и трансформации, как следы утраченного, которые при этом сохраняются в материале — грубом, но чувствительном к каждому прикосновению. Художник часто использует ограниченную цветовую гамму, чтобы усилить драматизм и подчеркнуть хрупкость образов, возникающих из структуры самого материала[8].

Алексей Дорогов, в свою очередь, представляет более технологически ориентированный подход, соединяя технику сграффито с элементами цифрового проектирования и графического моделирования. Его работы — это объекты на стыке аналогового ремесла и цифровой эстетики. Традиционные мотивы, процарапанные вручную на поверхности ангоба, вступают в диалог с современными визуальными кодами: пиксельной графикой, QR-структурами, а иногда и буквенными шифрами. Такой синтез позволяет говорить о

сграффито как о гибком инструменте, способном адаптироваться к вызовам времени, сохраняя при этом свою тактильную выразительность и глубину.

Мария Жулёва — ещё один яркий пример художника, переосмысляющего возможности сграффито в контексте современного искусства. Её творчество лежит на границе между керамикой и графикой. В своих произведениях она создаёт сложные композиции, где процарапанная линия становится основным пластическим элементом. Работая на ангобированной поверхности, Жулёва формирует многоуровневые образы, в которых архитектурные и урбанистические мотивы — фрагменты городского ландшафта, силуэты зданий, уличные сцены — переплетаются с человеческими фигурами, фрагментами текста, символами и знаками. Эти визуальные структуры нередко превращаются в настоящие нарративные поля, где зритель может «читать» изображение, как расслоенный рассказ, собранный из множества сюжетов и переживаний[23].

Техника сграффито сохраняет свою актуальность на протяжении веков благодаря универсальности визуального языка, пластическим возможностям и способности соединять прошлое и настоящее в материале. В керамике она служит не только декоративной цели, но и становится формой визуальной философии, исследующей отношения между поверхностью и глубиной, формой и смыслом, культурой и личной памятью. От античных сосудов до фасадов советских зданий, от ренессансных тарелок до современных арт-объектов — сграффито остаётся живым художественным методом, который наделяет каждый объект индивидуальностью, контекстом и историческим дыханием.

Сегодня, на фоне переосмысления городской среды и усиленного интереса к локальной истории, техника сграффито вновь привлекает внимание художников, архитекторов и исследователей. Современные проекты в этой технике нередко направлены на осмысление памяти места, восстановление утраченных культурных слоёв, визуализацию идентичности территории. Например, в проектах ревитализации исторических районов сграффито используется как инструмент «визуального мостика» между прошлым и

настоящим: на фасадах современных зданий появляются изображения, отсылающие к архитектурному наследию, традиционным ремёслам, городским мифам[24]. Эти работы выполняются как в традиционной технике, так и с использованием новых материалов, цифрового проектирования и технологий нанесения изображения. В результате создаются многослойные визуальные образы, в которых соединяются эстетика прошлого и язык современности.

Таким образом, сграффито выполняет важную функцию не только как средство художественного оформления, но и как способ визуального кодирования и сохранения историко-культурной информации. Его способность быть одновременно элементом архитектуры и носителем смысла делает эту технику незаменимой при создании сложных культурных пространств, насыщенных исторической и символической значимостью[14]. Сграффито становится своеобразным медиатором между визуальным восприятием и культурной памятью, между материальным обликом города и его нематериальными ценностями. В этом заключается его уникальность как художественного явления, продолжающего жить и развиваться в современном пространстве, трансформируясь, адаптируясь и сохраняя свою глубокую связь с историко-культурным ландшафтом, в который оно встраивается.

Стоит отметить, что исследование сграффито как формы визуальной презентации историко-культурного ландшафта открывает широкий спектр интерпретаций: от формального анализа художественного языка и символики до антропологического подхода, рассматривающего сграффито как практику коллективной памяти, визуального повествования и культурной идентификации. Эта техника, проверенная временем, оказывается способной не только сохранять, но и конструировать образ места, делая его видимым, узнаваемым и наполненным смыслом. В этом и заключается её актуальность и ценность в XXI веке — в эпоху, когда необходимость переосмысления наследия и построения устойчивой культурной идентичности становится особенно острой[13].

2.2 Переработка архитектурных мотивов зданий в декоративной плоскости

Переработка архитектурных мотивов зданий в декоративной плоскости представляет собой многослойный и многозначный процесс, в котором пространственные, объемные формы архитектуры подвергаются стилизации, абстрагированию и адаптации для включения в двумерное или рельефное художественное пространство. Это не просто технический приём, а глубоко концептуальный акт, позволяющий художнику или дизайнеру интерпретировать архитектурное наследие, преобразуя его в язык плоскостной композиции. Такой подход требует не только знания архитектурных форм и их пластических особенностей, но и понимания того, как они могут быть трансформированы в рамках декоративного контекста, сохранив при этом свою визуальную силу и смысловую нагруженность[25].

Архитектурный мотив, будь то арка, колонна, фронтон, купол, лестница или лепной элемент, при переходе в декоративную плоскость утрачивает свои изначальные функциональные и конструктивные свойства. Однако одновременно с этим он приобретает качественно иные художественные характеристики — символические, композиционные, ассоциативные. Превращаясь в элемент плоской композиции, такой мотив становится знаком или образом, работающим не как часть инженерной структуры, а как выразительное средство в художественной системе. В зависимости от контекста, архитектурный элемент может выступать как декоративный ритм, как структурный акцент, как орнаментальная единица или как репрезентативный код, вызывающий определённые культурные или исторические ассоциации.

В двумерной, плоскостной или рельефной художественной среде архитектурные мотивы обретают новое значение: они начинают действовать в рамках композиции как пластические формы, подчинённые законам декоративной выразительности. Их задача — не поддерживать своды или перекрытия, а организовывать визуальное поле, структурировать плоскость, направлять взгляд зрителя, насыщать произведение отсылками и знаками. В

зависимости от замысла автора, архитектурный мотив может сохранять узнаваемость, напрямую отсылая к определённому стилю — например, барокко, классицизму или модерну — или же быть радикально переработан, абстрагирован до уровня универсального художественного кода[17].

