

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство)»

На правах рукописи



**Волкодаева Ирина Борисовна**

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ОРГАНИЗАЦИИ ЖИЗНЕННОГО ПРОСТРАНСТВА**

Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения  
по специальности 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн

Научный консультант:  
доктор искусствоведения, профессор  
Назаров Юрий Владимирович

Москва 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
<b>ГЛАВА 1. ОСНОВЫ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОДХОДА ФОРМИРОВАНИЯ СРЕДЫ ОБИТАНИЯ ЧЕЛОВЕКА .....</b>	<b>17</b>
1.1. Особенности научного подхода в проектно-художественной разработке среды обитания человека.....	17
1.2. Модель научных знаний в контексте искусственной жизненной среды.	20
1.3. Научно-методологические основы дизайна среды.....	36
1.4. Факторы, влияющие на процесс формирования среды жизнедеятельности человека.....	44
Выводы по первой главе.....	53
<b>ГЛАВА 2. ПРИНЦИПЫ СИСТЕМНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЖИЗНЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ЧЕЛОВЕКА .....</b>	<b>55</b>
2.1. Системный подход в организации средового пространства.....	55
2.2. Пятиуровневая система дизайна среды.....	62
2.3. Проектируемая система – продукт – средовой объект.....	68
2.4. Потребительская-личностная система.....	71
2.5. Проектирующая система в средовом дизайне.....	79
2.6. Профессионально-личностная система – дизайнер.....	93
2.7. Образовательная система дизайнера – базовый профессионально- информационный фактор.....	99
2.8. Пентаграмма взаимосвязей средового дизайна на основе модели выделенных систем.....	109
Выводы по второй главе.....	120
<b>ГЛАВА 3. МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ, ОРГАНИЗУЕМОЙ СРЕДСТВАМИ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА .....</b>	<b>121</b>
3.1. Структура проектируемой среды.....	121
3.2. Художественная среда в формировании жизненного пространства....	124

3.3. Визуальный комфорт и художественная среда. ....	128
3.4. Монументально-декоративное искусство в интерьерной среде.....	131
3.5. Монументально-декоративное искусство в архитектурной среде.....	156
3.6. Монументально-декоративное искусство в городской среде. ....	172
3.7. Монументально-декоративное искусство в ландшафте.....	184
3.8. Роль монументально-декоративного искусства в формировании жизненной среды.....	197
Выводы по третьей главе. ....	212
<b>ГЛАВА 4. ИСТОРИОГРАФИЯ ВИДОВ МОНУМЕНТАЛЬНО- ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА, УЧАСТВУЮЩИХ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОЕКТИРУЕМОЙ СИСТЕМЫ.....</b>	<b>214</b>
4.1. Систематизация видов монументально-декоративного искусства.....	214
4.2. Историография видов монументально-декоративного искусства, участвующих в формировании жизненного пространства. ....	216
4.2.1. Историография монументальных росписей. ....	216
4.2.2. Историография мозаик. ....	240
4.2.3. Историография витражей. ....	263
4.2.4. Историография архитектурной керамики.....	282
4.2.5. Историография художественнойковки. ....	316
4.2.6. Историография художественного литья.....	335
4.2.7. Историография резьбы по дереву.....	345
4.3. Структура информационной модели видов монументально- декоративного искусства.....	354
Выводы по четвертой главе. ....	364
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>366</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	<b>378</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ I</b> .....	<b>395</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ II</b> .....	<b>442</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ III</b> .....	<b>503</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ IV</b> .....	<b>549</b>

ПРИЛОЖЕНИЕ V.....	599
ПРИЛОЖЕНИЕ VI .....	639
ПРИЛОЖЕНИЕ VII .....	669
ПРИЛОЖЕНИЕ VIII .....	699
ПРИЛОЖЕНИЕ IX.....	701



## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы.** В процессе жизнедеятельности человека постоянно окружает определённое средовое пространство. Планируя, формируя и трансформируя пространственную среду, дизайнер учитывает и использует выявленные закономерности построения средовых объектов, опираясь на различные теоретические и методические разработки. Выполняя конкретную проектную задачу, дизайнеры используют научные представления о пространстве и об окружающем мире, о материалах, о внешнем облике и функциональном содержании объектов. Суть и практическое применение полученных знаний находят отражение в сложившихся стереотипных проектных решениях. В своих оригинальных художественных идеях и разработках дизайнеры стремятся выйти за рамки обыденного сознания, избавиться от бремени накопленного опыта, создать привлекательные предметные формы и найти оригинальные художественные приёмы, наполнить их новым смыслом и тем самым отразить в них мировоззрение современной эпохи – периода цифрового информационного общества.

В настоящее время большое внимания уделяется формированию предметно-пространственных объектов, улучшению их эстетических, функциональных и эргономических свойств. Одним из основных элементов средового дизайна являются информационные системы, передающие не только визуально-художественные сообщения, но и различные технические и технологические сведения об объектах. Визуально-художественные информационные системы решают широкий спектр задач, способствуют ориентации пользователей, помогают им в оценке эстетико-художественных особенностей окружающего пространства, содействуют его полноценному эмоциональному восприятию. Учитывая возрастающее значение данного вида проектирования, специалисты обязаны постоянно совершенствовать эргономические, технологические, социальные и психологические

характеристики объектов средового дизайна, создаваемые в процессе их разработки и эксплуатации.

Во второй половине XX в. многими талантливыми исследователями был накоплен и обобщён значительный опыт работы по модернизации средовых объектов как в теоретическом, так и в практическом плане. В тоже время следует отметить, что единого подхода к решению данной задачи, объединяющего традиционные и новые способы проектно-художественного создания подобных объектов, до настоящего времени не существует.

Современная жизненная среда представляет собой многоуровневую систему, состоящую из разнообразных элементов. Жизнедеятельность любого человека протекает в окружающем его конкретном предметно-пространственном контенте.

Художественно-мировоззренческую позицию, влияющую на повседневную жизнь человека, непосредственно формирует жизненная среда: на бытовом уровне – это дом, квартира, дача; на уровне профессиональной деятельности человека – это производственные объекты, офисные помещения, административные учреждения; на общественном уровне – городские пространства, торговые центры, системы транспорта и связи, школы и больницы, клубы, музеи, кинотеатры и т.п. Этот сложный комплекс средовых объектов напрямую отражает общественные интенции, связанные с организацией достойного существования для людей во всех сферах: на производстве, в потреблении и в распределении жизненных благ. Художественная культура влияет как на разнообразные виды деятельности и продукты труда конкретного человека, так и на материальные и духовные условия жизни всего общества. Человеческая культура – это важнейший компонент социальной структуры общества, значение которого состоит в постоянном и непрерывном совершенствовании общественных отношений, в развитии видов производственной и творческой деятельности, в совершенствовании каналов социальной коммуникации. Параллельно культурный уровень общества влияет на воспитание каждого его члена в

практически-деятельностном и морально-этическом аспектах. Искусственно созданная среда организует деятельность людей в духовной и материальной сферах. Художественная составляющая предметной среды служит одним из существенных компонентов жизнедеятельности общества. Художественный контент нашего окружения способен активизировать жизненные процессы или препятствовать их развитию, если необходимые условия не были созданы. Общественное сознание отражает взгляды, намерения, целевые и ценностные установки людей. Эти моральные категории существенно отличаются друг от друга в зависимости от взглядов различных социальных групп и слоёв общества, а по ряду вопросов могут быть диаметрально противоположными.

Проектно-художественная активность дизайнера связана с мнением заказчика и во многом зависит от его личных представлений о параметрах и характере индивидуальной предметно-пространственной среды. Дизайнер может повлиять на личные эстетические ориентиры заказчика, для этого проектировщик должен сам обладать высокохудожественными знаниями в области архитектуры, изобразительного искусства и дизайна, уметь убедительно аргументировать своё видение проектируемой среды и тактично влиять на развитие художественного вкуса потребителя.

Человеческая цивилизация вступила в период шестого технологического уклада, сопровождающегося тотальной цифровизацией, поэтому сегодня успешные и востребованные средовые объекты создаются с помощью информационных и компьютерных технологий. Сегодня использование дизайнерами инновационных проектных решений требует индивидуального подхода с учетом личного опыта и информированности разработчика. В данный момент на рынке дизайнерских услуг при разработке комплекса средовых объектов актуален системный подход. При этом дизайнер использует передовые научные методы и единую систему проектирования, начиная с подготовки технического задания и заканчивая разработкой полного комплекта проектной документации.

Схематически художественная составляющая жизненной среды может быть представлена в виде пирамиды, основание которой образуют первичные формы восприятия и базовые человеческих представления о свойствах жизненной среды, далее следуют групповые, семейные мировоззренческие принципы, и вершину образуют общественные (государственные) установки. Таким образом, целостную систему художественных идеалов можно представить схематически в виде треугольника. На промежуточных уровнях этой вертикальной структуры существуют и активно действуют индивидуальные творческие личности, разрабатывающие проектно-художественные решения и являющиеся участниками художественно-образовательных и воспитательных процессов. Элементы, составляющие основу представленной многоуровневой проектно-художественной системы общества, связаны между собой как по горизонтали, так и по вертикали. По горизонтали осуществляется коммуникация между отдельными социальными группами, образующими современное общество, а по вертикали в социуме транслируются определённые художественно-мировоззренческие ценности. Художественная структура жизненных пространств, формируемая средовым дизайнером, зависит прежде всего от требований заказчика, от его образа жизни, от его личностного мировоззрения, а также от индивидуального уровня эмоционального восприятия художественной картины мира.

Эстетические идеалы формируются с момента рождения человека: на этом этапе индивидуума окружает первичная среда, а далее художественное пространство меняется в течении всей жизни, и его характер зависит от общественных представлений, от индивидуального уровня образования и материальных возможностей потребителя. Такая структура составляет каркас художественных ценностей общества и образует четыре уровня:

- *семейно-базовый* (индивидуально-личностный), где происходит первичное формирование художественного вкуса;
- *первично-образовательный* – это социальная сфера, отвечающая за образование детей вне семьи: дошкольная и школьная среда;

– *профессионально-деятельностный* – представляющий собой потребительский уровень индивидуума;

– *социально-государственный* – имеющий отношение к общественным ценностям, сохраняющий традиции и культурное наследие, формирующий мировоззренческие, духовные, интеллектуальные, пространственные и материальные общественные идеалы.

Рассмотренные уровни художественной составляющей жизненного пространства являются его организующим началом и включают в себя предметную среду, общественное сознание и культуру. Данный комплекс влияет на формирование в художественных проектах определённых общественных ценностей, включающих исторические, традиционные и новаторские элементы, что соответствует требованиям потребителей, их материальным условиям, определённому образу жизни и характеру социальных отношений. Следовательно, художественная культура общества влияет на формирование образа жизни людей во всех его важнейших средовых, материальных и духовных составляющих. Если производственные средовые объекты служат пространством для создания материальных и духовных благ, соответствующих потребностям общества в комфорте, то художественное проектирование выступает и как средство удовлетворения духовных запросов потребителей, и как способ формирования общественных эстетических идеалов. Средовые объекты, создаваемые методом художественного проектирования, не только организуют предметно-пространственную среду, состоящую из городских, ландшафтных и внутренних пространств, но также участвуют в формировании главной общественной ценности – самого человека.

Имеющийся научно-теоретический задел способствует осмыслению, разработке и пониманию всех аспектов художественного проектирования, повышает качество жизни с помощью средовых объектов, а также расширяет методы разработки дизайн-проектов. В конечном итоге они направлены на формирование или преобразование комфортной среды, составляющей

человеческое жизненное пространство, и помогают решать основные задачи дизайна. Так, начиная с середины 1960-х годов, во ВНИИТЭ систематически велись исследования и разрабатывались методы оценки функционально-потребительских качеств средовых комплексов, существенных для жизнедеятельности людей.

**Степень научной разработанности проблемы.** На разработку теоретических и методологических основ дизайна в XX в. значительное влияние оказали фундаментальные научные труды, также явившиеся основой для данного исследования. Среди авторов имена: *Глазычева В.Л., Генисаретского О.И., Назарова Ю.В., Соловьева Ю.Б., Лаврентьева А.Н., Михайлова С.М., Яцюк О.Г., Воронова Н.В. и Федорова М.В.* Культурологическая составляющая диссертации потребовала обращения к работам известных исследователей, в числе которых необходимо упомянуть отечественных ученых: *Лихачева Д.С., Лотмана Ю.М., Никитину Е.Н., Кантора К.М., Пелипенко А.А. и Сокольникову Н.М.* Большой вклад в изучение методологии отечественного и зарубежного дизайн-проектирования внесли работы *Аронова В.Р., Глазычева В.Л., Лаврентьева А.Н., Сидоренко В.Ф., Барсуковой Н.И., Генисаретского О.И.* Фундаментальные труды по исследованию организации средовых объектов и городских пространств принадлежат *Михайлову С.М., Иконникову А.В., Бринкман А., Линевич И.Е., Мак-Коркобейл Ч., Орельской О.В., Гутнову А.Э., Раппапорту А.Г., Сазонову Б.В., Сидоренко В.Ф.*

Сегодня при оценке качества предметно-пространственной среды постепенно снижается значение отдельного элемента, среда представляется как система с независимым материальным и психологическим контентом, непосредственно связанным с потребителем. Такое концептуальное понимание роли и места человека в современном пространстве позволяет рассматривать среду не только как объективную и независимую реальность, но и как форму психологического переживания явлений материального мира. Наше окружение всё более обретает семантические свойства,

виртуализируется – материальный элемент среды и его знаковый эквивалент в сознании человека приобретают равное значение. Исследования в данном направлении проводились *Лотманом Ю.М., Лаврентьевым А.Н., Розенсон И.А., Шимко В.Т., Васильевой Т.Е., Корневым В.В., Мартемьяновой Е.А., Мелетинкии Е.М. и Норенковым С.В.*

Значительный вклад в понимание и систематизацию объектов дизайна в контексте генезиса проектной профессии внесли авторы фундаментальных трудов, среди них отечественные исследователи: *Назаров Ю.В., Сидоренко В.Ф., Бесчастнов Н.П., Сокольникова Н.М., Аронов В.Р.* Отдельным блоком, составившим важный источник информации, стала научно-исследовательская литература по истории объектов всемирного наследия в области архитектуры и художественных стилей. Здесь следует упомянуть таких авторов, как: *Кон-Винер Э., Михайлов С.М., Сокольникова Н.М., Крейн В.Н. Ефимов А.В., Шимко В.Т., Агафонов С.Л., Азизян И.А., Гаврюшин А.В., Горюнов М.П., Минервин Г.Б., Хан-Магомедов С.О., Кириков Б.М., Лисовский В.Г., Лосев А.Ф., Лихачев Д.С., Маклакова Т.Г., Рябушин А.В., Сарабьянов Д.В., Хабермас Ю., Хайт В.Л.*

В отечественной и зарубежной научной литературе редко встречаются работы, содержащие комплексный анализ использования различных видов монументально-декоративного искусства в дизайнерских проектах. Однако серьёзные исследования по отдельным видам монументальной живописи и другим видам пластических искусств проводились известными учеными: *Бычковым В.В., Виппер Б.Р., Гамаюновым В.Н., Даниловой Е.И., Зиновьевой М.М., Змановских Э.В., Кириковым Б.М., Кириченко Е.И., Кишкиновой Е.М., Кэлоуэй С., Лазаревым В.Н., Лившицем Л.П., Лосевым А.Ф., Мильчик М.П., Раппапортом П. А., Фремптоном К., Нащекиной М.В. и Прониным Г.Н.* Анализ художественной составляющей предметно-пространственного наполнения средовых пространств в данной работе опирался на труды исследователей *Бесчастнова Н.П., Кондратьева В.Г., Орельской О.В. и Уварова В.Д.*

**Цель исследования:** заключается в разработке теоретических основ проектного процесса и содействует структуризации и оптимизации палитры художественных приёмов и средств при формировании средовых объектов. Данная цель может быть достигнута с помощью детального исследования указанной проблемы и совершенствования методики разработки визуальных информационных систем с использованием достижений технической эстетики и художественного проектирования для улучшения эстетических, эргономических и социально-психологических свойств создаваемых систем. Для достижения поставленной цели в работе были решены следующие **задачи:**

1. Разработать основы научного знания, необходимого для проектного формирования среды обитания человека;
2. Определить системные принципы организации средового пространства;
3. Сформировать модель художественной среды, организуемой средствами монументально-декоративного искусства;
4. Представить историографию видов монументально-декоративного искусства, участвующих в формировании проектируемой системы.

**Объектом исследования** выступает многообразие видов и форм жизненного пространства человека, интегрированного в систему проектно-художественной культуры.

**Предметом исследования** является процесс проектно-художественной организации средовых объектов, его закономерности и взаимосвязи, способствующие положительному изменению качества средовых объектов на основе учёта исторических и художественных тенденций развития монументально-декоративного искусства и понимания его взаимосвязи с современной проектной культурой.

**Область исследования.** Работа выполнена в соответствии с параграфами Паспорта специальности 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн»: **п.3** – «Методы оптимизации процессов художественного



проектирования на основе системного подхода» и п.7 – «Методы и средств теоретического и экспериментального исследования процессов проектирования и изделий дизайна».

**Хронологические границы** исследования общечеловеческой эстетической, преобразовательной и проектно-художественной деятельности дизайнера с применением арсенала средств монументальных декоров охватывают различные исторические эпохи, начиная с древнейших времён и до начала XXI в.

**Методология исследования** основана на принципах *научного анализа*, состоящего в комплексном подходе к изучению средовых объектов, имеющих свою специфику и закономерности развития. *Проблемно-логический метод* позволил расчленить обобщенный изучаемый материал на ряд более узких фрагментов, которые рассматривались в строгой логической последовательности, что позволило сформулировать основные теоретические положения в контексте генезиса дизайна средовых объектов. *Метод сравнительного анализа* помог сделать определённые выводы о специфике процесса формирования средовых пространств и определить степень их взаимосвязи с художественно-проектной деятельностью. *Метод построения систем* позволил выявить образные характеристики средовых комплексов и продемонстрировать особенности организации процесса проектирования, способствующего формированию предметно-пространственной среды. В основу исследования также был положен *историко-хронологический метод*, позволивший проследить генезис произведений монументально-декоративного искусства во всех исторических периодах на примере всех видов средовых объектов. Выбранные для данной работы *искусствоведческие методы* помогли исследовать культурно-искусствоведческие особенности средовых объектов, проследить процесс их возникновения и определить степень их взаимовлияния. Все используемые методы научного исследования способствовали определению историко-культурных этапов развития средовых

пространств, расширению средовой тематики, выявлению новых, ранее не освещавшихся проблем проектно-художественного творчества.

**Научная новизна исследования** состоит в том, что:

- систематизированы формы научного знания и определена иерархия уровней научной проблематики в области средового дизайна;

- сформулированы и научно обоснованы фундаментальные и прикладные искусствоведческие и научно-технические понятия и подходы, необходимые при разработке средовых объектов;

- раскрыто значение понятия «многосистемная структура дизайна средовых объектов», основанного на визуально-художественных, профессионально-личностных, информационных и образовательных контекстах;

- упорядочен и систематизирован процесс художественного проектирования средовых объектов с использованием различных видов монументально-декоративного искусства, основанный на тотальной цифровизации всех дизайнерских операций;

- разработана концептуально-смысловая модель художественной системы, основанная на принципах структуризации и оптимизации различных видов монументально-декоративного искусства, способствующих гармонизации и улучшению художественных свойств средовых объектов;

- создана методологическая основа для проектных разработок, способствующая систематизации объектов монументально-декоративного искусства, участвующих в формировании жизненной среды;

- предложена классификация видов монументально-декоративного искусства, способствующая надежному информационному обеспечению при выборе художественных средств, участвующих в процессе формообразования средовых объектов;

- найден и научно обоснован искусствоведческий подход в формате профессиональных каталогов, используемый при формировании информационной базы средового проектирования;

- сформулировано новое, фундаментальное представление о пространстве как о сфере проектно-художественной организации человеческой жизнедеятельности, синтезирующей ход исторического развития общества и содействующей использованию творческого наследия в виде актуальных форм средового дизайна.