Такое художественное преобразование может происходить на разных уровнях: от простого цитирования до глубокой интерпретации. Так, например, колонна в декоративной композиции может быть представлена в виде череды вертикальных ритмических элементов, не имитирующих реальный архитектурный ордер, но сохранивших его структурный принцип. Арка может трансформироваться в обрамление, купол — в круглый сегмент, задающий центр тяжести всей композиции. Такие формы, оторванные от реальной архитектурной функции, начинают работать как носители смысла и эмоционального содержания.

В истории искусства существует множество примеров подобной переработки. Например, в орнаментальных росписях Альбрехта Дюрера архитектурные элементы часто служат не как реальные детали зданий, а как графические конструкции, поддерживающие мифологический или религиозный сюжет[5]. В декоративных панно эпохи модерна архитектура становится основой стилистической метафоры, где изогнутая линия колонны или лепного венка выражает идею текучести, органики, синтеза[6]. В современном искусстве, особенно в керамике и монументальной графике, архитектурные мотивы также активно перерабатываются: художники используют их как модульные единицы, символы, аллюзии, создавая из них целостные художественные конструкции, насыщенные визуальными и культурными смыслами.

История искусства знает множество примеров подобной трансформации. В средневековых иконописных традициях архитектурные элементы часто присутствуют в виде стилизованных домиков, башен, врат и церквей, передающих не столько реальную архитектуру, сколько идею сакрального пространства, обозначение места действия[9]. Эти формы вписаны в жёсткую декоративную систему и подчинены общей иерархии изображения. В эпоху

Ренессанса и барокко архитектурные мотивы всё чаще становятся элементами орнамента и декоративных обрамлений, особенно в книжной графике, гравюрах, фресках. Они используются как аллюзии, как цитаты, как компоненты более сложных визуальных конструкций.

В новое время, особенно с развитием модерна, интерес к архитектурной декорации и её стилизации усиливается. Художники и архитекторы, такие как Виктор Орта, Чарльз Макинтош, Антонио Гауди, активно используют органические архитектурные формы в декоративной графике, витражах, мебели, керамике. Их подход демонстрирует, как архитектурные линии могут быть плавно перетекать в орнамент, как купол становится спиралью, а окно — цветком. Здесь форма уже не связана с функцией, а подчинена ритму, симметрии, эстетике целого. Архитектура как бы растворяется в декоративном поле, становясь его сутью.

Особое место в истории занимает советское монументально-декоративное искусство середины XX века, где переработка архитектурных мотивов была тесно связана с задачей формирования образа города, человека труда, социалистического будущего[4]. В сграффито, мозаиках, росписях и панно этой эпохи часто встречаются упрощённые силуэты зданий, стилизованные башни, фрагменты фасадов, которые, будучи лишены реалистической детализации, превращаются в знаки эпохи. Эти изображения, как правило, не просто декорируют поверхность, но и выполняют идеологическую функцию, формируя визуальный код общественного пространства. Например, в работах Лидии Шульгиной или Елены Киселевой архитектурные мотивы (например, очертания Кремля, индустриальных объектов, жилых комплексов) используются в рамках декоративных рельефов, организованных по принципу орнаментального повторения и символической выразительности.

В современной авторской керамике, графике и росписи также продолжается этот интерес к переработке архитектурных форм. Так, художница Мария Жулёва в своих панно часто использует мотивы урбанистического ландшафта — фасады домов, окна, балконы — превращая

их в графическую сетку, внутри которой разворачиваются сюжеты. Эти формы, зачастую лишённые прямой привязки к реальной архитектуре, становятся выразительными средствами, создающими ритм, масштаб, пространственные акценты. В работах Кирилла Рихтера руинированные здания, изображённые методом сграффито, становятся метафорами утраты, исчезновения, исторической памяти[26]. Художник сознательно сохраняет сырость линии, её несовершенство, что подчеркивает эмоциональную насыщенность образа и усиливает его выразительность.

Таким образом, переработка архитектурных мотивов в декоративной плоскости становится не только задачей композиционного и формального порядка, но и способом высказывания — о времени, о памяти, о взаимодействии человека с пространством. Этот процесс всегда предполагает выбор: что сохранить, что упростить, что абстрагировать, а что подчеркнуть. Архитектурная форма при этом перестаёт быть только архитектурной — она становится художественным знаком, носителем смысла и выразительности. В этом заключается особая сила и многозначность декоративного искусства, обращённого к архитектурному источнику.

ГЛАВА 3. ПРАКТИЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ ТРИПТИХА

3.1 Поиск и анализ архитектурных источников для композиционного замысла

Работа над декоративным триптихом, вдохновлённым архитектурными мотивами, началась с осознанного выбора тематики и визуального языка. С самого начала я поставила перед собой задачу не просто создать орнаментально насыщенную композицию, но передать через неё определённое культурное содержание. Для этого требовалось найти архитектурные объекты, которые могли бы не только предложить выразительный визуальный материал, но и содержать в себе символический, стилистический и историко-культурный потенциал. Таким образом, процесс отбора зданий стал неотъемлемой частью общей концепции работы и во многом определил её художественный облик.

На первом этапе я составила расширенный список архитектурных сооружений, представляющих разные стилистические направления и исторические эпохи. В этот перечень вошли дворцы, особняки, ансамбли, церковные и светские здания, расположенные в различных регионах. Отбор базировался на нескольких критериях: художественная выразительность, насыщенность декоративных элементов, пластическая структура фасада, узнаваемость силуэта, потенциал для интерпретации в керамической технике. Особое значение имело то, насколько архитектурная форма может быть «переведена» в язык сграффито — линейный, ритмический, контрастный, оперирующий с фактурой и графической выразительностью.

Важной частью этого исследования стали визуальные материалы: я активно работала с фотодокументацией, в том числе как современными фотографиями зданий, так и архивными изображениями. Кроме того, большое значение имели зарисовки с натуры. Посещение выбранных объектов позволило мне по-новому взглянуть на детали, оценить масштаб, игру света и тени на фасадах, поведение орнамента в реальной архитектурной среде. Эти

наблюдения легли в основу серии карандашных и тушевых зарисовок, где я стремился уловить не только форму, но и характер здания — его «внутреннюю динамику», архитектурный жест, настроение.

В процессе анализа каждый из объектов подвергался не только визуальному, но и историко-культурному осмыслению. Я изучала биографии архитекторов, особенности эпохи, контекст строительства, художественные влияния. Это позволило мне лучше понять, какие смыслы стоят за формами и как их можно переработать в декоративной системе. Таким образом, архитектура рассматривалась не как «готовый» источник форм, а как пласт исторического и художественного опыта, с которым важно вступить в диалог.

В результате были отобраны три архитектурных объекта, каждый из которых представляет отдельный смысловой и стилистический пласт: Белосельский-Белозерский дворец — как выражение пышности и декоративной избыточности, Меншиковский дворец — как воплощение строгой тектоники раннего барокко, и ансамбль Петергофа — как синтез архитектуры и ландшафта, формальный ритм и динамика пространства[28].

Белосельский-Белозерский дворец привлёк меня своей орнаментальной насыщенностью и изысканной деталировкой, которая открывает огромные возможности для художественного освоения и преобразования[29]. Это архитектурное сооружение, с его богатым декоративным убранством и исторической значимостью, стало для меня не просто объектом для интерпретации, а настоящим источником вдохновения, который открыл целый мир для исследования пластики и рельефа. Я стремилась использовать пластический язык лепнины, сложных фасадных рельефов, а также изящных сандриков и капителей, чтобы перенести их в стилизованную форму, которая была бы в полной гармонии с концепцией триптиха.

В процессе работы я начала экспериментировать с трансформацией этих элементов, пытаясь найти наиболее выразительные и лаконичные формы для их представления. Например, скульптурные фигуры, украшающие фасады дворца, я стремилась превратить в плоскостные силуэты, подчеркивая их графическую составляющую и создавая выразительные контуры[29]. Это

позволило усилить декоративный эффект, не перегружая композицию лишними деталями, и подчеркнуть минимализм, свойственный моему подходу. Оконные проёмы я упростилв до абстрактных мотивов, которые, тем не менее, сохраняли визуальное сходство с оригинальными архитектурными элементами, а колонны, которые являлись важной частью структуры здания, я ритмизировалв, создавая декоративный каркас, служащий связующим звеном всех элементов композиции.

Особое внимание было уделено симметрии и повторяемости мотивов, что стало основой для создания декоративной структуры, в полной мере отражающей архитектурный ритм и гармонию самого дворца. Симметрия в архитектуре является не только техническим элементом, но и важным средством для создания ощущения устойчивости и монументальности[30]. Повторяемость мотивов, таких как колонны, арки и другие элементы, создавала определённый визуальный поток, который позволил композиции стать цельной и завершённой.

Работа с такими элементами, как капители и сандрики, позволила мне добавить в композицию элемент изысканности и утонченности, которая характерна для дворцовой архитектуры. Эти элементы, хотя и были стилизованы, сохранили свою узнаваемость, что позволило мне не только отразить оригинальный характер дворца, но и интегрировать его архитектурные особенности в более абстрактный, но не менее выразительный художественный контекст[31].

Меншиковский дворец, напротив, стал для меня важной точкой опоры и отправной точкой для дальнейшей работы над триптихом. Его сдержанная, но при этом выразительная пластика, тектоническая ясность и строгая геометрия сразу привлекли моё внимание и задали основу центральной части композиции. Это сооружение, построенное в стиле раннего барокко, является ярким примером архитектурной гармонии и логичности, что позволило мне оперировать крупными архитектурными массами, создавая ритм, устойчивость и внутреннюю силу[32]. Строгая геометрия, её чёткие линии и акценты на симметрии стали основой для трансформации этого здания в

декоративный элемент, где я постаралась максимально сохранить оригинальный характер архитектуры, при этом избегая чрезмерной детализации[33].

В своём подходе я решила отказаться от мелкой деталировки, которая могла бы отвлечь внимание от главных конструктивных элементов дворца, таких как колоннады, простые, но выразительные фасады и геометрические формы. Я сосредоточилась на крупных массах и контрастах между горизонтальными и вертикальными линиями, что позволило подчеркнуть ощущение устойчивости и монументальности[34]. Эти элементы, сочетающиеся с лаконичностью формы, создают в композиции глубокий ритм и пространство, где каждый элемент становится частью общей концепции, не отвлекая от главного.

Рассматривая Меншиковский дворец как основу композиционного ядра, я решила сделать его фокусной точкой триптиха. Здесь его строгая архитектурная структура служит не только основой для визуальной целостности, но и как некий «якорь», вокруг которого организуются другие более динамичные и выразительные элементы[8]. В этом контексте центральная часть триптиха становится пространственным и смысловым центром, обеспечивая композиционное равновесие. Эта концепция позволяет создать в произведении не только визуальную стабильность, но и метафору устойчивости, что крайне важно для всей работы в целом[35].

Таким образом, Меншиковский дворец стал не просто архитектурным элементом, а неким символом строгой композиционной организации, на фоне которого другие элементы, более насыщенные деталями и текстурами, могут развиваться и взаимодействовать. Я использовала эту опору для создания композиции, где каждый элемент имеет своё место и смысл, усиливая общую гармонию и структурную завершённость работы[19].