**Практическая значимость работы** заключается в разработке комплексной базы проектно-художественной деятельности дизайнера, а также в создании наглядной структуры средовых объектов, основанной на синтезе дизайна, монументально-декоративного искусства, архитектуры и градостроительства. Разработанные методологические основы проектируемой, проектирующей, образовательной и др. систем дизайн-проектирования средовых объектов позволили создать опорные информационные системы и рекомендации по семи видам монументально-декоративного искусства, участвующим в создании средовых объектов. Представленный материал расширяет и углубляет современное профессиональное представление о дизайн-проектировании и дизайн-образовании, имеющее отношение к разработке и созданию средовых объектов. Также научные знания, содержащиеся в диссертации, стали основой для создания специальных учебных дисциплин и курсов, преподаваемых студентам профильных высших учебных заведений.

***На защиту выносятся:***

- критический анализ различных форм жизненного пространства человека, рассматриваемых в их историческом аспекте и параллельно в их текущей динамике;

- обобщение и систематизация массива научных и практических знаний в области предметно-художественной организации среды жизнедеятельности человека;

- разработка теоретико-методологической модели комплексной проектно-художественной организации предметно-пространственной среды;

- создание теоретической основы многоуровневой системы проектирования и выявление структуры средовых объектов;
- определение базовых закономерностей процесса художественной организации жизненного пространства с целью оформления и наглядного представления проектной информации, учитывающей эргономические и функциональные возможности, а также психологические критерии восприятия зрителем средовых объектов;
- классификация художественных средств, применяемых при проектировании средовых объектов и способствующих созданию информационных систем, а также помогающих систематизации элементов проектной деятельности дизайнера;
- методика проектирования художественно-информационных систем и определение уровня комфорта при их размещении в жизненном пространстве;
- рекомендации по внедрению предложенной методики в систему художественного проектирования объектов средового дизайна.

**Публикации.** Основные теоретические и прикладные результаты диссертационного исследования опубликованы в 68 научных трудах, в том числе в 3 монографиях, 11 учебных пособиях, 22 статьях в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ, в материалах 25 конференций, а также в 7 статьях, размещенных в других научных журналах.

**Структура и объем работы.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, выводов по главам и заключения, библиографического списка, включающего 298 наименований, 9 приложений; содержит 47 таблиц и 226 рисунков. Объем работы составляет 394 страницы без учета приложений.

## **ГЛАВА 1. ОСНОВЫ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОДХОДА ФОРМИРОВАНИЯ СРЕДЫ ОБИТАНИЯ ЧЕЛОВЕКА**

### **1.1. ОСОБЕННОСТИ НАУЧНОГО ПОДХОДА В ПРОЕКТНО- ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РАЗРАБОТКЕ СРЕДЫ ОБИТАНИЯ ЧЕЛОВЕКА**

Сегодня человечество испытывает сложности при прогнозировании таких жизненно важных сфер, как экология, энергетика, технология и социология, поэтому любые попытки объективно предсказать будущее развитие данных отраслей всегда связаны с актуальными направлениями научного знания. Одно из значений дизайна – это проект, и, следовательно, это своего рода прогноз или исследовательская гипотеза, создаваемого проекта. Проектный метод прогнозирования необходим для создания факторных моделей. Например, при выборе фактора «психологическая совместимость» можно воссоздать картину психологических воздействий на человека, дать определение понятию «комфортная визуальная среда» и т.д.

Никакая наука не может замыкаться в своём ограниченном пространстве. Дизайн связан со многими научными дисциплинами, поскольку цель и назначение дизайна – выявление структурных связей объекта, определение его морфологических особенностей. Любой дизайн-проект создаётся для людей, и если проектируемая среда будет радиоактивной, обладающей повышенным электромагнитным излучением, то, следовательно, в проект необходимо внести необходимые коррективы, устраняющие нежелательные агрессивные факторы. Дизайн сегодня не ограничивается только визуальной организацией предметно-пространственной среды, он охватывает проблемы комфорта и экологии, включает в себя технологические новшества и психологические факторы, учитывает многие социальные вопросы. Наше окружение совершенствуется, изменяются технологии,

бытовые условия, повышается роль человека как потребителя, и отсюда происходит возрастание роли системы обслуживания людей.

Исследовательская деятельность человека, ориентированная на получение достоверных знаний о мире, осуществляется в различных сферах: бытовой, религиозной, мифологической, художественной, философской и научной. А высшая ступень научного знания, дающая системное представление о его основных идеях и практическом опыте в различных отраслях, отражается на культуре общества. Сегодня новые научные знания формируются благодаря комплексным исследованиям, описывающим интерпретацию и взаимопроникновение различных технических и гуманитарных явлений (Таблица 1.1).

**Таблица 1.1 – Формы научного знания**



Совокупность социально значимой информации, определяющей потребности и характер деятельности, особенности поведения и способы общения людей может быть представлена в различных формах. Данный фактор является теоретической основой любой практической области человеческой деятельности. Целостная система представлений о свойствах и закономерностях нашего окружения, построенная на основе анализа и синтеза научных знаний, формирует мировоззрение общества. Такой комплекс

объективных взглядов на мир, на место человека в нём, на отношение людей к себе и к окружающей среде, гражданские жизненные позиции, общественные убеждения, идеалы и принципы определяют характер научной картины мира и формы научного знания.

Современное предметно-пространственное окружение отличает гибридность, а дизайну, как вершине проектной культуры, свойственна инклюзивность. *Инклюзивный дизайн* включает в себя максимальный спектр разрабатываемых объектов и субъектов коммуникаций. Таким образом, все объекты и процессы, без исключения и независимо от формальных разграничений, становятся предметом дизайна.

Разработки концепций будущего — футуродизайн — направление в дизайне, где осуществляется моделирование новых технологий и проектных инноваций, где прогнозируются изменения социальных и культурных концепций будущего.

В XX веке весь мир был охвачен глобализацией, которая проникла во все основные процессы развития общества: информационные, коммуникативные, научно-технические и т.д. Поскольку сложившаяся ситуация повлияла на экономические, финансовые и политические пути развития общества, то всеобщая глобализация содействовала большему взаимопониманию стран и народов, и в этот период было создано много общественных международных объединений. В отличие от вышеперечисленных направлений развития общества, в образовании и культуре наблюдались негативные явления, связанные с потерей самобытности, т.к. ранее эти сферы базировались в большей степени на фундаментальных связях с духовной стороной жизни, а не с всемирной экономикой и политикой. Поэтому сегодня уделяется особое внимание научным подходам к системно-комплексной организации индивидуальной жизненной среды.

Интенсивное развитие новых видов коммуникаций практически охватило все сферы жизни общества. Такая активная интеграция приводит к

тому, что предметно-пространственное окружение человека превращается в единую экологичную и функциональную среду. И здесь особую роль играет смысловой и знаковый интерфейс, который является связующим звеном, обозначающим статус потребителей и указывающий на конкретную стилистику пространства. К многочисленным информационным каналам сегодня подключены не только общественная среда, но и частное пространство (например, концепция «Умный дом»); коммуникативный интерфейс становится навигатором нашей жизни. Новейшие коммуникации, без которых уже невозможно представить себе комфорт, раскрывают и связывают взаимоподчинённые пространства, и эта функция закладывается дизайнером уже на этапе проекта.

Развитие методологических основ средового дизайна зависит от научных исследований, а также, прежде всего, от взаимосвязи образа жизни потребителя и структуры средового объекта, что определяется дизайнером и уровнем его профессиональной квалификации. Чем глубже наше понимание функциональных, социально-экологических, этнокультурных и духовных функций среды, тем очевиднее потребность в учёте их особенностей через концептуально-проектное осознание связанных с ними ценностей. Другими словами, ориентация дизайна на совершенствование образа жизни требует иного, развернутого к гуманитарной области проектного подхода, что не было свойственно практико-методическому и программному этапам развития профессии.

## **1.2. МОДЕЛЬ НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВЕННОЙ ЖИЗНЕННОЙ СРЕДЫ**

Модель комплекса научных знаний в области дизайна – это система представлений о закономерностях и свойствах реальной действительности, построенная в результате формулирования, обобщения и синтеза теоретических понятий и принципов. В процессе данного развития



происходит постоянное обновление знаний, идей и концепций, а их совокупность складывается в общую научную картину мира, обладающую художественными качествами.

Анализ исторических этапов развития дизайна показывает, что он теснейшим образом связан со всеми аспектами жизни общества, поэтому на дизайнеров возлагается большая ответственность, ведь их труд, их творчество направлено на повышение качества жизни людей. В данном контексте процесс проектирования можно рассматривать как одно из связующих звеньев, объединяющих традиционные материальную и духовную культуры. И здесь опережающее проектирование является способом прогнозирования культурной сферы в целом и драйвером в создании новой модели мира, что подтверждается наиболее успешными разработками в области предметно-пространственной среды.

Поскольку предметно-пространственная среда включает в себя организацию жилых и общественных пространств с учётом многих факторов, то в процессе проектирования необходимо рассматривать не только стилистические, эргономические и конструктивные аспекты, но и социальные, информативные и экономические, а также принимать во внимание степени их влияния на художественно-концептуальные образы жизненного пространства.

Сегодня перед средовым дизайном стоит задача проектировать средовые объекты, наполняя их новыми качествами, такими как уникальность дизайнерских решений в сочетании с функциональностью и комфортностью. Во многом художественное качество дизайнерских предложений зависит от архитектуры, где изначально определяющей основой дизайн-проекта являются: конструкция зданий, материалы и формообразующие элементы объемов. Все эти составляющие участвуют в формировании пространственной структуры среды для осуществления различных видов человеческой деятельности. Поэтому именно архитектура является определяющим фактором при проектировании комфортной среды, художественно-композиционных приёмов и решений, на которые ориентируется и дизайнер.

В процессе проектирования средовых объектов происходит гармоничное соединение в целостную структуру многих взаимосвязанных параметров проектируемого объекта. Основными этапными категориями дизайн-проектирования среды являются: определение художественно-стилистического образа, разработка структуры функциональности, эргономика и учёт индивидуальности потребителя. Процесс дизайнерского проектирования — это процесс прогнозирования в создании нового объекта, построение его концептуальной модели с заданными свойствами. В свою очередь построение концептуальной модели осуществляется в общепринятых форматах с использованием профессиональных терминов, т.к. дальнейшее воплощение в материале будет осуществляться специалистами различных областей. От качества составления дизайнером общего проекта и рабочей документации зависит принципиальная возможность реализации разрабатываемого объекта.

Дизайн-проектирование средовых объектов, при построении их будущих моделей, может осуществляться двумя подходами: научно-техническим и художественно-образным, что отражается в способах их описания. Реализация проекта по траектории любого подхода должна осуществлять создание целостного по всем заданным свойствам объекта, что требует профессиональных базовых знаний, а также понимания тенденций развития дизайна и современных запросов общества. Поэтому дизайн среды должен базироваться на научных знаниях, позволяющих моделировать будущий объект. Такие научные знания могут формироваться в других областях научной деятельности, но их использование в области средового дизайна позволяет интегрироваться в общую структуру научных знаний проектного образа дизайнерского объекта (Таблица 1.2).

**Таблица 1.2 – Модель развития научных знаний**



Исследование процесса постепенного развития научных знаний в контексте искусственной среды обитания человека определило специфику её проявления в художественном проектировании объектов средового дизайна (Таблица 1.3). Понятие «развитие научных знаний в области культуры» включает в себя все ценности, созданные и сохранённые человеческой цивилизацией.

**Таблица 1.3 – Постепенное развитие научных знаний в контексте искусственной среды обитания человека**



В процессе изучения множества аутентичных исторических средовых объектов и развития этапов среды обитания человека можно наблюдать устойчивые тенденции на этапе *канонического периода*, а затем последующее становление, развитие и теоретическое осмысление *периода проектной культуры* [230]. Исследования показали, что сегодня мы наблюдаем *три параллельных процесса* развития или эволюции проектной культуры. После слома канона, после его методичного разрушения берёт своё начало процесс формирования и отдельного существования трёх типов проектной культуры. *Гуманитарная культура*, которая связана с эстетикой слова – это одна ветвь проектной культуры – это носители научных знаний в области философии, истории, лингвистики, социологии и т.д. (Рисунок 1.1).



**Рисунок 1.1 – Первое направление проектной культуры**

Второе направление развития проектной культуры связано с *промышленностью, технологиями, и производством*, и отвечает оно за создание материального наполнения бытия – это другая линия развития проектного типа культуры. Областями отдельных научных знаний являются инженерные, технико-технологические и экономическая сферы. Сегодня человечество переходит в *шестой технологический уклад*, который характеризуется цифровизацией всех жизненных сфер человечества [286]. Развитие этого направления отражено в подборке иллюстраций (Рисунок 1.2).



**Рисунок 1.2 – Этапы развития второго направления проектной культуры**

Третье направление проектной культуры – это искусство, оно связано с художественным образом, с эстетикой формы; а в области научных знаний – это искусствознание, эстетика, дизайн и т.д. (Рисунок 1.3). Все ветви проектной культуры отчетливо дифференцируются. Область точных наук отделяется от гуманитарной сферы, и каждая из них внутри себя всё также подвержена дальнейшей дифференциации и специализации. Каждая из них в дальнейшем становится отдельной ветвью научных знаний в поле всеобщей культуры.





**Рисунок 1.3 – Третье направление проектной культуры**

В данной системе *дизайн* определяется как художественное проектирование предметной и пространственной среды, но если мы обратимся к словарю по основным терминам, используемым в данном исследовании, то получим более обширную трактовку терминологического аппарата:

- *Среда* – область обитания человека: природная, антропогенная среда, прямо или косвенно, намеренно или непреднамеренно изменённая людьми.

- *Дизайн* – искусство преобразования среды обитания человека, и одновременно творческий процесс, в результате которого средовой объект становится комплексом художественно-функциональной системы, ориентированной на комфортное пребывание в ней потребителя с индивидуальными утилитарным и эстетическим запросами человека.

- *Дизайн среды* – это создание стилистического и эргономичного единства элементов пространства, приспособленного для жизни, труда и

отдыха людей; с идеально распределенными и четко исполняемыми функциями, с сохранением и приумножением эстетических качеств человеческого окружения [275].

Из данных определений следует, что дизайн средовых объектов задает не только отдельные предметно-пространственные образы с определенными материалами и функциями, но и полностью формирует качество среды для человека с определенными художественными, социальными и смысловыми принципами в ориентации на конкретного заказчика или группы лиц с внедрением во все жизненные пространства. Предметные стандарты жизни неизбежно преобразуются в *смысловые* стандарты, и здесь социальный и политический контекст дизайна столь же важен, как и его коммуникативные составляющие.

Теперь можно согласиться с определением, сформулированным в работе О.И. Генисаретского: *«проектная культура – это высший уровень сферы дизайна, надстраивающийся над текущим проектным процессом преобразования или воссоздания среды, над такими его составляющими, как проектирующие сообщества, проектное хозяйство, проектируемые части среды и, разумеется, над инфраструктурой дизайна, то есть функциональными службами, обеспечивающими нормальное течение проектного процесса»* [79].

Развитие проектной культуры в области проектирования средовых объектов при формировании новых научных знаний можно представить в виде следующих этапов: *традиционная проектная культура – инновационные научные теории – инновации в области образования – определение профессиональных компетенций дизайнера – креативность и мировоззрение дизайнера – новая проектная культура*. Проектную культуру в дизайне среды необходимо рассматривать как творчески-рабочий процесс, в результате которого создаётся модель средового объекта, при реализации которой обеспечивается комфортное, функциональное и художественное качество среды обитания человека. Этот процесс делится на два основных этапа: концептуально-творческий и проектно-рабочий, поэтому дизайн среды можно

рассматривать как «игру в конструктор», элементами которого являются не только материальные объекты, но также и эмоционально-художественные аспекты.

Рассмотрим процесс скачкообразного накопления научных знаний в контексте искусственной среды обитания человека. В таблице представлена общая научная гипотеза, отражающая этапы скачкообразного развития дизайна в XX веке (Таблица 1.4). К проектно-рабочему этапу можно отнести: методологию процесса проектирования, составление рабочей документации по структурированию и зонированию, разработку проектной инженерии и материальной инфраструктуры.

Процесс дизайнерской разработки и проектирования жизненной среды для социально-бытовой организации пространств является комплексной задачей, но сегодня подобные задачи решаются в основном художественно-проектным способом. Такое представление традиционно господствовало в доиндустриальную и индустриальную эпохи.

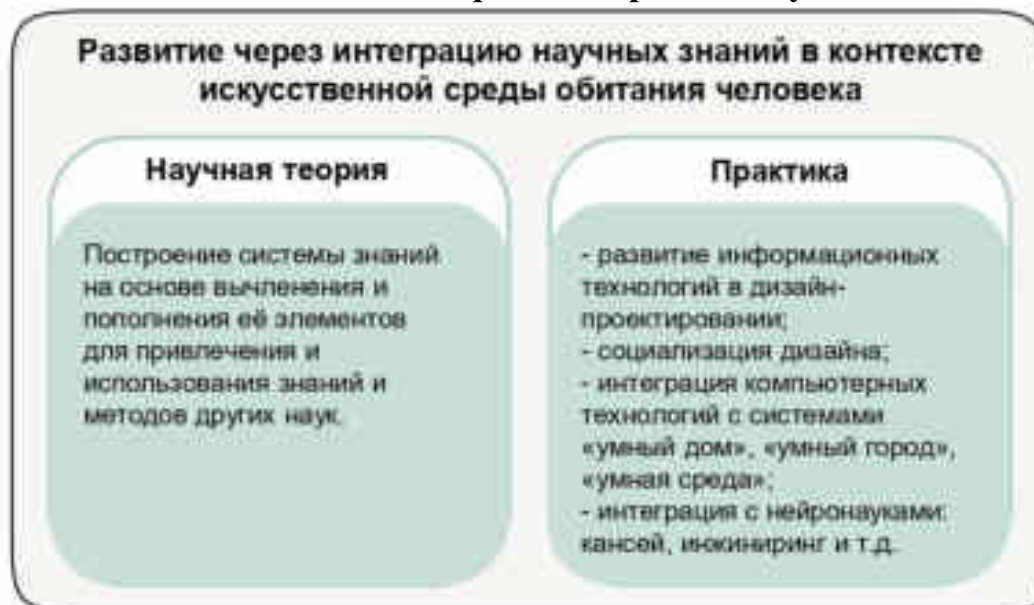
**Таблица 1.4 – Скачкообразное развитие научных знаний в контексте искусственной среды обитания человека**

Скачкообразное развитие научных знаний в контексте искусственной среды обитания человека	
Научная теория дизайна	Практика дизайна
<p>Выявление и изучение этапов коренной смены научных представлений, начиная с господствующей (на определённый момент времени), переход от "этапа спонтанного развития" к "этапу режиссёрской смены парадигм", где парадигма – господствующая система идей и теорий, служащая этапом мышления в конкретный исторический период и позволяющая учёным и обществу в целом успешно решать стоящие на повестке дня мировоззренческие и практические задачи.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- появление предпосылок дизайна – конец XIX – начало XX вв. Этот период времени характеризуется активизацией прогрессивного поступательного развития проектной культуры во всех направлениях;</li> <li>- формирование дизайнерских школ начала XX в.;</li> <li>- развитие типового дизайн-проектирования;</li> <li>- научно-исследовательские работы ВНИИТЭ во второй половине XX в.;</li> <li>- с 60-х годов XX века – активное развитие компьютерных технологий, их внедрения в практику дизайн-проектирования;</li> <li>- в 90-х годах – появление эмоционального дизайна – формирование подхода, учитывающего эмоциональные ощущения и переживания потребителей, их перевод в конкретные свойства продукта;</li> <li>- в XXI в. наблюдается резкое развитие цифровизации и переход к концепциям «устраивать дизайн».</li> </ul>

Развитие жизненно важных областей через интеграцию научных знаний в контексте повышения качества искусственной среды обитания человека (Таблица 1.5).



**Таблица 1.5 – Развитие через интеграцию научных знаний**



Методологическое описание характера деятельности дизайнера до сих пор не имеет единой терминологической базы. Данное положение в XXI в. всё более усугубляется отсутствием терминологического единообразия в описании методологии процесса дизайна. Многообразие поисковых систем в определении художественной концепции и современных стилистических решений, являются процессом индивидуального творчества в дизайне. Разработка новых и использование существующих объектов монументально-декоративного и прикладных видов искусств переносит в дизайн свою терминологию, что иногда создает путаницу не только на уровне общей терминологии, но и в специальных глоссариях. Сегодня востребован интегральный, системный подход, который легко вписывается в современные быстроменяющиеся общемировые тенденции и легко интегрируется в художественную картину мира. Такие процессы убедительно отражают приход эры художественно-функционального конструктора, который в любой новой ситуации осуществляет структурный анализ, в данном случае средового объекта, обосновывает выбор и демонстрирует его в общепринятых формах подачи информации (эскизы, визуализации, схемы, чертежи и т.д.). Любые прикладные научные исследования в определенной области конкретизируются на примере средового объекта с целью разработки

современной концепции формирования индивидуальной жизненной среды. Важность дизайна как социального явления, как важной составляющей общего искусствознания обусловлена тем, что дизайн как проектная деятельность испытывает на себе влияние не только истории и национальной культуры, но и впитывает в себя специфику экономических, политических и природных условий. Дизайн средовых объектов базируется на трех направлениях научных знаний: проектная культура, науки о человеке и искусство, где организация повседневной жизни является важной социокультурной составляющей, формирующей специфику средового дизайна [208, 276].

Культурологическое осмысление дизайна в большой степени обусловлено его ролью в истории человечества, культуры и производства, так как дизайн является проектной формой культуры, характеризующей основные художественные и социально-экономические параметры человеческой жизни. Поэтому динамика цивилизационного прогресса во многом в истории представлена достижениями дизайна. Этот научный постулат качественно меняет роль дизайна сегодня и выдвигает его на передний край общей теории искусств. Вместе с тем, неизмеримо усложняется, расширяется сама дизайнерская деятельность, углубляется её социальная значимость.

В культурологических концепциях многих авторов XX века – Ж. Бодрийера, В.В. Бычкова, П.С. Гуревича, Ю.М. Лотмана, С.В. Норенкова, П. Флоренского представляется влияние процесса новаторства многих аспектов жизни на коммуникационные и социальные знаки времени, что отражается и в средовых объектах [39, 52, 93, 168, 195, 256]. Исследования дизайна во временном контексте подтверждают существование принципиально различных подходов к художественному восприятию зрителем окружающей среды. Первый подход связан с ориентацией практико-функционирования системы: *человек – окружающая среда*. Другой подход предполагает проектирование рассматриваемой системы в социальные и эмоционально-психологические состояния человека, где возникает система *человек –*

*комфортная окружающая среда.* Кроме того, существует ещё один подход, когда средовые объекты служат культурно-коммуникативной средой, т.е. система позволяет выявить культурно-коммуникативный аспект и при этом получается система *человек – окружающая среда – социально-культурная общность*, где вопрос об индивидуальном комфорте сложно, но необходимо учитывать.

На протяжении веков люди придавали большое значение художественной организации жизненных пространств, поиском оптимальных решений занимались зодчие, художники и ремесленники. Сегодня к этой команде добавились дизайнеры, искусствоведы, культурологи, философы, социологи, этнографы и эргономисты.

Кардинальные изменения в промышленном и техническом мире, в предметном наполнении человеческой жизни произошли в конце XIX – начале XX вв. Данный процесс свидетельствовал о бурном развитии дизайна, о неисчерпаемом многообразии его проявлений и активном воздействии на общество.

Многолетние исследования феномена дизайна XX в. в русле традиций философской онтологии и методологии с помощью аппарата социально-гуманитарных наук и, особенно, изучение роли дизайна в жизни современного общества испытывали затруднения, поскольку в советском государстве существовал жесткий идеологический контроль. В публикациях отечественных авторов, освещающих проблемы дизайна, раскрывались в основном узкоспецифические проблемные темы, где описывалась методика реализации дизайн-проектов и её оценка в заданных идеологических рамках.

Теоретической основой данного исследования в области проектной культуры средовых объектов послужили научные труды отечественных и зарубежных авторов, где были определены и описаны понятия по организации предметно-пространственной среды, технической эстетики, истории дизайна. Дизайн всегда ориентируется на индивидуальность человеческой личности, такой подход обосновывается особенностями психологии потребителя,

учитывает мировоззрение и менталитет человека. Дизайн, ориентируясь на человека, находящегося в определённой культурной ситуации, во многом зависит от социально-культурного развития общества, что отражает уровень и содержание эстетических идеалов, норм и предпочтений определённых социальных групп.

Исследования различных видов монументально-пространственных и пластических искусств проводили: *А. Стивен, А.Э. Бринкман, Е.В. Буяльская, В.Г. Власов, Е.И. Данилова, Е.В. Жердев, Э. Кон-Винер, С. Кэлоуэй, Ю.В. Назаров, В.П. Толстой* [3, 45, 48, 62, 95, 105, 137, 148, 244, 247]. Организацию предметно-пространственной среды в философском контексте исследовали: *Р. Барт, М.И. Белов, А.С. Михайлова, А.В. Гаврюшкин, А.В. Иконников, В.Д. Лелеко, С.Н. Иконников, С.В. Норенков* [27, 30, 75, 113, 156, 196]. Основы дизайна как художественно-творческого направления исследовали следующие ученые: *В.Р. Аронов, О.И. Генисаретский, В.Л. Глазычев, А.В. Иконников, К.М. Кантор, А.Н. Лаврентьев, С.М. Михайлов* [14, 79, 86, 87, 115, 150, 185]. Искусствоведческий анализ объектов дизайна был отражён в работах *Н.П., Бесчастнова, Г. Браэма, Г. Вёльфлина, Б.Р. Винпера, П.П. Гнедича, Ю.М. Лотмана, В.М. Петрова, Н.М. Сокольниковой* [33, 34, 43, 58, 61, 89, 170, 205, 238]. Всестороннее исследование ученых позволило далее рассматривать дизайн средовых объектов в соответствии с подчиненностью художественным канонам исторической эпохи. Ещё один аспект изучения процессов дизайна в работах *Л. Буяльской, Н.В. Воронова, В.Л. Глазычева, Ле Корбюзье и С.О. Хан-Магомедова* рассматривался с коммерческих позиций, где главным было выделение функции дизайна как экономической составляющей материальной жизни общества [49, 70, 83, 84, 139, 265, 266].

Для обоснования положений технической эстетики, связанных с дизайн-проектированием средовых объектов, представляют особую важность следующие определения:

- объектом является *пространство жизненной среды* человека для обеспечения всех социально-функциональных и биологических потребностей;

- *средовой объект* рассматривается в самом широком смысле слова или в профессиональной литературе используется термин *предметно-пространственная среда*, где отражается ориентация на создание средового объекта. Общее понятие *среда*, включает в себя не только организацию предметного наполнения и художественными концепциями, но и наделяет смысловыми социальными функциями, которые отражаются и реализуются в ней, что позволяет проектно-художественному творчеству рассматривать предметно-пространственную среду как социально-культурную систему, обеспечивающую жизненные функции человека;

- большое место в дизайне уделяется проблемам *индивидуального жизненного пространства*, где в процессе проектирования дизайнеру необходимо учитывать не только общие задачи для группы лиц, например, в общественных пространствах, но и личные потребности отдельного потребителя. Данный подход на этапе предпроектного анализа определяет четкую формулировку дизайнером требований заказчика по параметрам потребительского комфорта;

- обозначенные параметры являются основой требований к созданию проектно-художественной концепции индивидуальной жизненной среды.

С одной стороны, задача для дизайнера проста – создать жизненную среду, соответствующую запросу потребителя, для чего необходимы профессиональные знания множества специалистов: дизайнеров, архитекторов, строителей, т.е. интеграция в едином пространстве разнородных по функциям специалистов. В данной профессиональном сообществе все подчиняются единому замыслу, что соответствует работе многокомпонентной системы. Как в любой системе, так и в данном рассматриваемом случае осуществляется интеграция специалистов, которые объединены в команду, а в любой команде должен существовать организатор, режиссер и исполнитель. Выполнить такую задачу одному дизайнеру или архитектору не по силам, поэтому, для осуществления таких функций, особенно в крупномасштабных проектах, сегодня реализуется командный

метод, где каждый член команды придерживается строгой иерархии и, в то же время, имеет одинаковый голос в решении всего спектра задач: творческих и технических.

В связи с этим сегодня перед образовательной сферой возникла задача подготовки интегрального специалиста нового типа, обладающего знаниями во всех необходимых профессиональных сферах.

Для общего понимания решаемых задач, где участвуют архитектор, дизайнер и строитель, необходимо разделение всех этапных видов деятельности с определением узкопрофессиональных задач, например, строитель решает чисто техническую задачу, исходя из проектного задания и с учётом средств техники, технологий и материалов.

Архитектором и дизайнером решаются другие вопросы, которые могут быть связаны с концептуальными, историческими, национально-этническими, психологическими и социальными особенностями организации предметного наполнения жилого пространства. Здесь важно учитывать особенности социального, интеллектуального и исторического уклада жизни потребителя в целом и следовать его индивидуальным предпочтениям.

Для исследований в области истории архитектуры, дизайна архитектурной среды, а также исследований, связанных с достижениями в области искусства и техники, представляют интерес работы *И.А. Азизян, Г.В. Барановского, И.А. Бартенёва, В.Н. Батажковой, В.Л. Глазычева, В.А. Глинкина, И.Б. Михайловского, В.Н. Прокофьева, В.Л. Хайт, В.Т. Шимко, О. Шуази* и др. [4, 26, 28, 85, 88, 190, 209, 261, 262, 263, 276, 277]. В работах этих авторов отражена специфика проектной методологии на основе концептуального развития и построения дизайнерской деятельности, где исторической основой является принцип традиционной архитектуры под девизом «польза, прочность и красота». А дизайн XX в. добавил ещё три принципа организации предметно-пространственной среды: *эргономичность* – удобство, *экономичность* – рентабельность и *экологичность* – сохранность природы. На основе такой концепции и рассматриваются сегодня перспективы

дизайна. В XX в. мы наблюдаем развитие направления, именуемого художественным проектированием, которое формирует базовые понятия стилистического решения, учитывающего предпочтения потребителя и актуальные тренды современности.

Сегодня особое значение в дизайне приобретают социокультурные принципы, которые входят в понятие «жизненная среда». Жизненное пространство, жизненная и архитектурная среда – сегодня в научной терминологии используются различные словосочетания для обозначения средового объекта для жизненного функционирования человека. В дизайне объектов среды большое внимание уделяется включению в средовые проекты произведений всех видов искусства, что определяет профессионализм знаний дизайнера. Все произведения искусства в средовых объектах следует рассматривать как способы гармонизации пространственной среды, окружающей человека. Исследования жизненной среды человека в контексте художественной картины мира показали, что в современном обществе наблюдается ограниченность художественных концептуальных подходов, что негативно сказывается на общекультурных позициях современности.

Подходы, выявленные и описанные выше, очевидно требуют более широкого искусствоведческого исследования. Современное представление у многих исследователей и проектирующих дизайнеров о процессе проектирования средовых объектов имеет множество толкований и определений. Тем не менее, в контексте дизайна при рассмотрении свойств жизненной среды, очевидным является необходимость проведения исследований как самих средовых объектов, так и процессов проектирования, которыми они создаются. С учётом изученного материала в работе далее будут использованы не только исследования по теории искусствоведения и дизайна, но и работы в области архитектуры, архитектурной среды, общей и социальной психологии.

### 1.3. НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДИЗАЙНА СРЕДЫ

Российскому обществу сегодня необходима концепция развития средового дизайна в наступившем XXI в. Такая концепция должна иметь научное и практическое обоснование и быть государственной по статусу и принятой всем обществом. Она должна содержать оценку современного состояния российского дизайна и отношение к нему в отечественном обществе, а также включать в себя анализ мирового опыта и основные направления дальнейшего развития новой профессии в России. Современное государство, согласно требованию времени, нуждается в новой концепции средового дизайна с учётом других современных художественных направлений. В связи с этим следует обратить внимание на несколько важных обстоятельств. Прежде всего, такая концепция могла бы предложить определённую политику в использовании культурного наследия и в изменении отношения общества и государства к этому национальному достоянию. Очевидно, что отечественная модель развития дизайна среды должна соответствовать и международным задачам в этой области. Анализируя общее состояние дизайна в России, при разработке подобной концепции необходимо учитывать несколько определяющих факторов:

- в России существует принципиальная разница в понимании и отношении к дизайну между мегаполисами и небольшими городами. В малых городах она отражает характерную концепцию ценностей, типичную для советского периода нашей истории. На практике сегодня это выражается в решении в основном однотипных с точки зрения дизайна задач, общих для обширной территории России. Например, для дизайна городской среды характерен приём типового ремонта фасадов зданий с использованием стандартного городского ландшафтного озеленения и применением событийных малых архитектурных форм. К сожалению, не всегда в дизайне



отражаются исторические традиции малых городов, имеющие сложившуюся структуру городских зон, что могло бы придать уникальность среде;

- дизайн городской среды в России – это подчас полная потеря своего исторического лица, утраченного в результате забвения научно-исторических подходов и осмысления уникальности своего географического местоположения. В связи с этим необходимо отметить, что массовое возникновение однотипных образов городской среды относится к 30-м годам XX века, а также связано с усилением урбанистических тенденций в развитии малых городов, относящихся к 60-70-м годам. Очевидно, что эти тенденции преследовали вполне определенные цели: пропагандировать политический строй, используя все художественные средства.

Основной содержательной частью современной концепции российского дизайна должно стать создание оригинальной теоретической платформы, необходимой для разработки средовых объектов. При этом следует отказаться от одномерного унифицированного подхода во всех видах дизайн-проектирования, сделав основной упор на разнообразии творческих методов.

Дизайн многозначен, и талантливые исследователи могут интерпретировать его, предлагая различную последовательность этапов проектирования, раскрывающих различную структуру и функцию средовых объектов. В данном исследовании используются два наиболее общих подхода – анализ средового объекта, в результате которого дизайнер вносит изменения в его морфологию; и второй подход – создание оригинального объекта с заданной морфологией. Очевидно, что такая схема должна быть отражена в логистической цепочке проектных этапов. Но при этом дизайнер всегда должен соотносить свой проект с художественной концепцией и экономической целесообразностью.

При формировании концепции и создании дизайн-проекта дизайнер среды решает следующие задачи:

- формирование ценностной и художественной картины мира;
- выработка новых стилистических подходов;

- поддержание эстетических традиций;
- создание комфорта и уюта для потребителя.

Продуктами средового дизайна могут быть материальные или событийные объекты. К материальным объектам можно отнести: жилой, общественный, промышленный и рабочий (офисный) интерьеры, предметное наполнение среды, музейное пространство, двор, улицу, город и ландшафт, оформление разрабатываемого пространства средствами монументально-декоративного или декоративно-прикладного искусства и т.д. К событийным же средовым объектам относятся: культурно-массовые мероприятия, городские праздники, юбилеи, корпоративные мероприятия, презентации, детские праздники, международные фестивали, выставки, театрализованные постановки и т.д.

Основным инструментарием, используемым дизайнером при анализе основных тенденций и закономерностей в каждой области дизайна, является *визуализация объектов и профессиональная информация*. К информационным источникам относятся:

- тенденции развития моды;
- предметные каталоги ведущих производителей продукции;
- сведения о художественных и технологических инновациях;
- личный банк проектных аналогов;
- базы производителей и поставщиков предметного наполнения и материалов;
- свод документов по ГОСТам, СНИПАМ, ТУ и т.д.

Концепция дизайна среды представляет собой научно обоснованный замысел организации деятельности дизайнера, основанный на конкретной проектной идее, эффективной стратегии, необходимом оперативном инструментарии в целях достижения результатов, определяемых стратегическим планом разработчика по созданию дизайн-продукта (Таблица 1.6).

Таблица 1.6 – Научно-методологические основы дизайна среды



Когда мы говорим о формировании новой теории в научной области, то необходимо построение схемы развития конкретных знаний. Её можно представить в виде пирамиды, отражающей иерархию уровней научных проблем (Рисунок 1.4).

Данная схема демонстрирует, что на каждой ступени предыдущая проблема формирует последующий уровень. Теоретический уровень – это совокупность суждений, взглядов, моделей, гипотез, объясняющих процессы развития системы дизайна в целом и генезис её элементов. Эмпирический уровень – это комплекс научных исследований, ориентированных на сбор и анализ практических разработок средовых объектов с использованием специальных методик. Методологический (прикладной) уровень – это система принципов, лежащих в основе процессов накопления, развития, построения и применения дизайнерских знаний в проектной практике.



**Рисунок 1.4 – Иерархия уровней научных проблем при формировании среды**

Методы эмпирического исследования: *наблюдение, эксперимент, сравнение, измерение*. Эмпирическое исследование непосредственно направлено на изучение конкретного объекта. Данный процесс осуществляется с помощью эмпирических средств: описание, сравнение, наблюдение и анализ.

*Наблюдение* – это зрительное восприятие средового объекта или составляющего его элемента, с целью получения информации о его организационных, художественных, эргономических и технических свойствах. Процесс наблюдения является активным в созерцании, при котором информация фиксируется, транслируется, осмысливается и обрабатывается.

*Эксперимент* – метод познания, при котором осуществляется активное взаимодействие с изучаемым объектом и который опирается на теоретические знания, определяющие постановку задач и анализ его результатов.

*Сравнение* – метод сопоставления объектов, при котором выявляются сходства или различия, а далее проходит аналитическая экспертиза сравниваемых объектов.

*Измерение* – это познания окружающей действительности, когда осуществляется количественное сравнение по величинам одного качества объекта. Качественные характеристики средовых объектов могут фиксироваться приборами, как пример – климат-контроль в интерьере.

Общее *эмпирическое знание* отражает совокупность информации о реально существующих объектах и основывается на чувственном познании. Через художественную организацию всей предметной среды дизайн оказывается связанным с духовными и художественными слагаемыми большой человеческой культуры. Роль дизайна определяется через анализ его влияния на все виды и жанры искусства (таблица 1.7).

Нельзя переоценить значение дизайна как объекта художественной, духовной и социальной деятельности, также велико его влияние на все проектные действия, связанные с эстетической организацией предметно-пространственной среды – от замысла до реализации. Такое определение выявляет место средового дизайна в системе различных искусств и позволяет понять, что дизайн среды – это всепроникающее явление материальной и духовной культуры.

Исследования в области дизайна сегодня рассматриваются как движение с системным подходом к предметно-пространственному окружению, а динамика социальных процессов оказывает большее влияние, чем ранее. Социокультурные явления в обществе необходимо рассматривать не только как составляющую часть проектирования, но и как способ организации предметно-пространственной среды.