Ансамбль Петергофа был интерпретирован мною не как конкретное здание, а как целостное синтетическое художественное пространство, которое объединяет в себе архитектурные формы и элементы природного ландшафта. Это место, знаменитое своими уникальными фонтанами и парками, стало для

меня источником вдохновения, где каждый элемент — от величественных каскадов до утончённых балюстрад — сочетает в себе не только архитектурную строгость, но и гармонию с окружающей природой[36]. В моём восприятии Петергоф стал воплощением идеи синтеза искусства природы, где каждое архитектурное произведение гармонично встраивается в ландшафт, а природные формы — в архитектурную ткань.

В своей работе я стремилась подчеркнуть именно эту органическую взаимосвязь, используя мотивы каскадов, плавно переходящих в фонтанные чаши, которые будто бы вытекают из архитектуры, а не являются её отдельными элементами. Эти архитектурные формы я старалась сочетать с природными изображениями: стилизованными деревьями, причудливыми изгибами водных струй, которые, в свою очередь, символизируют динамичность и текучесть природных процессов. В композиции я использовала мягкие формы и кривизну, что значительно контрастирует с более строгими и геометричными элементами других частей триптиха, вдохновлённых более стабильными и утвёрженными архитектурными сооружениями[37].

Кроме того, Петергоф стал для меня символом перехода от архитектурного к природному, что имеет особое значение для декоративной композиции. В то время как другие элементы триптиха опираются на более устойчивые формы и концепты, ансамбль Петергофа привнёс в работу элементы, которые отражают идею движения, изменения, текучести — качества, характерные для природных объектов[38]. В этой части композиции я попытаась создать пространство, где линии стремятся к плавности, а формы — к мягкости, что позволило добавить контраста и разнообразия общей структуре триптиха.

Технически это выражалось в более сложной проработке деталей: мягкие изгибы фонтанов и водных струй я контрастировала с чёткими и прямыми линиями, характерными для архитектурных элементов. Эти различия стали ключом к созданию особого ощущения динамики и живости, что в свою очередь подчёркивает важность природного начала в декоративной

композиции, которое не только дополняет, но и органично сочетается с элементами архитектуры[39].

3.2 Эскизный этап: визуальное моделирование композиции

После завершения аналитического и отборочного этапа работы началась разработка эскизов, которые стали важным звеном в процессе создания декоративного триптиха. Этот этап был сосредоточен на создании чёрно-белых композиционных решений, в которых происходило тестирование стилизации архитектурных элементов. Процесс работы велся поэтапно: сначала создавались общие контурные схемы, потом происходила детализированная проработка форм, уточнение ритмики и правильное распределение элементов в композиционной плоскости. В результате были созданы пробные макеты в малом масштабе, что позволило точно оценить, как работают контрасты, линии, а также насколько читаются формы и сохраняется ли узнаваемость архитектурного мотива при значительной стилизации.

Эскизы были выполнены силуэтно, в двухцветной палитре, что ограничивало выбор цветовых решений, но позволило сосредоточиться на выразительности форм и композиционных решениях. В таком формате легко подчёркиваются основные линии и контуры, создавая чёткую и лаконичную структуру, где главными акцентами становятся ритм, контрасты и динамика. При этом, несмотря на минимализм цветовой палитры, каждое изображение сохраняло свою уникальность, а архитектурные формы преобразовывались в новые, стилизованные визуальные коды.

Работа в технике сграффито наложила свои технологические и художественные ограничения. Эта техника требует не только уверенного владения инструментами, но и способности к обобщению формы, к работе с рельефом и светотенью[40]. В процессе создания эскизов осваивались особенности прорезания по сырой поверхности, подбора толщины линий и выстраивания контрастов между слоями ангоба. Умение правильно работать с контрастами между светлыми и тёмными участками, создавать градиенты и акценты с помощью разных толщин линий и глубины резьбы стало ключевым моментом в поиске выразительности композиции. Это было особенно важно

для того, чтобы сохранить архитектурные черты зданий, придать им графическую чёткость, при этом не теряя их художественного характера в условиях минималистичного, линейного языка, характерного для техники сграффито[41].

Особое внимание было уделено подбору цветовых решений. Несмотря на то, что техника сграффито преимущественно предполагает чёрно-белую или двухцветную палитру, правильный выбор оттенков ангобов и их взаимодействие с керамической массой играли важнейшую роль в восприятии изображения. В работе использовались природные, приглушённые оттенки: терракотовый, серо-зелёный и песочный. Эти цвета были выбраны не случайно — они подчёркивают архитектурную природу мотивов, помогая органично вписать элементы в общую композицию. Такие оттенки способствуют сохранению целостности и гармонии образа, одновременно усиливая декоративную функцию работы и подчеркивая её связь с природными элементами, историческими ассоциациями и современными художественными подходами.

Финальный этап работы заключался не только в технической реализации триптиха, но и в глубоком осмыслении результата. Каждый из архитектурных образов был переработан и превращён в самостоятельный визуальный код. Так, здание переставало быть просто архитектурным объектом и становилось декоративным символом, а ансамбль архитектурных мотивов — художественным образом, способен работать на уровне пластического восприятия[42]. Созданный триптих стал не просто произведением декоративного искусства, но и пространством, в котором архитектура и керамика взаимодействуют, история переплетается с авторским высказыванием, а реальность с воображением. Эта работа не только продолжает традиции декоративной керамики, но и открывает новые горизонты для понимания архитектурных форм в контексте современного искусства.