Таблица 1.7 – Виды искусств в контексте средового пространства

Виды искусства	Искусство в контексте средового пространства
<i>литература</i>	<i>Художественно-литературное, историко-летописное описание среды</i> Тексты, создающие впечатление о средовом пространстве
<i>музыка</i>	<i>Формирование настроения в средовом пространстве</i>
	
<i>танец</i>	<i>Отражает пространство среды</i>
	
<i>театр</i>	<i>Одна из средовых форм, отражающее художественное сценическое пространство</i>
	
<i>кино</i>	<i>Средовая форма, составляющая кадровое пространство</i>
	
<i>пластические искусства</i>	<i>Все произведения пластических искусств являются элементами средового пространства</i>
	
<i>дизайн</i>	<i>Создание высокохудожественной, комфортной, организованной, безопасной и экологичной пространственной среды – «Искусство жить» в социуме</i>
	



Дизайн ориентирован не только на функциональное и художественное совершенствование материальных объектов, он также активно взаимодействует с различными областями культуры. Сегодня дизайн занял определённое место в контексте теории и истории художественного творчества, и его научное исследование начинается с анализа пластических искусств (Таблица 1.8.).

**Таблица 1.8 – Место дизайна в общей структуре искусства**

Искусство – как художественное творчество в целом					
литература	музыка	танец	театр	кино	Пластические искусства
Изобразительные искусства воспроизводящие реальный мир			Неизобразительные искусства служащие созданию материально-предметной среды человека		
живопись	скульптура	графика	архитектура	Декоративное искусство	Дизайн среды: интерьерный, архитектурный, ландшафтный, событийный
Станковая Картина, рисунок, эскизы	Монументальная Памятники, монументы	Станковая Прикладная Этикетки, марки	Градостроительство Архитектура большой формы	Монументально- декоративное искусство	
Монументальная Панно, роспись, металка, фреска	Станковая Не станковая со- средой. Статук, бюст, статуэтка.	Книжная Обложка, иллюстрации	Архитектура малых форм	Декоративно- прикладное искусство	Дизайн одежды Дизайн промышленных изделий
дизайнерская		издательская		Оформительское искусство Стенды садово-парковое	Графический дизайн Автодизайн

Исследования в области дизайна сегодня рассматриваются как движение с системным подходом к предметно-пространственному окружению, а динамика социальных процессов оказывает большее влияние, чем ранее. Социокультурные явления в обществе необходимо рассматривать не только как составляющую часть проектирования, но и как способ организации предметно-пространственной среды.

Во многих прогнозах отмечено, что в перспективе развития средового дизайна многие самостоятельные сегодня виды станут частью дизайна среды, в том числе и разработка социального контекста. В проектировании концептуального образа и стиля жизни выделяются новые культурные и социальные ценности. Создавая комфортную среду обитания, неизбежно

синтезируются общественная и личностная формы бытия. Многие имена в дизайне, получившие мировую известность своими проектами частных и общественных интерьеров, до сих пор продолжают быть востребованы – Ле Корбюзье, Чарльз Макинтош, Филипп Старк [186]. Поэтому сегодня история дизайна, одно из самых молодых и стремительно развивающихся видов проектно-художественной деятельности, опыт которых является организующей основой предметно-пространственной среды. В XX веке дизайн превратился в самостоятельный вид проектно-художественной деятельности, со своей научной концепцией, научными школами и легендарными именами, которые демонстрируют достижения дизайна в специализированных музеях и в отделах музеев современного искусства.

#### **1.4. ФАКТОРЫ, ВЛИЯЮЩИЕ НА ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ СРЕДЫ ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА**

Современный дизайн подразумевает целенаправленное использование научных знаний в процессе создания и последующей эксплуатации средовых объектов, являющихся результатом проектной деятельности дизайнера. Для получения адекватных результатов необходимо творческое приложение научных принципов к проектированию средовых объектов. Задачами дизайнера на этапе проектирования являются:

- учёт ситуаций, при которых жизненные процессы происходят разрозненно или комплексно;
- соблюдение требований к конструированию и эксплуатации вышеуказанных процессов дизайна в полном соответствии с проектом;
- прогнозирование потребительской ситуации при эксплуатации средовых объектов.

Благодаря решению указанных задач обеспечивается комфортность, функциональность, экономичность и безопасность среды обитания человека.



Для определения факторов, влияющих на формирование среды жизнедеятельности человека, рассмотрим несколько положений. Отметим, что результат преобразовательной деятельности дизайнера зависит от грамотного выполнения трёх основных этапов проектирования:

- *Предпроектный анализ ситуации* – исследовательская (научно-техническая) деятельность, она включает в себя прикладные научные исследования и технико-экономическое обоснование планируемых капиталовложений;

- *Проектирование* – проектная деятельность состоит из *конструирования*, создания эскизов и макетов, разработки и подготовки проектно-конструкторской документации;

- *Внедрение проекта* – авторский надзор, изготовление опытной и установочной партии изделий.

«Производство идей, представлений, сознания первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей, в язык реальной жизни», писал Карл Маркс в «Капитале». Разнообразные дизайнерские решения создают базу аналогов для последующего развития профессии. Научная картина мира находится в постоянном движении и развитии, например, мифология Древней Греции, представленная в произведениях античного искусства, как бы «застыла» в истории. За мифом стоит фантастический вымысел, а наука – это факты, эксперименты, теория. Мифология Древней Греции, легенды и сказания Индии, летописи Руси сегодня особым образом влияют на развитие современной науки. Они представляют собой исторические документы, которые во все времена вызывали у людей определённые эмоции. Но область знаний стремительно расширяется, и всегда это происходит благодаря новым научным исследованиям. Используя метод целостного подхода, дизайнер средовых объектов участвует в формировании предметно-пространственной среды, а его продуктом являются законченные средовые объекты. В ходе

анализа процесса деятельности и конечного продукта дизайнера были выявлены следующие факторы:

*факторы, влияющие на процесс формирования среды*

- культура общества;
- мировоззренческая позиция;
- социальный заказ;
- квалификация дизайнера;

*факторы, характеризующие сформированную среду*

- социальный статус среды (социодизайн);
- функциональный комфорт (эргономика);
- экодизайн (видеоэкология и др.);
- геодизайн (концептуальный брендинг территорий);
- геокультура (этнодизайн);
- психологический комфорт (эмоциональный дизайн, нейродизайн).

*Социальный статус среды* по своей сути формируется *социодизайном*, который включает в себя, во-первых, структуру социума данного общества в историческом контексте и, во-вторых, эмоциональные переживания и ощущения человека из конкретного социума; эмоциональные переживания направлены к конкретным свойствам как духовного образа, так и материального образа объекта. *Образ* – это представление реальности и в тоже время фактор изменения или динамики реальности. Образ – сущность, которая может быть физически рядом или максимально удалена, но нести в себе уникальность, являясь одновременно культурой в её высших проявлениях.

*Функциональный комфорт* – один из основных факторов, обозначающий сферу взаимодействия объекта дизайна с окружающей средой. Термин был введен в профессиональный обиход в конце 60-х-начале 70-х годов во ВНИИТЭ вместе с появлением нового раздела в науке о дизайне и нового направления в нём, получившего название *эргодизайн*. На данный момент существует четыре основных области функционального комфорта, а пятой областью является футуристический дизайн. Эргономика в прошлом

понимании – это наука о рациональном использовании на рабочих местах предметов и объектов труда.

*Экодизайн* – направление, которое пропагандирует и создает практические предпосылки защиты окружающей среды для обеспечения экологической безопасности предметно-пространственной среды: производство – использование – утилизация. Для осуществления концепции экодизайна можно выделить следующие факторы:

- подбор и использование материалов при проектировании средовых объектов, которые легко утилизируются;
- производство материалов, используемых в дизайне средовых объектов и предметного наполнения;
- безопасность в использовании технического оборудования (шумы, излучения, вибрации и т.п.) при формировании средовых объектов;
- возможность и экономическая целесообразность повторного использования переработанных материалов с минимальным экологическим ущербом.

Разработаны особые методики и стандарты, позволяющие проводить комплексный анализ всех этих аспектов.

*Геодизайн* – это вид географического анализа, детально структурированной территории со всеми видами поселений: сельское территориальное образование, город, уникальная местность или район, страна, на которой создаются условия проживания людей в гармонии с окружающей природой. Географический дизайн основывается на ГИС – географической информационной системе, которая включает в себя сбор, анализ, хранение и визуализацию географических пространств со средовыми объектами. Одной из составляющих геодизайна является концептуальная основа территориального брендинга, часто с отражением местных национальных традиций и стилей. Средовой дизайн в географической структуре территории может быть сформирован как геокультурный бренд. Выделенное структурное географическое территориальное образование с точки зрения дизайна сегодня

рассматривается как целостное явление определённой культуры и имеет культурно-географические территориальные границы.

*Геокультура* (этнодизайн). Сегодня в мире происходят процессы глобализации, которые регулируют международные экономические и иные связи, но при этом происходит утрата странами своей специфики. Возникла реальная опасность утраты народами своего менталитета, этнических основ. В научных публикациях уже отмечается тенденция к утрате исторической, национально-этнической идентичности. Дизайн может выступать как хранитель национальной культуры, сохраняя национальное наследие со специфической социальной предметно-пространственной средой. Геокультура является результатом развития культуры национальных образов, привязанных к конкретной *географической территории*. К основным задачам геокультуры можно отнести формирование и сохранение традиции культуры и осмысление традиционных образов в *геокультурном пространстве*, где территориальные границы определены в физическом и административно-политическом контексте, а в образно-географических формах отражаются исторические географические образы. Геокультурное пространство – это система представлений устойчивых культурных связей на определённой территории, которые сформировались в результате исторического взаимодействия культурных традиций, вероисповеданий, территориального функционирования и ценностных восприятий художественной картины мира.

Психологический комфорт средовых объектов формируется на основе эмоциональных принципов взаимодействия среды и потребителя. В начале XX века сформировалось понятие *эмоциональный дизайн*, которое впервые обозначил японский профессор Митсуо Нагамачи, который предложил преобразовать эмоциональные переживания и ощущения человека в конкретные свойства продукта. В результате научных исследований проявления эмоциональных реакций на предметную среду, психику, психологию человека дизайнеры разрабатывают предметы, которые могут

вызывать у потребителя положительные эмоции. Примером может служить разработанный в начале девяностых годов уникальный японский автомобиль Mazda MX-5 Miata, где впервые в приоритете были не технические характеристики, а эмоционально-психологические чувства, которые испытывает человек, находясь за рулём. Коммерческий успех был огромный, а данная модель по продажам вошла в книгу рекордов Гиннеса. Такой подход получил название – кансей-инжиниринг. Кансей-инжиниринг – «мера» чувств, метод показывает связь эмоций человека с определёнными свойствами продукта. В результате продукты проектируются с задачей вызывать у потребителя конкретные положительные эмоции.

Дизайнер, исходя из своего субъективного профессионализма, принимает решения о проектируемом объекте. Эти действия отражены в основе его внутренней системы знаний и когнитивной системы мышления – *нейродизайн*. Научная концепция – это система взглядов, как определённый способ понимания предмета, явления или процесса. Нейродизайн сегодня считается важным научным направлением на рынке дизайнерских услуг и может стать главным инструментом в проектировании средовых объектов, активно влияющих на поведение человека, где при этом создаются модели объекта с заявленными потребительскими свойствами и предпочтениями. Как писал В.Т. Шимко [275]: нейродизайн – комплексная метапредметная научно-практическая дисциплина, возникшая на стыке собственно дизайна, экологии, психологии, этнологии, культурной антропологии, социологии, культурологии, физики (синергетики и эниологии) и профилактической медицины, изучающая загадки работы человеческого мозга. Комфортные объекты, в том числе и средовые, имеют следующий алгоритм связей: *продукт дизайна – психоэмоциональные связи – потребитель (человек)*.

Нейронаука – междисциплинарное научное направление, которое ставит задачи перед биологами, медиками – для описания процессов нейронных сетей потребителя (человека), участвующих в оценке и освоении объектов средового дизайна через нервные клетки мозга – биологического нейрона и

включает в себя много направлений, которые бесконечно пересекаются друг с другом и имеют один общий источник – мозг человека.

Мозг – единственный инструмент общения человека с окружающим миром: органы чувств служат лишь передатчиком входных сигналов в мозг посредством процессов, происходящих в нём. Всё, что мы знаем о мире, есть результат преобразования мозгом этих импульсов в информацию, а исследование этого процесса – единственный ключ к получению объективной художественной картины мира.

Данное научное направление является изучением процессов дизайна средовых объектов с областью создания искусственного интеллекта, где на сегодняшний день искусственные нейронные сети уже были успешно применены для распознавания речи, анализа изображений и адаптивного управления для создания автономных роботов. В настоящее время большинство разработанных искусственных нейронных сетей для искусственного интеллекта основаны на статистических оценках, классификациях оптимизации и теории управления. Область дизайна определяется когнитивным моделированием и включает в себя физическое и математическое моделирование поведения нейронных систем. Все составляющие нейро-процесса в области дизайна – искусственный интеллект, когнитивное моделирование и нейронные сети являются источниками обработки информации, которая, в частности, характеризует и описывает объекты средового дизайна. Искусственный интеллект и когнитивное моделирование в области дизайна имитируют некоторые свойства биологических нейронных сетей, где уже существуют аналоги для решения конкретных задач.

Во все времена человек старался иметь художественное отражение мира: буквами – литература и поэзия; рисунками – зрительное восприятие; слухом – речевые и музыкальные произведения; обонянием – ароматы; осязанием – гастрономические вкусы. Всё это даёт человеку создание образов и ощущений, которые передаются в мозг, и внутри его «рисуются» картины

мира, от которых человек получает комфорт, наслаждение и удовольствие. Продукт нейродизайна – это картина мира в голове конкретного человека или проект, замысел, который рождается в голове у человека; этот замысел ещё не озвучен, не зарисован, но он уже существует только в голове одного человека.

Процесс нейродизайна – это целостная структура креативной деятельности в системе «природа-общество-человек». Прикладное назначение нейродизайна выражается в проектировании оптимальной среды обитания человека, жизнеобеспечения его окружающей предметной и не предметной среды, где психический и психологический комфорт зависят от окружающей среды. Нейродизайн изучает и агрегирует знания о взаимодействии человека и окружающего мира в рамках материальных и нематериальных систем, а также определяет степень социокультурного развития общества.

Нейродизайн связывает творческий процесс дизайнера с нейрооптимизацией дизайна средовых объектов, что позволяет создавать оптимальные и высокопрофессиональные проекты с научно доказанной эффективностью в области средовой проектной культуры. Для создания такой сложной системы взаимодействия необходимо определить критерии оптимизации средовых объектов, способы и методы воздействия на них.

Художественное проектирование среды состоит в разработке творческой концепции и далее, в отображении её в дизайн-проекте на основании художественно-творческого воображения, которое является базой профессиональности дизайнера. В своей работе дизайнер работает одновременно со многими составляющими – средовое пространство, пластика архитектурных форм, материала и конструкции, монументальные и прикладные декоративные элементы, всё это впоследствии составляет проектируемый художественный образ среды. На стадии дизайн-проектирования формируется образ жизненной среды людей, с обеспечением тех качеств, которые заданы потребителем. В данном контексте процесс проектирования средовых объектов можно разделить на четыре самостоятельных этапа.

*Исследовательский* этап – тот, на котором формируется техническое задание, которое содержит информацию об организационно-средовых, эстетических и функциональных качествах проектируемой среды. На данном этапе проводится сбор материалов по исходному объекту или средовой ситуации, далее осуществляется анализ и изучение аналогичных объектов.

Следующий этап – *концептуально-поисковый*, когда дизайнер с помощью художественных средств находит творческое решение для поставленной задачи, чей результат в виде эскиза, визуализаций или макета утверждается заказчиком.

Далее наступает *проектный* этап – создание в масштабе основных проектных чертежей в проекциях – для средовых объектов это зонирование, поэтажные планы, расстановка мебели, развёртка стен, коллажи по материалам и фактурам и т.д.

Последний этап дизайн-проектирования – *рабочее проектирование* – на данном этапе выполняются чертежи уникальных конструктивных решений, составляются технические и технологические чертежи и ведомости по организации дизайнерской деятельности, где прописываются этапы внедрения проекта.

В нашем мире внешняя среда, прежде всего искусственная, агрессивна и часто диссонирует с внутренним миром человека. Поэтому понятие «качество жизни» включает множество составляющих, от комфорта и устройства коммуникаций в социуме до личной предрасположенности к социальному, психологическому и профессиональному самоутверждению. Всё это и определяет состояние здоровья человека, его психический и психологический комфорт, а продолжительность жизни и здоровья человека зависит не только от физических средовых показателей, но и от субъективного восприятия жизненного пространства [63, 64]. Поэтому интеграция воздействия всех факторов с данными о социокультурном и технологическом фоне среды ставят во главу угла не коррекцию деятельности и характера человека, а решение его



проблем, где дизайн не должен разрушать человека – тело, психику, эмоции, культуру, духовность, т.е. дизайн обязан приносить комфорт и радость.

Реагируя на внешние и внутренние воздействия, человек выполняет разные типы действий: физические, интеллектуальные и речевые, которыми ведают системы, локализованные в определённых органах. Но все они взаимодействуют, образуя иерархию физиологических и психологических причин и следствий. Дизайн призван гармонизировать функционирование этих систем за счёт создания оригинального пространства, приводить сознание человека в соответствие с окружающей действительностью: положительный баланс связей внутреннего мира с происходящим вокруг нивелирует противоречия, обеспечивает интеллектуальный комфорт и высвобождает энергию для дальнейшего сосуществования.

## **ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ**

1. Проведенный в главе 1 анализ выявил необходимость учёта специфики научных исследований в области средового дизайна и в сфере проектной культуры в целом. В результате были сформулированы: общее понимание проблемы, поставлены задачи, определена структура и раскрыты особенности дальнейших научных исследований в области средового дизайна.
2. Показано место средового дизайна в общей структуре художественного творчества и сконструирована модель развития научных знаний в контексте развития искусственной среды обитания человека.
3. На основе анализа научного массива, накопленного в области дизайна средовых пространств, сформулированы фундаментальные и прикладные научно-технические, искусствоведческие и методологические основы проектной деятельности в области средового дизайна.
4. По результатам исследований средовых объектов в контексте разработанной модели выявлены факторы, характеризующие специфику

средовых объектов и влияющие на формирование предметно-пространственной среды в целом.

5. Данная аналитическая работа позволила подготовиться и перейти к следующему этапу научного исследования, на котором были сформулированы основные теоретические положения и методологические принципы, используемые при художественном проектировании средовых объектов.

## **ГЛАВА 2. ПРИНЦИПЫ СИСТЕМНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЖИЗНЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ЧЕЛОВЕКА**

### **2.1. СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД В ОРГАНИЗАЦИИ СРЕДОВОГО ПРОСТРАНСТВА**

Системный подход к проектированию среды обусловлен требованиями по созданию максимально комфортных условий для обитания человека: в жилище, на работе, во время отдыха и т.д. Процесс дизайнерской разработки среды обитания человека подразумевает гармонизацию всех основных факторов комфорта: материальных, эстетических и духовных. В профессиональном сообществе под «Дизайном среды» понимается особый принцип компоновки материальных объектов. Но для того, чтобы создать удобную среду, необходим не только гармоничный набор визуальных элементов, но и предполагается учёт воздействия нематериальных факторов, определяющих человеческий комфорт, к ним относятся: свет, звук, температурный режим, запах, вкус, осязание, радиация и др. Иной, «декоративный» подход основывается на отрицании единства структуры и формы объекта, на противопоставлении внешнего и внутреннего. Современный проектный подход, учитывающий требования человека к среде, сегодня характеризуется выбором уникальной планировки и одновременно использованием универсальной стилистики, он обладает устойчивой структурой, использует актуальные художественные направления и применяет надежные коммуникации. Одним словом, современный проектный подход обладает всем тем, чем богаты архитектура, графический и веб-дизайн нынешней эпохи.

В XXI в. в полной мере сформировалось понимание новых качеств средового дизайна, создающего полифункциональные пространственные системы вне зависимости от их масштаба и назначения. В процессе дизайн-проектирования решаются основные организационно-пространственные и

стилистические задачи, где дизайнеры принимают во внимание индивидуальное взаимодействие отдельных составляющих в средовом объекте. При этом дизайнер прогнозирует социально-экономические функции объектов среды, а также её безопасность, в том числе и экологическую. В связи с этим возникает необходимость системного подхода на всех этапах проектирования, состоящих из нескольких компонентов. Сегодня от проектировщика требуется полноценное описание средовой модели, учитывающей в том числе и воздействие нематериальных чувств.

Анализ процессов проектирования в архитектуре и дизайне позволил определить и сформировать процедуру учёта воздействия основных требований к жизненным средовым пространствам. Основной задачей средового дизайна является организация комфортного и достойного образа жизни, что отмечается во многих научных исследованиях и описывается как взаимодействие разноплановых факторов: визуальных, функциональных, семантических, иконических и др. Этот вопрос обстоятельно освещен в работах многих ученых: *Е. Агранович-Пономарева, О. Генисаретского, В. Аронова, В. Лисовского, П. Раппопорта, В. Сидоренко, Е. Сидориной, Н. Сокольниковой* [2, 15, 79, 159, 216, 230, 237] и др. Во многих исследованиях в области создания удобно организованных средовых объектов, где эстетика определяется пластикой и выразительностью объемных форм, сопровождающих любой средовой объект, эстетика рассматривалась как самостоятельная художественная ценность. Выявление художественно-стилистических и формообразующих качеств в объектах средового дизайна определены в научных трудах *Е.А. Заевой-Бурдонской, Н.М. Сокольниковой* [108, 237]. В данных исследованиях определяются закономерности стилеобразования и художественного формообразования, как концепция гармонизации в средовых объектах, а также общая организация художественной системы, что позволяет рассматривать средовые пространства с точки зрения системы взаимосвязанных элементов и

обобщённой структуризации, в которой все элементы имеют соподчинение друг другу и каждый из них обладает индивидуальным совершенством.

Развитие общества, а также поиск новых жизненных смыслов на рубеже XX-XXI столетий, осмысливается учёными как время создания новых путей систем ценностей. В этот период утверждаются новые социальные отношения в обществе, которые формируются по пути технического развития и во многом влияют на эстетику жизненных смыслов. При этом по-новому рассматривается человек и его место в средовых пространствах, где преобразования касаются и общественной, и интерьерной, и городской среды. Выявление в данном историческом периоде аспектов средового проектирования и организации средовых пространств отражаются в работах *В.В. Коренева, С.М. Михайлова, Ю.В. Назарова, В.А. Филина* и др. [140, 189, 192, 254].

Средовой подход в отечественных исследованиях в области искусствознания связан с переосмыслением понятий «историческая» и «городская» среда. Это отражено в работах *С.Л. Агафонова, Г.Н. Айдаровой, Т.Е. Васильевой, В.С. Горюнова, И.Э. Грабаря* и др. [1, 6, 21, 55, 74, 91, 92, 98], что связано с развитием интереса к дизайну и активной деятельностью ВНИИТЭ, где развиваются такие проектно-художественные направления, как творческая-образность объекта в художественной среде и экологический образ жизни.

Идея комплексной организации среды активно проявляется в 70-х годах XX века – это период расцвета концепций дизайна, в том числе и средового, где возникает понимание рассматривать среду с точки зрения системы и функциональности, при этом происходит становление новых методологических основ процесса проектирования в дизайне. Системный подход к проектированию средовых объектов исследуется многими авторами: *В.Л. Глазычева, С.М. Михайлов, Н. Дембич, А.М. Журавлева, С.О. Хан-Магомедов, Е.В. Сидорина* и др. [83, 99, 106, 231, 232]. Анализ данных

исследований показал, что общая гипотеза направлена на систему гармонизации пространств и что во главу ставится дизайнерская деятельность.

Многие авторы публикаций: *Г.С. Альтшуллер, З. Гидион, В.Я. Дубровский, И. Иттен, О.В. Орельская, А.В. Понкратова* и др. [11, 19, 81, 103, 124, 199, 200, 273] успешно реализуют комплексный подход при изучении отдельных объектов дизайна, где отражены общие принципы методологии системного подхода: создаётся система объекта дизайна в целом; далее происходит разделение на элементы с описанием структуры и взаимосвязей между элементами; отдельные части формируются в самостоятельные модули; и далее идёт описание или придание всем элементам художественно-эстетических качеств.

Вопросы теории дизайна и проектной культуры рассматривались в работах *М.И. Белова, Н.И. Ибрагимовой, В.Л. Глазычева, И.А. Добрициной, О.Н. Куриленко, В.Ф. Сидоренко* и др. [31, 86, 101, 146, 230]. В них в разной степени освещены аспекты формирующейся теории организации средового пространства и рассмотрены проектно-художественные методы, основывающиеся на работе с аналогами с последующим развитием субъективной творческой концепции, позволяющей «нарисовать» новую художественную картину устройства мира.

Проведённый анализ в работах *И.Е. Линевиц* по процессу проектирования среды проживания людей в социокультурном контексте показал, что всегда необходимо учитывать не только особенности архитектуры и методы дизайна, но и визуально-искусствоведческую уникальность средового объекта и социальную ситуацию [158]. Практическая работа в данном направлении выявила необходимость системного подхода и общей интеграции в процессе проектирования средовых объектов, поэтому сегодня приобретает актуальность художественно-проектный подход в теоретическом и историческом культурном пространстве общественной жизни, где мы и находим ответы на жизненно важные вопросы, стоящие перед дизайнерами.

Термин *дизайн* определяется как схема, чертёж, проект; в работе *В.Р. Аронова* [14] рассмотрена история становления этого понятия, а *дизайн* как творческий процесс внутреннего переживания утрачивает свое значение и вводит исследование в ракурс более широкого смыслового контекста обобщений. В данном исследовании представлено рассмотрение системного средового объекта извне, т.к. взгляд на любую систему изнутри (в данном случае системой является средовой дизайн) всегда неполон и субъективен, поэтому не исключается представление о дополнительной информации.

Во многих исследованиях *С.М. Михайлова* описывается необходимость научного поиска методологических и сценарных схем по созданию архитектурно-художественных решений по организации пространственной городской среды. Описанные методологические основы сегодня часто имеют спонтанный характер, и выводы данных работ определяют особую остроту и значимость активного внедрения прогрессивных тенденций в объектно-пространственную организацию городской среды с различными концептуальными и теоретическими моделями, что является актуальным научным направлением в области дизайна. Также в данных исследованиях указывается на недостаточную методологическую базу обеспечения процесса организации предметно-пространственной городской среды [187, 188].

По результатам анализа исследуемых авторов становится очевидным, что формирование высококомфортной предметно-пространственной среды человека определяется комплексным подходом к системной организации структуры современного средового пространства и его предметного наполнения. Такой подход включает в себя традиционные архитектурные градостроительные системы, которые определяются методологией процесса проектирования и формированием дизайн-проекта, например: детская площадка – двор – домовая территория – автостоянка – улица - квартал и т.д. Параллельно с пошаговым формированием средовых пространств формируются социальные, психофизические, экологические, художественно-эстетические особенности средовых объектов, включая особенности их

безопасности, которые определяют зрительное восприятие архитектурного ансамбля и города в целом; при этом отражается научно-технический уровень использования новейших тенденций организации предметно-пространственной среды города. Разработанная в дизайне модель предметного поэтапного формирования средового пространства человека рассматривается как формообразование неких иерархических уровней, которые представляют собой этапное перемещение предметно-пространственных объектов от окружения человека и далее; например, в близости от себя человек воспринимает пространство биомеханическим, тактильным, сенсорным контактом, далее «работает» только визуальное восприятие. Такая модель в проектно-художественной деятельности дизайнера определяет границы среды и средовых пространств, где эти границы определяются в процессе создания дизайн-проекта и могут являться не только материальными объектами, но и цветоцветовыми эффектами.

Рассматривая процесс работы дизайнера с точки зрения изобразительности и наглядности с использованием геометрии построения плоскости и линии, как элементов пространства, автор *Н.П. Бесчастнов* [35, 36] рассматривает создание умозрительной модели в воображении дизайнера, а затем её реализацию в эскизах и чертежах. В дизайне всё обстоит сложнее, т.к. необходимо учитывать множество нематериальных факторов, которые неразрывно связаны друг с другом. Сегодня творчество дизайнера определяется не только предметным наполнением, но и активно оперирует знаками и символами, которые могут отражать любой творческий замысел дизайнера: и историзм, и новаторство, и романтизм нового средового образа при формировании предметно-пространственного окружения людей.

Рассмотренные в отечественной и зарубежной литературе научные труды, посвящённые изучению особенностей применения системного подхода в дизайне, отражают общую проблему, но используют разные подходы в различных контекстах в отношении к средовому объекту. Сегодня творческие подходы всё более становятся индивидуальным отражением степени



разработанности и понимания задачи дизайна, т.к. во многом используют различные направления искусства в одном проектном решении.

Системное проектирование, как правило, базируется на системном подходе к проектно-художественной деятельности, которая включает в себя:

- *функциональность* – это целенаправленная деятельность на удовлетворение потребностей заказчика средового объекта; и определённой социальной, возрастной или иной группы людей;

- *единство структурных элементов* – включает целесообразность рассмотрения сложного средового объекта как системы, внутри которой можно вычленить более простые части, которые будут логически связаны между собой;

- *качество жизненной среды* – система признаков, которые определяют комфортные условия проектируемого средового объекта, а также возможность их совмещения со структурными элементами системы;

- *возможность изменяемости средовых элементов во времени* – качество средового объекта, сохраняющегося на этапах жизненного цикла объекта;

- *художественные качества объекта* – подразумевает во всех составных элементах средовой системы не только физическое взаимодействие, но и художественно-эстетический контакт.

Таким образом, у западных и отечественных исследователей в основе самого научного знания отсутствует единый подход к пониманию феномена средового проектирования как области художественного творчества. Сегодня многочисленность существующих подходов к проектированию среды мешает определить особенности самого процесса средового проектирования.

В настоящее время в практике художников-дизайнеров средовых объектов, которые в своей деятельности руководствуются основами и общепринятыми концепциями современной теории и практики дизайна, постоянно возникают новые схемы и подходы к процессу организации средовых пространств. Такой подход к практике средового дизайна выносит

нас за рамки утилитарного понимания задач создания средовых объектов, формируя более комфортные качества в предметно-пространственной организации жизни человека или группы лиц.

Сегодня с каждым днем возрастает сложность проектируемых средовых объектов, что связано с активным внедрением новых материалов и цифровых технологий в общественные пространства и окружающую среду, с постоянно растущими требованиями к разработкам и эксплуатации объектов, а также с требованиями к росту качества и сокращению сроков выполнения дизайн-проектов. Всё это требует разработки новых методологий и проектных решений на основе системного подхода в области дизайна средовых объектов, которые необходимо рассматривать в формате *систем*, то есть комплексов взаимосвязанных элементов. Такие системы должны обладать мобильной структурой с многофункциональными внутренними и внешними связями и с широким набором качественных свойств, что определяет системное проектирование в целом.

## 2.2. ПЯТИУРОВНЕВАЯ СИСТЕМА ДИЗАЙНА СРЕДЫ

Сегодня процесс проектирования средовых объектов можно представить в виде взаимодействия двух сторон: *дизайнер - заказчик*, где в качестве заказчика выступают коммерческие, государственные или общественные организации, потребительские группы и отдельные лица. Алгоритм процесса взаимодействия двух названных сторон включает в себя:

- описание *заказчиком* своего видения проектируемой среды;
- достижение взаимопонимания между *заказчиком и дизайнером*;
- изучение *дизайнером* исходного состояния средового объекта и исследование возможных подходов к проектируемой среде;
- совместное оформление *дизайнером и заказчиком* технического задания на разработку средового объекта;

- разработка *дизайнером* проекта с использованием профессионального языка (текстовые описания, изображения, чертежи, таблицы, экспликации), удовлетворяющего принятым целесообразным критериям согласно техническому заданию;

- научно-техническое, технико-экономическое и социокультурное обоснование проекта, его оценка и согласование с *заказчиком*;

- решение *заказчика* об утверждении дизайн-проекта;

- реализация дизайн-проекта доступными технологическими, организационными, инвестиционными и прочими средствами [63, 64].

*Взаимодействие двух сторон* осуществляется во взаимном общении на творческом, интеллектуальном и психологическом уровнях.

Искусство преобразования среды обитания человека с одновременным повышением качества условий его жизни – это главная задача для средового дизайна. Гармоничный системный подход к дизайну среды обитания человека подразумевает создание для человека максимально комфортной среды дома, на работе и отдыхе. На достижение этой цели ориентирован любой дизайн-проект, где дизайнеры детально осмысливают и прорабатывают каждую зону и каждый элемент средового объекта для обеспечения гармоничного результата [63, 64].

В данной работе дизайн рассматривается как проектная деятельность, формирующая проектно-художественную картину мира; субъектом является *дизайнер*, осуществляющий этот процесс; а в качестве предмета *деятельности* выступают сами средовые объекты.

Проектная деятельность в области средового дизайна связывает потребительские и эстетические свойства отдельных средовых объектов при формировании оптимальной и взаимосвязанной системной структуры. Данное сочетание свойств определяет методику процесса проектирования и как результат – решение важных эстетических, социальных и экономических проблем, а также повышение уровня качества жизни, совершенствование проектной культуры и создание благоприятного психологического комфорта

для людей. На основе выявленных факторов была проведена классификация средовых объектов, обозначившая основные средовые объекты *первого порядка* и определившая формирующие их художественные средства (Таблица 2.1).

**Таблица 2.1– Объекты и средства формирования среды**

Средовые объекты	Характеристики средовых объектов
<p data-bbox="427 584 746 622"><b><i>Интерьерная среда</i></b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- художественно-стилистическая характеристика</li> <li>- структура и зонирование средового пространства</li> <li>- предметно-пространственное наполнение</li> <li>- использование монументально-декоративных видов искусств</li> <li>- декоративно-прикладное наполнение</li> <li>- освещение, цвет, флористика</li> </ul>
<p data-bbox="405 981 769 1019"><b><i>Архитектурная среда</i></b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- художественно-стилистическая характеристика</li> <li>- формообразование зданий</li> <li>- использование монументально-декоративных видов искусств</li> <li>- архитектурное освещение (подсветка)</li> <li>- цвет</li> </ul>
<p data-bbox="456 1299 718 1337"><b><i>Городская среда</i></b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- художественно-стилистическая характеристика</li> <li>- планировка, благоустройство</li> <li>- инфраструктура транспорта</li> <li>- мощение пешеходных зон</li> <li>- малые архитектурные формы</li> <li>- городское озеленение</li> <li>- цвето-световая характеристика города</li> </ul>
<p data-bbox="414 1653 759 1691"><b><i>Ландшафтная среда</i></b></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- газонно-травиные композиции</li> <li>- геопластика</li> <li>- цветочные композиции</li> <li>- древесно-кустарниковые композиции</li> <li>- вертикальное озеленение</li> <li>- каркасное озеленение</li> <li>- освещение</li> <li>- малые архитектурные формы</li> </ul>

Далее в работе были выделены средовые объекты *второго порядка* и соответствующие им художественные средства, используемые при формировании средовых объектов (Таблица 2.2).

**Таблица 2.2 – Проектно-художественные средства формирования средовых объектов**

Проектно-художественные средства организации средовых пространств	Характеристики проектно-художественных средств
<p style="text-align: center;"><i><b>Светодизайн</b></i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- освещение интерьерных пространств</li> <li>- наружное функциональное городское освещение</li> <li>- архитектурное освещение и декоративная подсветка</li> <li>- праздничное освещение, иллюминация</li> <li>- освещение рекламных носителей</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><i><b>Колористика</b></i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- интерьерная</li> <li>- архитектурная</li> <li>- городская</li> <li>- монументально-декоративная</li> <li>- праздничная</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><i><b>Навигация</b></i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- интерьерная</li> <li>- архитектурно-адресная</li> <li>- транспортная</li> <li>- дорожные знаки</li> <li>- стенды, инфографика</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><i><b>Малые архитектурные формы</b></i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- художественно-стилистическая характеристика</li> <li>- функциональная характеристика</li> <li>- формообразование объектов</li> <li>- монументально-декоративные виды искусства</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><i><b>Аквапластика</b></i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- природные водоемы</li> <li>- водоемы искусственные</li> <li>- стационарные фонтаны</li> <li>- динамичные фонтаны</li> <li>- каскады</li> <li>- водопады</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><i><b>Геопластика</b></i></p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- природный рельеф местности</li> <li>- искусственный рельеф</li> <li>- функциональное наполнение</li> <li>- подпорные стены</li> <li>- лестницы, балюстрады</li> <li>- художественно-стилистическое наполнение</li> </ul>

Дизайнером разрабатывается вся окружающая человека среда. Средовое пространство может представлять собой интерьер небольшой комнаты, или мегапространство – большие территории и даже фрагменты космоса, но всегда в основу разработки любого пространства закладываются эстетика, функциональность, эргономичность и комфорт. Все эти факторы присутствуют в любом дизайн-проекте, но в каждой разработке есть свои приоритеты, и какой из них главный – зависит от характера требований к создаваемой среде.

В соответствии с алгоритмом научного поиска была разработана методика исследования комплексного процесса – дизайнерского проектирования средового объекта. Вслед за этим был определен состав теоретических и эмпирических методов, сочетание которых дало возможность с наибольшей достоверностью исследовать сложные и многофункциональные объекты. Данный процесс осуществлялся с применением целого ряда научных методов, что позволило всесторонне исследовать пути решения данной задачи. Теоретический анализ выявил множество отдельных сторон, признаков, особенностей и свойств процесса средовой разработки. В ходе анализа отдельных факторов, их группировки и систематизации в них были выявлены общие и индивидуальные особенности, подчиняющиеся определённым общим принципам и следующие единым правилам. Данный анализ сопровождался комплексным рассмотрением всех сторон процесса проектирования средовых объектов, что позволило определить его сущность. В результате было выделено *пять самостоятельных систем*, определяющих качество и влияющих на него средовых объектов (Таблица 2.3).

Каждая система имеет свою достаточно сложную структуру (модель), и только в процессе взаимодействия систем полноценно воплощается средовой дизайн-проект. В таблице отображены основные элементы проектируемой системы (Таблица 2.4).