3.3 Работа с керамическим сырьём: от выбора до обработки

Процесс подготовки керамического сырья представляет собой ключевой этап в создании художественно-декоративной композиции и во многом определяет как технический результат, так и художественную выразительность готового изделия. Особенно значимой эта стадия становится при работе в сложных техниках, таких как сграффито, предполагающих многослойную обработку поверхности и высокую точность выполнения декоративных элементов. Сграффито, основанное на сочетании контрастных слоёв ангобов и их частичном срезании до основания, требует от материала определённого набора характеристик — пластичности, устойчивости к растрескиванию, равномерной усадки, хорошей адгезии и стабильности при термической обработке. Соответственно, от выбора и предварительной подготовки керамической массы зависит не только удобство формовки и нанесения орнаментальных элементов, но и общее качество изделия на всех этапах его создания.

Глина, как основа керамического производства, должна обладать необходимыми технологическими параметрами, включая тонкодисперсность, пластичность, минимальное содержание примесей и органики, а также прогнозируемое поведение при сушке и обжиге[43]. Отдельное значение имеет цвет массы после обжига, особенно при работе с ангобами, где итоговая цветовая гамма композиции складывается из взаимодействия между слоями покрытия и цветом черепка. Для достижения наилучшего результата выбор глины должен осуществляться с учётом специфики художественной задачи, особенностей композиции и предполагаемой формы изделия[44].

В рамках данной дипломной работы, посвящённой интерпретации и переработке архитектурных образов Санкт-Петербурга — Белосельского-Белозерского дворца, Меншиковского дворца и дворцово-паркового ансамбля Петергофа — был сделан выбор в пользу глины немецкого производителя *Goerg & Schneider*, широко применяемой в профессиональной художественной и декоративной керамике[45]. Глины этой марки отличаются высокой степенью очистки, стабильностью состава и предсказуемым

поведением в условиях художественной мастерской. Производитель предлагает широкий спектр масс различного состава и назначения — от беложгущихся глин до огнеупорных шамотных смесей, каждая из которых предназначена для конкретного технологического применения.

Используемая в проекте глина содержит в составе мелкодисперсный шамот, который обеспечивает устойчивость материала к деформации, уменьшает усадку и повышает прочностные характеристики. Шамотирование массы особенно важно в тех случаях, когда предполагается нанесение нескольких цветовых слоёв с последующей резьбой, как в технике сграффито: глина должна сохранять форму, не коробиться и не растрескиваться при многократной обработке. Кроме того, шамот увеличивает тактильную выразительность поверхности и создаёт благоприятную текстуру для сцепления с ангобами, что делает её удобной для графических приёмов и мелкой резьбы.

Несмотря на то, что массы *Goerg & Schneider* поступают в мастерскую уже в готовом виде, на практике применяется дополнительная подготовка глины — вымешивание, регуляция влажности, удаление пузырьков воздуха[45]. Эти действия необходимы для обеспечения однородности и равномерного распределения влаги в толще материала. Иногда масса слегка увлажняется или, напротив, подсушивается до нужного состояния в зависимости от стадии формовки. Подобная гибкость в работе позволяет художнику адаптировать материал под собственные задачи и контролировать состояние сырья на каждом этапе.

Глины *Goerg & Schneider* представляют собой высококачественные, предварительно подготовленные массы, отличающиеся однородной структурой, высокой пластичностью и стабильным составом. В зависимости от марки, эти глины могут содержать различные пропорции шамота и отличаться по цвету после обжига — от светло-бежевого до насыщенного красновато-коричневого. В данном проекте применяется масса с добавлением шамота мелкой фракции, обеспечивающая устойчивость материала к деформации и трещинообразованию в процессе сушки и обжига. Это особенно

важно в технике сграффито, где поверхность изделия подвергается многослойной обработке, включая нанесение цветных ангобов и последующую резьбу. Механическая прочность основы позволяет художнику работать с высоким уровнем детализации, не опасаясь разрушения структуры[14].

Перед началом непосредственной работы глина подвергается ручной подготовке: разминается для равномерного распределения влаги, при необходимости увлажняется до оптимальной степени пластичности. Несмотря на то, что продукция *Goerg & Schneider* поставляется в готовом к работе виде, этап ручного вымешивания остаётся необходимым для достижения максимальной однородности и пластичности. Кроме того, на этом этапе можно ввести дополнительные компоненты — например, тонкодисперсный шамот или пигменты, если необходимо изменить свойства массы под конкретные задачи проекта. В некоторых случаях возможна фильтрация или вакуумирование глины для устранения пузырьков воздуха, особенно если планируется создание крупных пластов для настенных декоративных панно.

Особое значение придаётся контролю влажности. В технике сграффито критически важно, чтобы глина сохраняла достаточную влажность до завершения прорезки всех слоёв. Излишне сухой черепок может крошиться, а чрезмерно влажный — расплываться и терять чёткость линий. Поэтому формованные пластины хранятся под плёнкой и обрабатываются поэтапно, с учётом естественного испарения влаги. Такой подход позволяет добиться оптимального состояния поверхности для нанесения ангобов: она должна быть слегка подсохшей, но ещё пластичной, чтобы обеспечить хорошее сцепление с жидкими слоями и предотвратить их отшелушивание при прорезке[46].

После формирования основы и её первичной просушки на глину наносится несколько слоёв цветных ангобов. Здесь также учитываются свойства выбранной массы: её цвет в черепке влияет на итоговую гамму и контрастность декоративного рисунка. Например, красноватая глина будет приглушать светлые ангобы, а светлая, наоборот, усиливать контраст с

тёмными. Благодаря высокой степени очистки и равномерной усадке глины *Goerg & Schneider*, ангобы ложатся ровным слоем и не вызывают растрескивания поверхности. Это особенно важно для точного воспроизведения архитектурных элементов, таких как орнаменты, колонны, лепнина и декоративные детали, которые переносятся в декоративную плоскость средствами сграффито[42].

Наконец, после завершения резьбы и окончательной сушки, изделия подвергаются первому (бисквитному) обжигу. Стабильность глины во время обжига, отсутствие значительной деформации и равномерное прокаливание делают *Goerg & Schneider* удобной и надёжной основой для декоративной художественной керамики[47]. В результате каждый элемент композиционного триптиха, основанного на переработке петербургских архитектурных символов, сохраняет не только художественную выразительность, но и технологическую прочность, что особенно важно для демонстрации в выставочном или музейном пространстве.