**Таблица 2.3 – Формирующие, определяющие и влияющие на качество средовых объектов**



**Таблица 2.4 – Проектируемая система средового дизайна**

<b>Продукт средового дизайна</b>	Интерьерная среда	жилой, общественный, промышленный, рабочий (офис), специальный, общественно-специальный (музейный, выставочный, театальный...).
	Архитектурная среда	Здания, сооружения, мосты.
	Городская среда	двор, улица, площадь, магистраль, город
	Панорамная среда	Сквер, парк, сад, дендрология
	Малые архитектурные формы	манты освещения, фонари, беседки, павильоны, клумбы, лестницы, пандусы, пешеходные переходы, остановки транспорта, ограды, скамейки, причалы, рекламносители
	Событийная среда	юбилей, детские праздники, городские праздники, международные фестивали, выставки, спортивные мероприятия
	Материальное наполнение средового пространства	Архитектура, малые архитектурные формы, декор, элементы монументально-декоративного искусства, предметы прикладного искусства, дендрология
	Нематериальное наполнение средового пространства	цвет, свет, запах, звук, информативность

В процессе реализации возможностей всех систем решается поставленная задача, это осуществляется путём взаимного согласования и взаимопроникновения отдельных подсистем и их элементов, которые «вежливо предоставляют друг другу этапные услуги». Отношение систем между собой основывается на предположении, что одна система обладает определёнными преимуществами относительно другой: по сути – это этапы

взаимодействия, согласования и проектирования, позволяющие получать информацию об ожидаемом поведении системы в будущем. *Проектирующая система* в гармоничной форме соединяет в целостную структуру необходимые свойства *проектируемой системы*, которая формируется из требований заказчика, а также проектируемая система влияет и определяет функции проектирующей системы – методологии творческой разработки концепции нового средового объекта и создания рабочей документации в рамках технического задания на дизайн-проект.

Творческая составляющая дизайна среды состоит в концептуальном проектировании средового объекта по запросу жизненных требований заказчика. Основа творческого процесса базируется на профессионализме и креативности дизайнера как субъекта профессионально-личностной системы. В системе образования закладываются базовые профессиональные способности: умение связывать творческие личностные процессы, направленные на выявление исходных требований потребителя средового объекта, а также определять основные проектно-художественные факторы в процессе поиска проектных образов будущих *проектируемых систем*. При этом взаимодействие всех систем, участвующих в создании дизайн-продукта, является не механическим суммированием требований, а процедурой взаимосвязанного формирования самих систем.

### **2.3. ПРОЕКТИРУЕМАЯ СИСТЕМА – ПРОДУКТ – СРЕДОВОЙ ОБЪЕКТ**

Предметно-пространственную среду можно рассматривать не только как реальность с потребителем, помещенным внутри этой системы, но и как чистый продукт сознания, возникающий в воображении дизайнера. Зачастую сам дизайнер становится наблюдателем и находится вне данной системы. Средовые объекты – это во многом, эмоционально-психологическое воздействие знаковой формой на восприятие человеком материального мира.



Предметно-пространственная среда – это сложная саморазвивающаяся система, где постоянным инициатором её изменения во времени и в пространстве выступает сам потребитель. В процессе создания средового дизайн-проекта у дизайнера есть два пути:

- объективно оценить свойства проектируемой среды, рассматривая её как систему отдельных элементов, но тогда среда может не сложиться как целостная;

- субъективно пропустить через себя все творческие переживания всех нюансов, сделавшись её потребителем или идентифицировав себя с ней, но тогда дизайнер может не удовлетворить запрос заказчика. В практике дизайна средовых объектов существует уже достаточно разработанный арсенал описаний характеристик предметно-пространственной среды, который влияет на проектируемую систему – средовой объект [219].

Из этих оппозиций и формируются концепция *проектируемой системы*, которая в процессе исследования позволила разделить средовые объекты на четыре базовые группы (Таблица 2.5).

**Таблица 2.5 – Основные концепции и структура создания средовых объектов**

Концепции проектируемых систем средовых объектов			
Концепции традиционных средовых объектов	Концепции типовых средовых объектов	Концепции индивидуальных средовых объектов	Концепции инновационных средовых объектов
Структура и алгоритм создания средовых объектов			
средовые объекты в основе которых исторические и национальные традиции	В основе которых используются неоднократно проработанные структура и алгоритм создания	В основе которых используются разовые индивидуальные проектные решения	В основе которых используются уникальные художественные или технические приемы проектных решений

*Антропологический дизайн* как научное направление возник в конце XX в. и включает в себя определение законов и систематизацию знаний влияния архитектуры, архитектурных элементов и объектов дизайна на психологическое восприятие их человеком и определяющее значение комфортного состояния в данной среде. В методологии данного направления *Е.М. Мелетинский* [181] отмечал, что этот подход в архитектурно-

дизайнерском проектировании учитывает психологические особенности заказчика и потребителя, принимает во внимание его биографический опыт и эволюционные перспективы. Сегодня данная методология активно используется в проектировании жилой и общественной среды, в дизайне интерьера и в градостроительстве.

В предметно-пространственной среде часто «растворяются» отдельные предметно-вещные понятия, а среда воспринимается комплексом, состоящим из материальных объектов, их пространственно-временных, функциональных и смысловых связей, воспринимаемых отдельным реципиентом на уровне психического сознания и смысловых уровней. Все эти понятия образуют самостоятельные подсистемы (Таблица 2.6).

**Таблица 2.6 – Подсистемы проектируемой системы**

Подсистема: <b>формирование условий для заказчика и потребителя</b> (целесообразность, комфортность, эстетичность, эргономичность ....)
Подсистема: <b>географические и временные условия для потребителя</b>
Подсистема: <b>форма осуществления деятельности человека</b> (бытовой, производственный, общественный, досуговый ....)
Подсистема: <b>вид проектируемой системы</b> (интерьер, городская среда, ландшафт ...)
Подсистема: <b>структура элементов проектируемой системы</b>
Подсистема: <b>взаимосвязи элементов проектируемой системы</b>
Подсистема: <b>топография структурных элементов</b>
Подсистема: <b>концептуально-стилистическая</b>
Подсистема: <b>художественная</b> монументально-декоративные виды искусств - декоративно-прикладные и изящные виды искусств

В основу данного исследования *проектируемых средовых систем* положены ключевые принципы диалектики. К раскрытию выбранной темы пришлось идти через изучение социально-философских проблем дизайна,

опираясь на положение *К. Маркса* о преобразующей роли предметной деятельности человека, которая, «воздействуя ...на внешнюю природу и изменяя её, в то же время изменяет собственную природу». Научный подход, в основу которого положен диалектический метод, отражает постоянное новаторство в творчестве. Общая структуризация средовых объектов может быть применена в форме принципов диалектического анализа, которые отражают развитие, соразмерность, поляризацию и гуманизм.

При создании дизайн-проекта средового объекта сложность заключается в определении исходных параметров реальной среды и выбранного процесса проектируемой системы [219]. Перед дизайнером всегда стоит вопрос в качественном определении свойств средовой системы, которую необходимо объективно оценить, т.е. посмотреть на средовой объект как-бы со стороны; и второй подход – мысленное погружение в средовую систему. Дизайнер при формировании проектируемого объекта разрабатывает сложную систему, ставя себя на место заказчика и потребителя, где профессионализм дизайнера абстрагируется от собственных творческих предпочтений. Только высокопрофессиональный дизайнер способен обеспечить в проектируемом средовом объекте необходимую органичность и целостность содержания, согласно заказу потребителя. На практике же часто внутренний профессиональный спор мешает дизайнеру качественно выполнить дизайн-проект.

## **2.4. ПОТРЕБИТЕЛЬСКАЯ-ЛИЧНОСТНАЯ СИСТЕМА**

Поскольку дизайнером создаётся *жизненная среда для конкретного человека или для определенной группы людей*, комфортность пространства должна соответствовать самым высоким параметрам. Это означает, что средовой дизайн как предмет технической эстетики содержит широкий круг вопросов, связанных с *художественными, эстетическими, социальными, экономическими и техническими аспектами* развития данного направления

проектной деятельности. В то же время средовой дизайн имеет ярко выраженную концептуальную направленность, способствующую становлению профессионального мировоззрения и формированию творческого кредо его создателя.

Проектируемая среда предназначена потребителю – это особое пространство, которое может пробуждать различные чувства и ассоциации у потребителя. Среда может угнетать сознание потребителя; может вызывать активность или утомлять; среда может вызывать дискомфорт или формировать чувство собственного достоинства, способствовать воспитанию художественного вкуса [63, 64].

Дизайн призван определять все ощущения и моделировать большинство впечатлений от разрабатываемого пространства, что фактически формирует комплекс взаимодействия всех жизненно важных систем человека [253]. В данном исследовании среда рассматривается как часть жизненного пространства с субъектом, расположенным внутри. Установлено, что человек воспринимает среду комплексно, при этом жизненная среда активно влияет на индивида. Ниже приведена таблица 2.7, поясняющая этот процесс.

**Таблица 2.7 – Комплексные средовые факторы**



Сегодня уже не вызывает сомнения то обстоятельство, что эмоциональное состояние человека и его продолжительность жизни во многом

зависят от психологического состояния, которое нередко формируется существующим или предлагаемым жизненным пространством. Поэтому сегодня проектировщики призваны решать задачу создания *комплексного комфорта для человека*, формируемого в процессе разработки среды.

Понятие *комфортность* у каждого человека выражено индивидуально, поэтому в данной работе введён термин – *диапазон комфортности*, выявляющий шкалу требований и определяющий критерии, представленные в условных единицах. Данные критерии определяют структуру *проектирующей системы* (Таблица 2.8).

**Таблица 2.8 – Критерии комфортности и параметры проектируемой системы**

Критерии комфортности	Параметры и элементы проектируемой системы	
Визуальный	Материальные: природные объекты, архитектура, произведения искусства, технические объекты, мебель, декоры, столовый дизайн и т.д. Нематериальные: цвет, свет	Безопасность, экологичность, эргономичность
Физико-тактильный	Температурная зона комфорта, инсоляция, радиация, влажность, вибрация, гравитация, фактурность, плотность и мягкость материалов и т.д.	
Слуховой	Музыка, голос человека и фауны, фоновый шум города и магистралей, структурный и воздушный шум, техношум и т.д.	
Обонятельный	Запахи предметов, материалов, природы, пространства ... Например: фирма BMW разработала и имеет свой фирменный аромат	
Вкусовой	Гастрономия, национальные кухни, туризм	
Информационный	Доступ к телефону, интернету, средствам массовой информации	
Интеллектуальный	Социально-мировоззренческие, обеспечивающие доступность к цивилизационной, логистически-сформированной и интеллектуально-событийной среде	

*Визуальный комфорт* представляет собой зрительное впечатление, получаемое реципиентом на входе в предметно-пространственную среду. Это понятие часто является единственным фактором, учитываемым при создании средовых объектов. Категория *визуальный комфорт* включает в себя структуры форм зрительного восприятия: объемы, линии, цвета, свет, текстуры и т.д. [176]. Особенности зрительного восприятия могут влиять на настроение, внимание и память субъекта. В области дизайна это важнейшая

категория, которая часто является единственной в дизайн-проектах, т.к. благодаря зрению человек получает наибольший процент воспринимаемой информации.

*Физико-тактильный* – это чувственный аспект, который в процессе проектирования закладывается в материальные поверхности пространства. Данная категория может соответствовать характеристикам отдельных психологических типов людей и несёт в себе больше индивидуального, чем массового. Многие жизненные физические состояния человека, например, усталость или низкая эмоциональность, могут улучшаться при «погружении» человека в среду с яркой колористикой, жёсткими текстурами и резкими формообразующими линиями. Использование в дизайне угловатых форм и орнаментов активизирует деятельность любого человека, но не может быть единственным приемом формообразования при разработке общественных мест, хотя жёсткие линии в рабочих помещениях оживляют их облик, а производительность труда возрастает.

*Температурный режим* – категория пространства, которая влияет на комфортное состояние и работоспособность человека и зависит от индивидуальных предпочтений климата среды.

*Слуховой комфорт.* Без звуков окружающая среда немислима, и поэтому каждому средовому объекту соответствует определенный уровень звукового комфорта, диктуемый его назначением и пространственной ситуацией, это могут быть: тишина, музыкальное сопровождение, фоновый шум городской среды, разговор человека, пение птиц и т.д. То же самое можно сказать о слухе человека – это очень индивидуальный антропологический аппарат, и его восприимчивость зависит от многих психических и неврологических особенностей, например, во время концентрации мышления одним людям необходим фоновый шум, а другим нужна тишина и т.д. Комфортное состояние в звуковом поле одного человека проявляется по-разному и зависит от средовой ситуации, с проявлением чувственных эмоций и индивидуальных ассоциаций. Проектирование звуковых фонов активно

влияет на возможность создания в средовом объекте необходимой атмосферы и настроения – это отмечается всеми психологами.

*Обонятельный комфорт* – это учёт влияния разнообразных запахов. Эта тема становится актуальной при создании дизайн-проектов жизненной среды в эпоху глобализации и урбанизации. Если средовой объект расположен на крупной магистрали или недалеко от мусорной свалки, то никакой дизайн, подразумевающий красоту и удобство, не создаст комфортную среду для потребителя. Более того, дизайнерами-практиками и специалистами-психологами установлено, что запах может влиять на отношения между людьми, а восприятие субъектом средового объекта может выражаться в его физических проявлениях. Современная химия способна воспроизвести практически любые запахи. Этим активно пользуются магазины, кафе и многие другие предприятия, чтобы продвинуть свой бренд, подчеркнуть свою значимость и индивидуальность. Например, в пространстве кофейни – усиливается запах кофе, в булочной – запах свежей выпечки и т.д.; сегодня многие корпорации заказывают специалистам разработку фирменных запахов – примером может служить автоконцерн BMW, применяющий для ароматизации воздуха в салоне автомобиля свой уникальный запах.

Неповторимость запахов, используемых в жизненной среде, может вызывать определённые ассоциации, которые «работают» на различные задачи, они могут создавать расслабляющий комфорт, воссоздавать или реконструировать памятные события и т.д. Также ароматы могут служить коммерческим целям, например, вызывая у потребителей аппетит при продаже определённых продуктов или при оказании услуг.

*Вкусовой комфорт.* В последние годы всё чаще появляются новые термины, среди них: гастрономический дизайн, столовый дизайн, дизайн еды, и это не случайно, т.к. понятие «проект» прочно вошло во все сферы обслуживания потребителя.

*Информационный критерий* подразумевает доступ к информации: современный человек уже не может обходиться без индивидуальных средств

связи с внешним миром; потребитель раздражается, чувствует себя некомфортно, когда видит мелкий шрифт на товарах и без лупы не может прочитать его название, обладая 100% зрением. В городской среде мы часто наблюдаем некорректность в организации системы «навигации» или в облике и размерах дорожных указателей и т.д.

*Интеллектуальный критерий* связан с личностными потребительскими запросами, зависящими от социально-мировоззренческих установок и устремлений человека. *Интеллектуальный критерий* становится значимым для потребителя в момент эстетического восприятия или эмоционального, чувственного переживания, подразумевающих оценку соответствия средового объекта эстетическому идеалу субъекта. Этот критерий заключается в доступности для субъекта комфортных, цивилизованных средовых пространств, расположенных в городе, в интерьерах культурных и досуговых центров, в помещениях библиотек, музеев, театров и т.д.

Все перечисленные критерии комплексно формируют комфортную среду человека, но любая средовая система не может существовать без потребителя, то есть, говоря о проектируемой среде, мы подразумеваем не только какой-либо физически существующий средовой объект, но и определенного субъекта, обладающего индивидуальными эмоциями и уникальным восприятием окружающего мира. Данный фактор обусловлен определёнными свойствами и качествами реальной предметно-пространственной среды, как бы «пропущенной» через субъективное восприятие индивида.

Многие исследователи рассматривают проектируемые средовые объекты как послойную структуру, которая сферически расходится в пространстве от человека, присоединяя к нему всё предметно-пространственное наполнение. У каждого человека существуют свои индивидуальные физические и эстетические предпочтения, но комфортные потребности одного человека могут не совпадать с потребностями другого, пребывающего в этом же средовом пространстве. Такая ситуация характерна



для общественных пространств, и дизайнер должен предусмотреть в проекте потребности комфорта множества людей. В общественных пространствах дизайнер формирует категории предпочтений согласно заданию заказчика; эти предпочтения могут быть выявлены методом исследований, где *общественным средовым потребителем* должно определяться средовое пространство, которое будет комфортным для всех. Например, театр – общая среда для всех зрителей, объединённых одним эмоциональным состоянием; а предметно-пространственная среда лекционной аудитории воспринимается по-разному профессором и студентами. Часто возникает субъективное восприятие среды, которое диктует условия ее формирования с определённым набором свойств и комфортных категорий [219].

Взаимодействие между *потребителем и средой* зависит от правильности выбора критериев оценки. Для любого человека такая граница проходит, учитывая природную анатомию, по поверхности его кожи, а далее защитный комфорт принадлежит одежде – это уже признак социальной и культурной самоидентификации. Вокруг потребителя образуется *первая зона – ближняя*, это пространство анатомически доступных контактов с окружением и полностью освоенное, которую человек создает и ощущает как *личную комфортную среду* – всё, что воспринимается зрением, тактильными и остальными индивидуальными ощущениями предметно-пространственной среды. При большем удалении от непосредственного потребителя в предметно-пространственной среде располагается *вторая зона – периферийная*. Эта зона расположена за пределами личной комфортной среды и затем переходит в предметно-пространственное окружение, которое не оценивается тактильной категорией, но воспринимается зрительной и слуховой. И, наконец, *третья зона – граница средового пространства* – это реально существующее географически обозримое пространство, также запечатлённое в памяти или в воображении человека. Это зона информационно-интеллектуального переживания человека, которая «рисует» или охватывается внутренним эмоциональным состоянием

человека. Например, у каждого человека может быть много средовых мест, связанных с эмоциональными переживаниями; между этими средовыми пространствами существуют незнакомые территории, где человек никогда не был, но человек в данное время существует в конкретной среде, а многие средовые пространства с определённым набором эмоциональных впечатлений остаются в его памяти и воображении. Это и есть средовые объекты третьей зоны, границы которых расплывчаты, но субъективное переживание конкретного средового пространства вполне определено и имеет эмоциональное насыщение (Таблица 2.7).

**Таблица 2.9 – Зоны средового комфорта потребителя**

<i>Топография зон для потребителя средового пространства</i>	<i>Границы зон для потребителя средового пространства</i>	<i>Критерии комфортности по зонам для потребителя средового пространства</i>
	<p><b>первая средовая зона – ближняя</b>            это зона близкого взаимодействия человека со средой, утилитарные предметы и события, создающие средовой комфорт</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- зрительное восприятие</li> <li>- физико-тактильные</li> <li>- звуковые</li> <li>- осязательные</li> <li>- информационные</li> <li>- интеллектуальные ощущения</li> </ul>
	<p><b>вторая зона – периферийная</b>            зона простирается за пределами ближней среды обитания потребителя – географическое и географическое реальное обширное пространство</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- зрительные ощущения</li> <li>- физико-тактильные</li> <li>- звуковые восприятие</li> <li>- осязательные</li> <li>- информационные</li> <li>- интеллектуальные ощущения</li> </ul>
	<p><b>третья зона – граница виртуального средового пространства</b>            существует в сознании или воображении субъекта. Это зона виртуально-эмоционального переживания человека, фиксирующего определённую часть окружения и дистанцируемого «внутренним» взглядом</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- информационные</li> <li>- интеллектуальные потребности</li> </ul>

Основа структуры комфортной предметно-пространственной среды, показана поэтапно, но реально её можно представить в виде концентрических кругов, которые плавно переходят от человека из одной зоны в другую сменяющимися свойствами по мере пространственного и эмоционального удаления от человека. Поэтому целесообразно ввести в структуру проектируемой системы такие определения, как: *фактор места* и *фактор времени*. *Фактор времени* – является элементом структуры средового

пространства, который присутствует в нём постоянно; постепенно благодаря ему пространство наполняется историческими событиями.

В данной работе объекты средового дизайна рассматриваются как элементы проектируемой системы, к которой можно отнести любое средовое пространство, ограниченное видимыми или условными границами. Например, интерьер комнаты ограничен стенами, полом и потолком; парк ограничен четкой топографической линией (контуром), по которой проходит межевание. Поэтому, средовой материальный объект – это пространственная ситуация, имеющая четко определённые границы.