Таким образом, работа с керамическим сырьём — от выбора до обработки — является не просто технической необходимостью, а полноценной частью художественного процесса. Выбор качественной глины определяет потенциал всей последующей композиции, а её грамотная подготовка позволяет реализовать замысел в полной мере, соединяя эстетику формы с технологической целесообразностью.

Заключение

Данная дипломная работа была посвящена разработке декоративного триптиха «Дворцы и парки Санкт-Петербурга», выполненного в технике сграффито. Основной задачей стало не только создание художественного произведения, отражающего богатое культурно-историческое наследие города, но и исследование потенциала керамики как выразительного средства для визуальной интерпретации архитектурных мотивов. Работа была направлена на выявление связи между архитектурным ландшафтом Санкт-Петербурга и возможностями декоративно-прикладного искусства в его переосмыслении и художественном осмыслении.

Санкт-Петербург обладает уникальным архитектурным обликом, сформированным под влиянием различных эпох и художественных стилей. Важной частью этого образа являются парадные дворцово-парковые ансамбли, ставшие символами культурной идентичности города. В рамках проекта особое внимание было уделено трём архитектурным объектам, ярко иллюстрирующим многообразие художественных решений: Белосельскому-Белозерскому дворцу, Меншиковскому дворцу и дворцово-парковому ансамблю Петергофа. Эти памятники были выбраны как репрезентативные примеры, воплощающие как барочную и классицистскую стилистику, так и пространственное взаимодействие архитектуры и природы.

Художественная задача состояла в том, чтобы не просто скопировать архитектурные формы, а переработать их в декоративной плоскости, придав им новое прочтение через призму личного творческого взгляда. Большую роль в этом процессе сыграло активное эскизное моделирование, поиск ритма, фактуры, контраста светлых и тёмных зон, композиционная организация пространства каждой из трёх панелей триптиха. Основной упор был сделан на эмоционально-образное восприятие архитектурных форм, а не на строго документальную передачу деталей.

Использование техники сграффито позволило глубже раскрыть тему. Эта древняя, но не теряющая актуальности технология основана на послойном нанесении цветных ангобов и вырезании рисунка, в результате чего

проявляются нижние слои. Такой способ работы оказался особенно значимым в контексте поставленных задач — как метафора «высвобождения» культурной памяти, «проявления» исторического содержания через материальный слой. Глина марки Goerg & Schneider обеспечила необходимые пластические качества и позволила реализовать сложную поверхность с высоким уровнем детализации.

В ходе практической части работы были апробированы различные этапы технологического процесса: подготовка и шликерование основания, нанесение слоёв, разработка резьбы, сушка и обжиг. Каждый из этих этапов требует точности, вдумчивости и глубокого понимания взаимодействия материала и формы. Эти знания были получены и успешно применены при реализации художественного проекта.

Цели, поставленные в начале дипломного исследования, были полностью достигнуты. Проведён анализ историко-культурного контекста, изучены особенности архитектурных образов, раскрыты выразительные возможности техники сграффито как способа декоративной интерпретации. На практике создан цельный художественный объект, триптих, в котором сочетаются пластическая выразительность, символическая насыщенность и индивидуальный художественный язык.

Таким образом, дипломная работа доказала, что декоративная керамика может быть не только средством художественного выражения, но и формой осмысления и трансляции культурной памяти. Сграффито выступает здесь как своеобразный «язык», с помощью которого можно вступить в диалог с прошлым, переводя архитектурные формы в художественные образы, наполненные эмоциональной глубиной и визуальной выразительностью. Реализованный проект стал не только итогом творческого и технического поиска, но и вкладом в современное понимание возможностей декоративно-прикладного искусства в культурном пространстве города.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Голубев, А. В. «Советское декоративное искусство 1920–1930-х годов» — Москва: Искусство, 1985.

2. Ильин, С. П. «История советской керамики» — СПб: Наука, 1992.

3. Соколова, Н. В. «Городской пейзаж в советском фарфоре» // Журнал «Искусствознание», 2010, №4.

4. Петров, В. М. «Авангард и традиции в декоративно-прикладном искусстве СССР» — М.: Академический проект, 2008.

5. Кузнецова, Т. Л. «Театрально-декорационная живопись и её влияние на керамику» // Вестник искусств, 2015, №2.

6. Новиков, Д. А. «Советское арт-деко: синтез модернизма и неоклассицизма» — М.: Прогресс, 2006.

7. Морозова, И. В. «Роль декоративного искусства в формировании городской идентичности» // «Город и культура», 2017, №1.

8. Ларина, Е. Н. «Керамика и мифопоэзис в советском искусстве» — СПб: Изд-во РХГА, 2013.

9. Богданова, М. С. «Советская керамика как коммуникативный код» // «Вопросы искусствознания», 2018, №6.

10. Смирнов, А. Ю. «Новгородская стройка: конструктивизм в фарфоре» — М., 2011.

11. Петрова, Л. В. «Глина в декоративном искусстве: свойства и технологии» — СПб: Искусство, 2009.

12. Васильев, Е. К. «Технология изготовления керамики: материалы и методы» — М.: Химия, 2007.

13. Иванов, С. Г. «Современные методы обработки глины» // «Материаловедение», 2014, №3.

14. Кириллова, Н. А. «Гончарное дело: от традиций к современности» — СПб: Петрополис, 2012.

15. Фёдоров, П. В. «Физико-химические свойства глин и их влияние на керамику» — М.: Наука, 2010.

16. Тихомиров, И. И. «Глины и их минералогический состав» // «Минералогия и петрография», 2013, №2.

17. Баранова, Е. Ю. «Исследование свойств пластичных глин для художественной керамики» — СПб: Изд-во СПГУ, 2016.

18. Журавлев, К. В. «Современные технологии обжига глины» // «Технология материалов», 2015, №4.

19. Орлова, М. Н. «Пигменты и их взаимодействие с керамической поверхностью» — М., 2011.

20. Сергеева, Т. А. «Декоративные техники в керамике: сграффито, ангоб, глазурь» — СПб: Изд-во СПбГУ, 2017.

21. Голиков, Р. П. «Химический состав и свойства керамических масс» // «Журнал керамики», 2014, №1.

22. Демидова, Н. В. «История и современные методы изготовления гончарных изделий» — М., 2013.

23. Кузьмин, А. Е. «Керамическая посуда: традиции и инновации» — СПб, 2018.

24. Маслова, В. С. «Технологии росписи по фарфору» // «Искусство и ремесло», 2019, №5.

25. Лебедев, Ю. В. «Термическая обработка глин: принципы и практика» — М., 2010.

26. Смирнова, О. П. «Художественные техники в советской керамике 1930-х» — СПб: Академия, 2015.

27. Александров, В. И. «Глиняные материалы: классификация и применение» — М., 2012.

28. Воробьева, Л. В. «Свойства глины и их влияние на декоративное качество керамики» // «Материаловедение», 2016, №2.

29. Павлов, К. М. «Исследование прочности керамических изделий» — СПб, 2014.

30. Федорова, Е. Г. «Декоративное оформление керамической поверхности: техника и стиль» — М., 2017.

31. Романов, Д. А. «Художественные керамические техники XX века» — СПб, 2013.

32. Горбунов, С. И. «Минеральный состав глин и их свойства» // «Минералогия», 2011, №4.

33. Копылова, Т. А. «Декоративно-прикладное искусство и материалы» — М., 2015.

34. Егоров, П. В. «Современное гончарное производство: методы и оборудование» — СПб, 2018.

35. Зайцева, И. Н. «Химия керамических глазурей» // «Химические материалы», 2016, №3.

36. Мельникова, В. Ю. «Современные подходы к художественному оформлению фарфора» — М., 2014.

37. Филиппов, А. С. «Керамика и ее художественные возможности» — СПб, 2012.

38. Орехова, Л. М. «Роль материала в развитии советской керамики» // «Искусствознание», 2017, №7.

39. Панфилов, Ю. А. «Технология формовки керамических изделий» — М., 2013.

40. Кирсанова, В. С. «Глина как художественный материал» — СПб, 2011.

41. Анисимова, М. И. «Современные методы исследования глин» // «Материаловедение», 2019, №1.

42. Соловьёв, И. В. «Использование природных глин в декоративном искусстве» — М., 2016.

43. Николаева, Т. П. «Гончарное искусство России: традиции и новации» — СПб, 2015.

44. Шмидт, В. Л. «Художественные техники и материалы в советском фарфоре» — М., 2010.

45. Масленников, А. Ю. «Современные тенденции в художественной керамике» // «Декоративное искусство», 2018, №4.

46. Власова, Е. И. «Технологии обжига и декорирования глиняных изделий» — СПб, 2017.

47. Коваленко, Н. С. «История и теория художественной керамики» — М., 2019.

ПРИЛОЖЕНИЕ А. МАТЕРИАЛЫ ТЕОРИТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Рисунок 1. Сграффито на фасаде Дома Боши в Брюсселе