## 2.5. ПРОЕКТИРУЮЩАЯ СИСТЕМА В СРЕДОВОМ ДИЗАЙНЕ

*Проектирующая система* средовых объектов – это комплекс, включающий в себя систему мышления и систему действий, научные знания и компоненты искусства. Чёткое определение границ и содержания процесса проектирования объектов среды как одной из функций дизайна является сложной задачей, т.к. в процессе проектирования среды участвует большое количество идей, концепций, методов, позаимствованных из разных областей знаний, с трудом поддающихся объединению в рамках общей теории. Отсюда уместен вопрос: процесс проектирования – это наука или искусство? Ответ звучит так: разумеется, это и то, и другое. Процесс проектирования выполняет роль каркаса, объединяющего все необходимые методы, знания, навыки и действия для решения насущных дизайнерских задач.

С тех пор как появился дизайн, исследователи в своих научных работах пытаются найти волшебный алгоритм, способный сделать процесс проектирования в дизайне простым и единообразным. Очевидно, что такого унифицированного алгоритма не существует. На первых порах дизайнеры стремятся действовать по освоенным в процессе обучения методикам. Да, существует много подходов, но на практике дизайнеры-профессионалы знают, что безусловно «грамотный» приём может привести к нелепым проектным

решениям. Зачастую практикующие дизайнеры, ссылаясь на *методику*, снимают с себя ответственность за ошибки, допускаемые в проектных решениях, выстраивая весь проект вокруг рабочей документации, заботясь больше о том, как идея выглядит на бумаге, чем о её сути. Процесс предметно-пространственного анализа объекта и последующее проектирование не сводятся к сумме применяемых методик, однако этот порядок достаточно хорошо известен, чтобы быть предсказуемым и воспроизводимым опытным дизайнером. Затруднения при создании эффективной проектирующей системы могут быть объяснены четырьмя основными причинами:

- *сложностью* реальной предметной области, в которой формируется задание на проектирование средового объекта;

- *трудностью* в художественно-эстетическом толковании задания на проектирование, т.к. в области средового дизайна есть сложности в терминологии, и часто встречается некорректное описание объектов среды;

- *необходимостью* обеспечения достаточной гибкости процесса проектирования, но этот вопрос может решаться только опытным путем;

- *разноплановостью и многосложностью* средовых объектов. Сложность современной художественной картины мира, заключается в осуществлении процессов проектирования с использованием средств технического и компьютерного обеспечения. Информационное обеспечение для данных систем должно соответствовать структурным элементам программного обеспечения, такие структурные элементы формируются из дизайнерских требований.

В процессе проектирования дизайнер должен грамотно учитывать различные требования к средовому объекту и разрешать противоречия между некоторыми из них, например, между унификацией и необходимостью создания индивидуального образа предметно-пространственной среды. Опираясь на объективные факторы, дизайнер в процессе проектирования осмысливает прежде всего художественные характеристики объекта и с помощью средств композиции достигает поставленной цели. Также процесс

проектирования одновременно содержит в себе определённую систему мышления и чёткий дефинитив операций, компоненты научных знаний и элементы искусства, что может быть наглядно отражено в общей структуре проектирующей системы (таблица 2.10).

**Таблица 2.10 – Теоретические основы проектирующей системы**



Следующим шагом в исследовании стало определение основных *принципов участия* разработчика в процессе проектирования предметно-пространственной среды, к ним следует отнести: аналогизацию, инкапсуляцию, модульность, иерархичность, типизацию, параллелизм и сохраняемость. Каждый из этих принципов сам по себе не нов, но в объектно-средовой модели они впервые используются в совокупности.

*Аналогизация* является одним из основных методов, используемых для решения задач проектирования, он проявляется в нахождении сходств между проектируемым средовым объектом и его подобиями, уже существующими в реальном мире. Этот метод используется на всех уровнях разработки предметно-пространственного наполнения средовых объектов. При принятии решений опираясь на аналоги, одни свойства можно выделить, а другие опустить. *Аналогизация* выявляет существенные характеристики схожего средового объекта, отличающие его от всех других видов объектов, и, таким образом, чётко с позиции дизайнера определяет его морфологические

границы. Методом *аналогизации* дизайнер может воспользоваться на любом этапе проектирования: при определении творческой концепции дизайн-проекта или при подборе осветительных приборов на основе их технических параметров.

*Инкапсуляция* – это процесс автономизации отдельных элементов средового объекта, определяющих его структуру и функционирование. Например, в средовом объекте предусмотрен нагреватель, являющийся на проектном этапе самостоятельным объектом, поэтому выбранный нагреватель на этапе монтажа на проектируемом средовом объекте достаточно рассматривать по ограниченным свойствам: габаритные размеры, система подключения, порядок эксплуатации, обслуживания и обеспечения безопасности.

*Модульность* можно определить, как разделение объекта на равные подобные части, что до некоторой степени позволяет уменьшить его сложность. При использовании принципа модульности средовые объекты зонировуются или делятся на фрагменты. Ярким примером использования данного принципа служит интерьер пассажирского вагона, где модулем является пассажирское купе.

*Иерархия* — это упорядочение и расположение фрагментов в проектируемом средовом объекте по приоритетам. Важным компонентом в процессе проектирования является *принцип приоритетов*. Приоритетность в средовых объектах означает последовательность выбора этапов проектирования в зависимости от значимости художественных или технических требований заказчика. Таким образом создается такая иерархия этапов проектирования, при которой сама структура *проектирующей системы* диктует определенную последовательность. Например, в задании на проектирование интерьера спальни заказчик предусмотрел в центре комнаты круглую кровать, соответственно, следуя иерархии *проектируемой системы*, главным элементом определяется спальное место, являющееся приоритетным, а всё остальное предметное наполнение признается вторичным.

*Типизация* — это способ защиты от использования в средовых объектах предметно-пространственного наполнения одного вида вместо другого, или обеспечение контроля такого использования. В качестве примера рассмотрим несколько моделей различных офисных столов, которые могут применяться в интерьере. Если в задании нет конкретных требований по стилистическим или брендовым предпочтениям, то дизайнер руководствуется собственным вкусом и опытом в подборе модели, согласовывая свой выбор с заказчиком.

*Параллелизм* позволяет предусматривать различные этапы и элементы в одном проекте одновременно, что ускоряет работу *проектирующей системы*, но это могут быть только самостоятельные и независимые друг от друга элементы.

*Сохраняемость* — способность *проектирующей системы* средовых объектов существовать во времени, проходя все этапы процесса проектирования, отступая от первоначального технического задания и, двигаясь поэтапно, сохранять проектную информацию на случай вынужденного возврата к исходной позиции или переоценки этапных действий.

Основная задача дизайнеров состоит в создании простых решений не в ущерб требованиям заказчика и с учётом сложности проектируемого средового объекта. В рамках одного дизайн-проекта могут быть задействованы десятки и даже сотни элементов предметно-пространственной среды, множество наименований и несколько потоков структуризации. Полный набор необходимых элементов, их описание и визуализация, наличие текущего адреса задают необходимый алгоритм действий в каждый момент времени. Поэтому среда в контексте проектируемого объекта — это организованное дизайнером предметно-пространственное окружение человека, а качество процесса работы над дизайном средового объекта зависит от чёткости и обоснованности задачи, поставленной перед дизайнером, создающим образ будущей среды (Рисунок 2.1).



**Рисунок 2.1 – Последовательность рабочих процессов проектирования средовых объектов**

В результате проведённого исследования художественных приёмов и анализа технико-технологических средств в области дизайна среды сложилась целостная система тематики, сюжетов, художественных средств, приёмов оформления средовых пространств, обусловленных относительной типологической однородностью. Рассматривая художественные приёмы и сопоставляя технологические средства в области дизайна среды, необходимо обозначить основные этапы процесса проектирования. Между художественным замыслом, существующим в воображении дизайнера, и конкретным средовым пространством существует определённая дистанция. Начинается дизайн-проект с разработки технического задания, затем следует разработка эскиза; далее следуют этапы, в которые могут входить разработка плана, проведение необходимых расчетов, построение перспективы, изготовление визуализаций, макетов, рабочих чертежей и т.д.

Процесс исполнения дизайн-проекта осуществляется в двух параллельных направлениях: художественно-концептуальном творчестве и предметно-техническом наполнении. Арсенал средств, которыми пользуется дизайнер, также делится на две области: *художественно-концептуальная* –

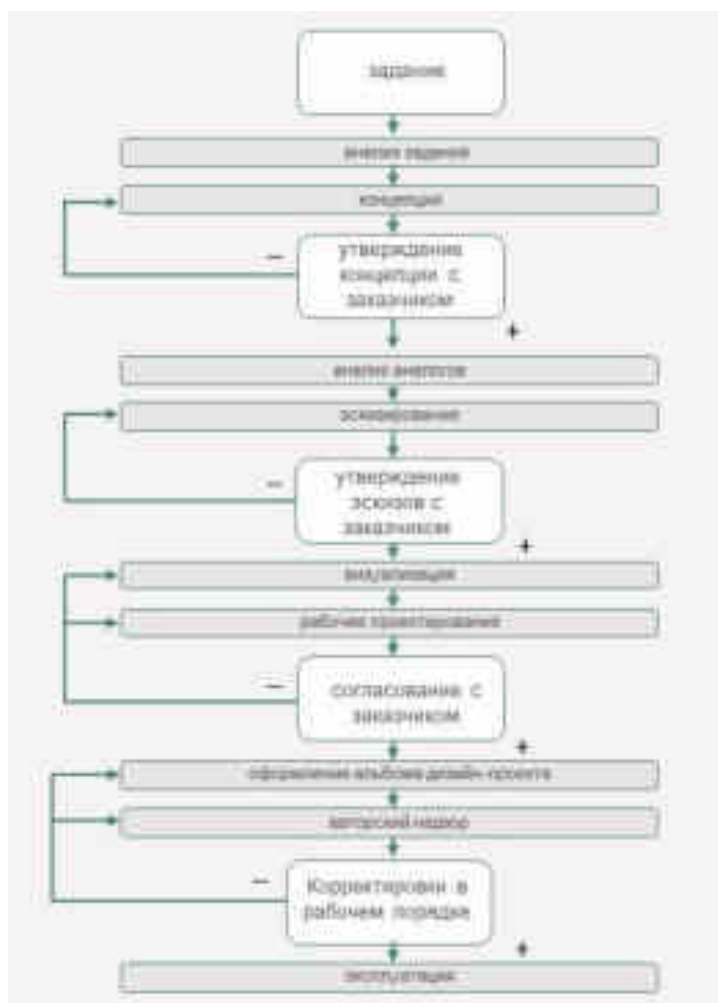


это область искусствоведения, где ключевыми являются такие понятия, как стилистика пространства, композиционное зонирование, монументально-декоративные и декоративно-прикладные объекты. В свою очередь к предметно-техническому наполнению в средовом дизайне можно отнести: планировку, кубатуру, масштаб, реставрацию и реконструкцию, а также разработку технической рабочей документации.

*Пропорции в средовых объектах* — это соотношение частей средовой композиции между собой и отношение каждой части к целому. *Стилизация в средовых объектах* — это воспроизведение новых образных элементов, которые, на основе существующего аналога, придают облику средового объекта методами стилизации определённый визуальный характер. К методам стилизации в средовых объектах можно отнести все существующие формальные художественные приёмы, изменяющие визуальный облик пространства объекта среды без изменения его функциональной сути. *Ритм в средовом пространстве* — это традиционное понимание чередования элементов, которое может носить организованный или художественно-хаотичный характер. В средовом дизайне *ритм* становится выразительным приёмом, придающим движение и настроение средовому пространству, способным также зрительно ломать монотонность и однообразие. Художественными средствами ритма могут быть различные художественные средства: свет, цвет, чередование объемов, где *цвет* — также один из самостоятельных и важнейших элементов среды.

Проектирующая система делится на *проектирующие подсистемы* — это объектно-ориентированные структуры, способствующие реализации определённого проектного этапа или решения связанных между собой дизайнерских задач. По отношению к средовому объекту *проектирующая подсистема* может быть: *объектно-типовой*, которая выполняет этапные типовые, унифицированные проектные действия, связанные с конкретным видом средового пространства; или *объектно-вариативной*, которая требует выполнения уникальных проектных приемов, а также имеющая общий

порядок действий при создании многих видов объектов средового проектирования. К средовым объектам можно отнести: город, магистраль, улицу, стадион, парк – это один масштаб; далее объекты в масштабно-топографическом порядке могут быть следующие: двор, детская и спортивная площадка; и следом – более мелкие пространства: помещение, зона комнаты, рабочее место. С городской средой связаны такие средовые объекты как улица, проспект или переулок, образ которых сразу ассоциируется с определённой организацией зрительно-линейной структуры. А такие средовые объекты города, как площадь, квартал, стадион предполагают центрическое построение. Из сложившейся иерархии средовых объектов можно составить алгоритм, поэтапно отражающий действия *проектирующей системы* (Рисунок 2.2).



**Рисунок 2.2 – Алгоритм проектирующей системы**

Унифицированными или типовыми проектными подсистемами в области средовых объектов могут являться:

- подсистемы объектов и элементов проектных данных – базы данных;
- подсистемы текстового и проектно-графического ввода – отображения – вывода рабочей дизайнерской информации;
- системы материально-технических, ценовых расчётов показателей дизайн-проекта;
- обучающие подсистемы, т.е. методика дизайн-проектирования с использованием компьютерных технологий.

Каждая подсистема состоит из самостоятельной структуры и соответствующих алгоритмов действий, которые обеспечивают функционирование всей системы. Каждый элемент системы выполняет определённую функцию в подсистеме и представляет собой самостоятельный индивидуально разрабатываемый элемент объекта проектирования, где в проектирующую систему уже заложены унифицированные этапы разработки определённого вида средового объекта: типовая модель предметно-пространственной среды, графическая модель среды, текстовые документы, инструкция на проведение этапных действий и т.п.

Средовое проектирование включает в себя различные формы *подсистем*, обеспечивающих работу проектирующей системы, к ним в частности относятся: *общая терминология*, которая состоит из совокупности определений, используемых в системе проектирования средовых объектов. На сегодняшний день в области средовых объектов единой терминологической базы нет, и порой создаются ситуации недопонимания в дизайн-проектировании в виду отсутствия четкой профессиональной лексики.

*Информационные базы данных* – совокупность сведений о перечне стандартных и типовых проектных решений, правил художественного проектирования, архитектурно-строительных норм в контексте дизайна и баз отдельных предметно-пространственных элементов в средовых объектах – это мебель, виды монументально-декоративного и декоративно-прикладного

назначения. Сегодня информационным обеспечением служат личные базы дизайнеров или дизайн-архитектурных бюро. Все информационные базы по средовым проектам должны быть основаны на систематизации и классификации предметно-пространственных элементов, типизации, эргономичности.

*Методический фонд* необходим для описания и обеспечения этапных процессов дизайн-проектирования, выбора оптимальных методов и сценарных схем для получения заданных заказчиком результатов, а также для понимания общей теории процессов при создании проектируемых объектов, описания и алгоритмов действий, методов анализа и синтеза проектных решений, а также их составных частей.

*Организация дизайнерской деятельности* – это совокупность документов, определяющих состав дизайн-проекта и рабочую проектную документацию, обеспечивающую взаимосвязь на разных этапах дизайнерской деятельности и формат итогового представления результатов проектирования.

*Технический аппарат средств средового дизайна* – это компьютерно-программные и цифровые технологии, периферийные устройства, которые обеспечивают и удовлетворяют все этапы создания дизайн-проекта.

*Математические* методы построения моделей средовых объектов и алгоритмы работы с расчётными параметрами в дизайн-проектах.

*Программное обеспечение* – обслуживающий аппарат, базирующийся на математических методах и подразделяющийся на общесистемное обеспечение работы всей системы и решение частных прикладных задач. К прикладным задачам можно отнести программное обслуживание непосредственно проектных процедур и обслуживание определённых этапов проектирования, к которым относятся модуль дизайн-проектирования интерьерных пространств, а также пакет схемотехнического моделирования городской или ландшафтной среды.

В результате исследования процессов проектирования средовых объектов были выделены основные категории проектирующей системы, которая представляет:

- средовые объекты с многочисленными иерархическими предметно-пространственными наполнениями, а также имеющие взаимозависимость между собой, и которые могут быть сгруппированы в различные самостоятельные предметно-пространственные элементы;

- набор элементов, считающихся элементарными в данном средовом объекте, их выбор относительно произволен и в большей степени остаётся на усмотрение дизайнера;

- внутриэлементные связи являются, как правило, более сильными, чем связь между компонентами. Такое обстоятельство позволяет выявлять предметно-пространственное взаимодействие между элементами средовых объектов;

- процессы проектирования сложных средовых объектов, имеющих иерархическое построение и обычно состоящих из немногочисленных подсистем, по-разному скомбинированных и организованных;

- сложную, многоэлементную средовую проектируемую систему необходимо считать результатом компоновки из более простых предметно-средовых систем, что всегда является целесообразным действием, а аналогичная многосложная система, спроектированная уникальными проектными действиями (если это не требует проектное решение), никогда не будет экономически эффективна, поэтому принято начинать с использования простой системы – дефинитива аналогов или базовых типологий.

Исходя из анализа практического опыта профессионального дизайнера, можно обозначить *общие признаки* любой сложной проектирующей системы средовых объектов, их перечень складывается из иерархических систем, которые, в свою очередь делятся на подсистемы и далее могут быть разделены на простейшие элементы самого низкого уровня.

Многие иерархические структуры являются главным самостоятельным фактором, организация которых позволяет определить информативность, структурировать и описать взаимосвязи составных частей системы. Структура сложных систем складывается из отдельных компонентов и из иерархических отношений между этими компонентами. Все системы имеют уникальные особенности отношений между её частями, которые строятся по своим уникальным алгоритмам. Процесс дизайн-проектирования средовых объектов начинается с определения и выявления изначальных элементов проектирующей системы, в которую могут входить:

- произвольно выбираемые элементы в проектируемой системе средовых объектов выбираются практически произвольно, и этот выбор основывается по усмотрению дизайнера и зависит от его профессиональности. Разные уровни элементов могут быть достаточны для одного дизайн-объекта и не соответствовать для другого. Проектирующие системы могут разделяться на мелкие самостоятельные элементы, если такие отдельные предметно-пространственные объекты остаются независимыми от общей системы; например, к таким можно отнести художественные произведения монументально-декоративных видов – мозаичное панно – это самостоятельный декоративный средовой объект, но в определённом контексте вписан в более сложную средовую систему;

- внутренняя связь элементов предметно-пространственной среды, которая позволяет определить проектные характеристики средовых объектов: пространственно-организационные, художественные, формообразующие, конструкторские и функциональные. Дизайнер выявляет проектные характеристики взаимодействия внутри элементов и определяет алгоритм взаимодействия между ними. Такое межэлементное взаимодействие выявляет разделение проектных этапных функций между частями проектирующей системы и делает возможным независимо проектировать самостоятельные элементы. Самые сложные системы всегда можно организовать достаточно

простыми структурными приёмами, что выделяет следующий признак проектирующей системы:

- иерархические самостоятельные элементы в проектирующей системе средовых объектов состоят из несложных подсистем, которые способны использовать метод комбинирования. Поэтому, можно утверждать, что проектирующая система различных средовых объектов содержит одинаковые структурные части, которые могут включать в себя общие более детальные элементы, такие как декоративно-прикладные предметы интерьера или более крупные объекты, но целостные по своей структуре, и использоваться как составная часть: например, типовой павильон для парковых ансамблей.