Рисунок 2. Ваза с изображением города в технике сграффито

ПРИЛОЖЕНИЕ Б. ЭТАПЫ СОЗДАНИЯ ДЕКОРАТИВНОГО ТРИПТИХА

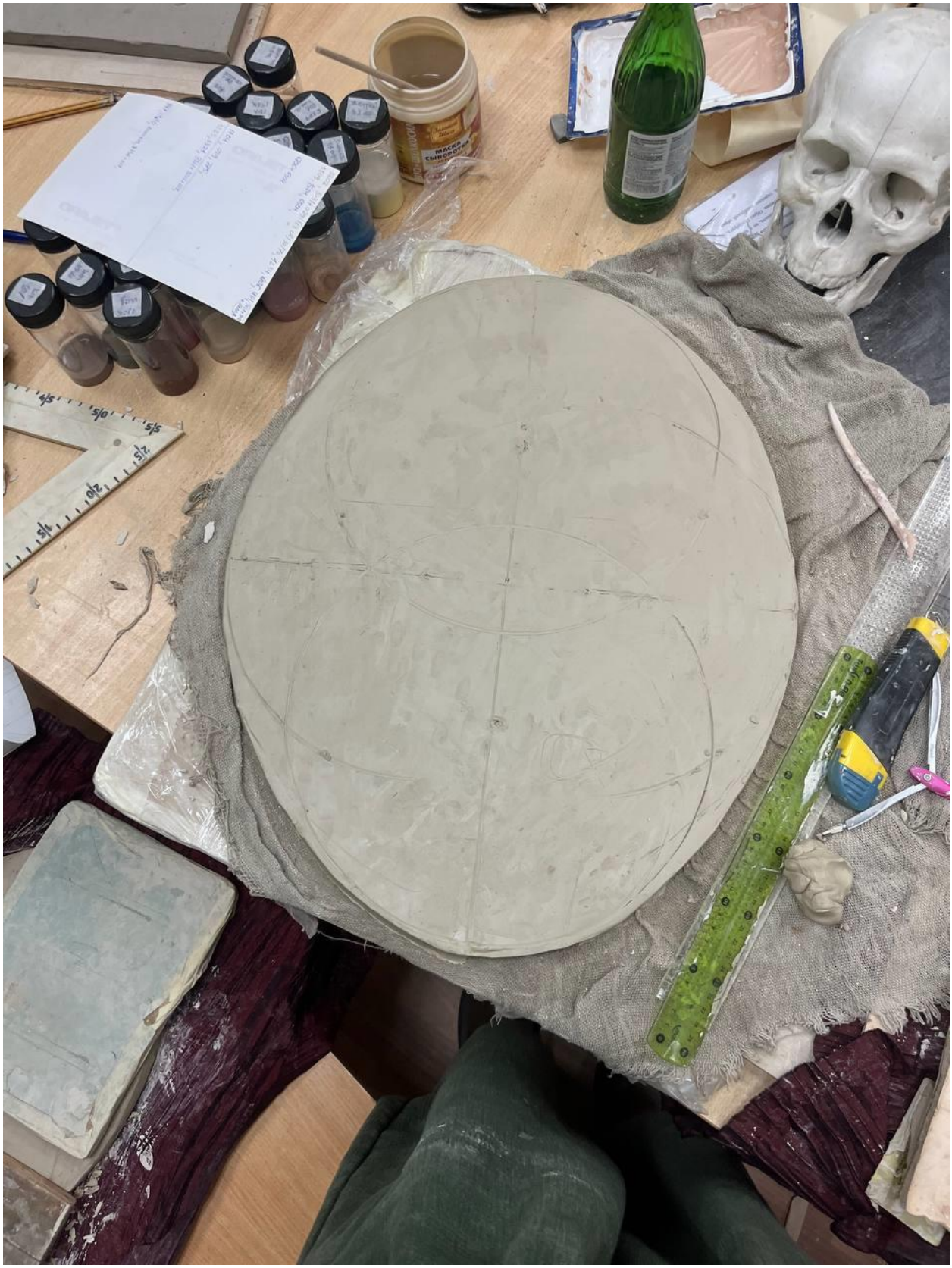

Рисунок 1. Создание формы панно

Рисунок 2. Формирование крепежей

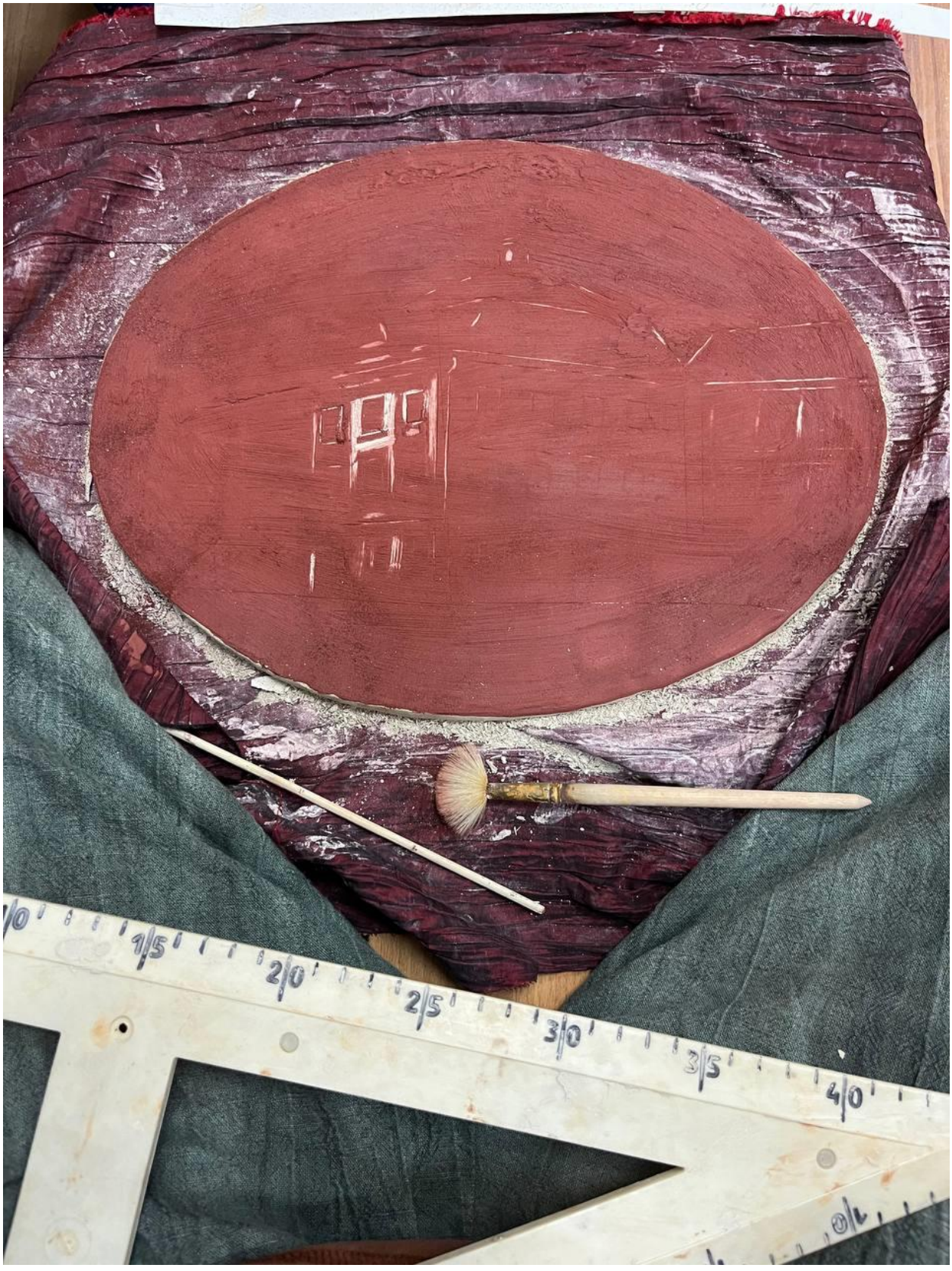

Рисунок 3. Покраска пласта

Рисунок 4. Процесс выцарапывания рисунка

ПРИЛОЖЕНИЕ В. ИТОГОВАЯ РАБОТА