Таким образом, результатом любой проектирующей системы является развитие более простой, элементарной системы. Сложная система, проектируемая система «с нуля», редко выполняется качественно и в короткие сроки. Поэтому практика подсказывает – следует начинать с существующей простой проектирующей системы, отработанной методики создания средовых объектов, которые уже осуществлялись и зарекомендовали себя. В процессе развития проектирующей системы средовые объекты первоначально являются сложными, а далее становятся элементарными, т.е. состоящими из простых частей, в дальнейшем из них «собираются» более сложные предметно-пространственные структуры.

Процесс разработки средовых объектов подчиняется методологии проектирования, соединяющей в себе процедуру их предметно-пространственной организации и проработки формы с помощью художественно-стилистической, логической, проектно-пространственной, а также статичной или динамически-развивающейся моделью проектируемой системы. В данном описательном содержании имеются две важные составляющие: *проектирование средовых объектов*, которые созданы здесь и сейчас и несут в себе статичность средового объекта, и проектируемые предметно-пространственные композиции, в которые закладывается некая динамика развития. Во втором случае используется многообразие форм

представления средового объекта на различных проектных уровнях, отражающих художественно-стилистическую, логическую (зонирование), предметное наполнение и физическую (эргономическую) основы среды, коммуникационные связи, структуру системы (взаимосвязи между основными этапами проектирования), а также её статические аспекты: брендинг, предметно-коммуникационное оборудование и динамические элементы (навигация).

Итак, процессы, осуществляемые проектирующей системой средовых объектов, различаются: в зависимости от уникальности проектируемого средового объекта и от задания на дизайн-проект. Требования заказчика определяют объём и структуру дизайн-проекта. Но помимо этих требований, дизайнер обязан соблюдать социальные установленные нормативы коллективного потребителя среды, где формируется объект. При этом влияние самого дизайнера не следует занижать, поскольку именно он создаёт уникальность проектируемого объекта, учитывая возможности и пожелания заказчика, вкусы и пристрастия частного или коллективного потребителя, и в меру своего таланта осуществляет дизайнерский проект.

Таким образом, дизайн-проектирование с большим количеством элементов переводят на новый уровень проектной деятельности, где дизайнер в своей работе оперирует не только архитектурными средствами: пространством, художественно-стилистическими особенностями, конструкциями, пластикой деталей, а также может добавлять элементы, составляющие средовые доминанты и декоративные визуальные компоненты, формируя авторский художественный образ объекта. Наиважнейшим профессионализмом дизайнера является проектная культура, когда при формировании нового художественного образа средового объекта создается уникальный художественный артефакт с высокохудожественными образными качествами со статусом *произведения искусства*, которое отражает проектно-художественное воображение, пронизано ценностной уникальностью



изобразительного творчества самого объекта и органично вписывается в художественную картину мира.

## **2.6. ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ЛИЧНОСТНАЯ СИСТЕМА – ДИЗАЙНЕР**

В традиционном профессиональном образовании модели будущих специалистов базируются на оптимальном объёме знаний и навыков, необходимом для квалифицированного выполнения порученной работы. При этом всегда определяются профессиональные качества и не всегда учитываются личностные и психологические характеристики, которыми должен обладать выпускник вуза. Для обозначения параметров качества дизайнера необходимо установить, какими дизайнерскими методами должен владеть специалист.

Разработанная модель формирования проектных навыков специалиста включает в себя взаимосвязанные три этапа, последовательно сменяющие друг друга. На каждом этапе должны быть сформулированы цели, поэтапное содержание, определены методы, технические и художественные средства, а также формы их организации. Данное исследование опирается на модели межкультурных взаимодействий, которые позволяют определить этапность и уникальность проектного подхода в современном образовательном процессе.

В образовательной системе дизайнеров доминирующим можно считать *проектный подход*, который одновременно является профессиональной составляющей межкультурных компетенций. Эти компетенции выступают в качестве одного из показателей профессионального уровня выпускника. Обозначенная система связана с осмыслением картины мира по социокультурной сущности, где смысловыми ориентирами являются: понимание понятия социума, умение видеть сходство и различие между общающимися культурами и применять данные знания в процессе проектирования.

*Дизайнер*, обеспечивающий потребительские, комфортные свойства и высокий эстетический уровень средовых объектов, закладывает в дизайн-проект требуемое качество, создавая целостный продукт через организацию и гармоничное сочетание его элементов. Проектировщик выявляет в средовом объекте структурные и функциональные связи элементов и формирует их с помощью интеграции художественного, научного и технического подходов. Профессиональное мышление дизайнера представляет собой сложный психический процесс, который, как и любая творческая деятельность, трудно поддается формализации.

Получив задание на проектирование, дизайнер уточняет, как должен быть спроектирован средовой объект. Но при создании таких многоэтапных и многоуровневых систем, как средовые объекты, дизайнер сталкивается с серьезными проблемами по увязке всех элементов в единый комплекс, и тут необходимо применить *объектный подход* к общей системе, обладающий определенными свойствами, например, физическими ограничениями человека при работе со сложными объектами. Анализируя сложные системы, обладающие множеством составных частей, взаимодействующих друг с другом на различных художественных, формообразующих или технических уровнях, мы получаем неорганизованную сложность. Дизайнер в процессе проектирования работает над формированием общей системы. Порой в процессе разработки сложность средовых систем многократно возрастает, при этом умственные способности дизайнера бывают ограничены, что не позволяет справиться с этой ситуацией, и здесь может помочь метод нейродизайна (см. п.п. 1.5.).

В контексте данной системы дизайнер рассматривается как айдент – образ бренда, обладающий не только умением проектировать средовые объекты, но и несущий личностное профессиональное понимание дизайна, транслируемое заказчику с помощью визуальных образов. Айдентика дизайнерского проекта в данном контексте передает идею, ценности и цели

разработки и соответствует профессиональному уровню личности, работающей в сфере услуг и решающей следующие задачи:

- узнаваемость творческого почерка дизайнера, что дает ему конкурентное преимущество;
- повышение лояльности заказчиков;
- привлечение внимания клиентов к дизайнеру;
- создание образа опытного дизайнера;
- оказание помощи в снижении расходов при поиске новых заказчиков.

Профессионально выстроенная форма коммуникации с заказчиком позволяет дизайнеру создавать полноценный средовой объект. Это сложная задача лучше решается комплексно.

На практике при решении профессиональной задачи дизайнеры, как правило, используют уже наработанную последовательность принятия проектных решений. В частности, широкое распространение получило аналоговое проектирование. Однако для решения нетривиальных задач стандартных приёмов недостаточно. В таких случаях можно говорить о дизайне как об искусстве проектирования, когда применяются специализированные знания и разработчик создает объект, выбирая оригинальные конструкторские и художественные решения.

Процесс творческой работы дизайнера над решением задач по созданию средовых объектов можно подразделить на следующие этапы:

- определение технических требований, необходимых для решения поставленной задачи;
- создание художественного образа объекта;
- практическое подтверждение или опровержение первоначального замысла.

Указанные этапы не обязательно осуществляются последовательно, часто решение поставленной задачи происходит циклически и не всегда осознанно. Иногда догадка может прийти в виде интуитивного озарения. Этот процесс не стихийен, спонтанно возникшее решение порой основано на личном

опыте проектировщика. В дальнейшем найденный ответ анализируется и объясняется, но поначалу проектировщик не всегда способен объяснить причину своего импульсивного выбора. Данный процесс протекает на интуитивном уровне мышления, часто являющегося основным источником идей. Творческая интуиция тесно связана и с другими подтипами мышления: синтетическим и аналитическим, творческим, рутинным и логическим (Таблица 2.11).

**Таблица 2.11 – Структура профессионально-личностной системы**

Дизайнер – как профессионально-личностная система				
Предметная профессиональная деятельность	Творческие возможности	Индивидуальные процессы взаимодействия индивидуальности	Социальная позиция личности	Личностные особенности характера
Культура производства	Творческая самостоятельность	Социальное взаимодействие	Культура поведения	Отношения к труду
Деятельность – средовые объекты	Профессиональная самодостаточность	Межличностные отношения	Жизненные ценности	Индивидуальные качества
Используемые приемы труда	Креативность/консерватизм	Социально-психологические	Социальные нормы	Психологический тип характера
Осуществляется деятельность дизайнера				
Продукт дизайнера – дизайн-проект средового объекта				

Сегодня дизайн-продукт рассматривается как соответствующим образом оформленный комплект информации, состоящий из визуальных элементов, которые существуют отдельно от пояснительного текста и имеют свои композиционные правила и законы. Визуализации, чертежи, цвет, тексты, заголовки и вся композиция – всё это в совокупности составляет информационное содержание дизайн-проекта. Большинство получаемой человеком информации воспринимается зрением. Большие потоки информации сегодня люди получают через зрение, и человек запоминает менее половины от этого объёма. В процессе создания дизайн-проекта большая часть приходится на визуализации, т.к. в области визуальных искусств изображение может нести в себе больше информации, чем текст.

Любое изображение вызывает у человека ассоциации. Но сложность в дизайне средовых объектов в том, что предметы или графические элементы вызывают у многих людей схожие пространственные ассоциации и не всегда отражают то, что хотел донести дизайнер до заказчика. Часто на практике выручают различные аналоги, где дизайнер строит свой ассоциативный ряд на схожих примерах. Для понимания с заказчиком при создании устойчивых ассоциаций формируется образ определённого настроения, где необходимо обеспечивать предметно-пространственную композицию дополнительными элементами, укрепляя и подчеркивая выбранную концепцию. В качестве предлагаемого средового элемента может выступать любое изображение, скетчинг, размывка, коллаж. Дизайнер не должен стремиться к бесконечному усложнению композиции элементов, его задача – создание концептуального ассоциативного ряда согласно описанию технического задания.

На сложных визуализациях с множеством элементов заказчику хочется задержать взгляд и при этом получить эмоциональное удовлетворение. Такие визуализации надолго остаются в памяти заказчика и нередко становятся самостоятельными произведениями искусства. Но не многие изображения действительно несут в себе интересную тему или вызывают положительное настроение. Большинство визуализаций похоже на рядовую мозаику, смесь не связанной между собой графической информации. Творческий вклад дизайнера в индивидуальных работах может быть любым – это личное дело автора. Здесь применимо понятие «дизайн ради дизайна», которое часто превращается в стремление удивить заказчика. Но в оформлении конкретного заказа дизайн-проекта, рассчитанного на большую и разноплановую аудиторию, важно не перейти допустимую границу. Заказчик, знакомясь с дизайн-проектом, всегда стремится понять замысел, предложенный дизайнером. Распознав предложенную концепцию дизайнера, заказчик может испытать эстетическое удовлетворение, и задача дизайнера – помочь ему в этом. Умея наглядно преподнести свои задумки, дизайнер позволяет быстро раскрыть заказчику замысел, что осуществляется с помощью формирования

прямых ассоциативных взаимосвязей внутри самой профессионально-личностной системы (Таблица 2.12).

**Таблица 2.12 – Структурные взаимосвязи профессионально-личностной системы**



В процессе взаимодействия исполнителя и заказчика с учетом профессиональной компетентности дизайнера, его потенциальных творческих возможностей и владения методологией проектирования были определены следующие этапы:

- получение информации от заказчика;
- выявление и определение цели проектирования заказчиком и дизайнером;
- генерация и выбор идей дизайнером;
- разработка информационной модели проектируемого объекта (концептуального проекта) дизайнером;
- утверждение заказчиком концептуальной модели, предложенной дизайнером;
- разработка компьютерной модели проектируемого объекта (визуализации средового объекта) дизайнером;
- утверждение заказчиком компьютерной модели;
- создание рабочей документации дизайнером;

- окончательное оформление дизайн-проекта дизайнером;
- внедрение проекта под авторским надзором дизайнера или самостоятельно заказчиком [64, 65].

Следовательно, можно сформулировать современные формальные *критерии оценки* профессионального уровня *дизайнера*, к ним относятся: образование (диплом, сертификаты), оценка по профстандарту, портфолио (визуализация накопленного опыта), членство в творческих объединениях. Разработка данной системы является продуктом междисциплинарных научных исследований в области дизайна, а также достижений социологии, психологии, педагогики, лингвистики и т.д.

## **2.7. ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА ДИЗАЙНЕРА – БАЗОВЫЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ФАКТОР**

В данной работе при создании образовательной среды и в процессе формирования у будущего дизайнера основ проектной культуры опора делается на смысловой компонент индивидуальной профессионально-личностной системы. Постоянное общение с профессиональной средой в процессе обучения, постижение её ценностей и постепенное овладение в процессе обучения приёмами проектирования (проектирующая система) формируют у студента специфические профессиональные ценности, создают персональные смыслы и отношения. В середине XX в. художественное конструирование заменяло термин дизайн, сегодня это направление представляет всего лишь один из его методов. Данный подход формирует утилитарные и эстетические функции объекта дизайна, где баланс технического и художественного способов освоения предметно-пространственного окружения включает много разносторонних методов, в том числе и конструкторские. Утилитарность средового объекта определяет полезность или функциональность, а эргономичность – удобство пользования, а эстетическое наполнение средового объекта – использование всех форм

художественного языка, обладающего большой композиционной ёмкостью и эстетической информативностью. Современный дизайнер активно пользуется художественными средствами: построением объёмов и линий, цветом, фактурами и текстурами материалов, пропорциями, добиваясь состояния, когда дизайн-продукт начинает активно воздействовать на заказчика эмоционально. Именно на этой стадии своей работы – в момент творческого поиска – дизайн наиболее отражает идеи искусства и полноценно использует его изобразительные средства. Одним из основных этапов дизайн-процесса является собственно проектирование. Во время проектирования дизайн-объекта разработчик применяет метод художественно-образного моделирования, расширяющий его творческие возможности.

С развитием массового промышленного производства, науки и культуры в XX в. всё более входит в сознание людей, что мы живем в спроектированном мире. Находящиеся вокруг нас материальные и средовые объекты всех жизненных ситуаций являются продуктом проектной деятельности. Тенденции, которые оказывают огромное влияние на развитие образовательной системы в области средового дизайна:

- принципы художественного мышления дизайнера и заказчика, каждый со своими мировоззренческими позициями;
- проектная культура как наивысший результат профессионализма в области дизайна;
- использование инновационных компьютерных технологий в процессе проектирования;
- самосовершенствование в области изучения инновационных материалов, их свойств и художественных качеств.

В результате проявления на практике указанных тенденций в образовательной системе также происходит ориентация образовательных программ в сторону требований работодателя и ориентирование на профессиональные стандарты при организации учебных планов и программ. Сегодня не снижается интерес к дизайну средовых объектов, образовательная



реализация которых требует большого эмоционального и интеллектуального потенциала, востребованного сегодня на рынке дизайнерских услуг. Дизайн всегда отражал самые передовые идеалы и общественные настроения, поэтому сегодня перед дизайнером стоит задача – выбор доминанты эпохи, позволяющей создавать комфортную среду на стадии разработки дизайн-проекта, связывая все стороны повседневной эстетики, насыщенную эмоциональными элементами предметно-пространственную среду. Общественные требования к современному дизайну всячески усложняют его функциональность, а при внедрении дизайн-проекта наблюдается дисбаланс между творческой свободой художника-дизайнера и его ответственностью за процессом реализации творческих идей. Проявление творческой индивидуальности дизайнера имеет профессиональную уникальность, обусловленную прикладным характером заказанного проекта, когда надо создать индивидуальный дизайн или использовать аналоговую концепцию средового объекта. Сегодня многие объекты подвергаются экспансии маркетинговых тенденций – моды, стилистики, трендов и т.д., что во многом влияет на работу дизайнера. Творчески реализовывать социальные функции дизайна может только высокопрофессиональная личность дизайнера, которая умеет работать и не зависеть от внешних тенденций и вкусов публики, а выполнять приращения заказчика, не сходя с профессиональной стези. Поэтому, при подготовке в образовательной системе будущих дизайнеров особую важность приобретает воспитание у студентов умения разрешать внутренние профессиональные конфликты, а также передача обучающимся навыка приобретения профессионального опыта в процессе формирования творческой личности. Принципы проектной культуры являются основополагающим инструментом современного дизайн-образования, где полученные знания учитывают следующие особенности:

- современное господство рыночных отношений с частными заказами и полное отсутствие государственного заказа на дизайнерские услуги;

- массовое появление на российском рынке зарубежных дизайнеров и дизайнерских школ. Перед государственными образовательными учреждениями ставится задача обеспечения конкурентоспособности выпускников отечественной образовательной системы;

- новаторское внедрение новых трендов и стилистики в современном дизайне ориентируется на творческую свободу и разнообразие по организации, формообразованию и пластике решений предметно-пространственной среды;

- изменения современного дизайна в сторону использования средовых инновационных материалов, технологий и экологических приёмов согласно времени, целям и задачам.

Определённый уровень распространения дизайн-услуг на отечественном рынке и востребованность профессии художника-дизайнера привели к осознанию необходимости проведения прикладных исследований, определяющих степень социальной востребованности отдельных видов средового дизайна. Проведённый анализ определил наличие приоритетов в разработке средовых дизайн-проектов, ранжирующих их в следующем порядке: интерьер, городская среда, искусственный ландшафт. Данное исследование подтверждает высокий спрос на дизайнеров с профессиональной ориентацией на средовые объекты в России и обеспечение практикующими дизайнерами растущего рынка дизайнерских фирм, что подтверждает востребованность профессии дизайнеров средовых объектов.

Деятельность дизайнера направлена на совершенствование предметно-пространственного окружения человека. Активно воздействуя своими способами, методами и приёмами на жизненное пространство, на его локальную зону, комбинируя предметно-пространственное окружение, дизайнер преследует цель рационального обустройства жизненной среды, а также отражения с помощью всех инструментов дизайна и наполнения средовых объектов эмоциональными переживаниями мировоззренческой

позиции, сакральными смыслами современности, которые отражаются в художественном образе средовых пространств.

Сегодня традиционный порядок изучения теоретических основ дизайна направлен на освоение методики проектирования средовых объектов различного функционального назначения. Особый акцент делается на подготовке студентов к творческому процессу в цифровой среде на всех этапах проектной деятельности. Понимая значимость культурной территориальной идентификации, человечество осознано выстраивает профессиональную деятельность внутри информационного пространства образовательных технологий через поэтапное освоение научных, культурных и проектных задач. Такой образовательный вектор способствует формированию у студентов общей профессиональной культуры при создании частных дизайн-проектов.

Задачи, поставленные перед высшей школой сегодня, отражают в учебных планах основные позиции о генеральных линиях в развитии науки и культуры, что определяет характер мироустройства в XXI в. Определяющее место в данном вопросе отводится профессиональной деятельности дизайнера средовых объектов. Обобщая всё вышесказанное, необходимо отметить, что такая установка формирует теоретический и практический подход к дизайну, требуемый при исследовании проектируемого средового объекта, а также сопровождает процесс дизайн-мышления, где понятие «парадигма» является ключевым. Такое масштабное воздействие дизайна на общество ставит перед профессиональной образовательной системой задачу воспитания у будущих специалистов чувства социальной ответственности, проявляющегося в художественном творчестве вне зависимости от этических и творческих ограничений. Формируя пространственную среду, дизайнер выступает как мыслитель, психолог и социолог жизненной среды, однако, с другой стороны, проектировщик вынужден решать прикладные, утилитарные задачи. Поэтому формирование профессионально-личностной системы и воспитание

художественного мышления напрямую зависят от способа организации образовательной среды (Таблица 213):

**Таблица 2.13 – Организация образовательной среды**

<b>ПРЕДПОСЫЛКИ</b>			
Формирование профессиональной подготовленности дизайнера средовых объектов			
<b>ВНЕШНИЕ</b>		<b>ВНУТРЕННИЕ</b>	
потребности социально-молодежного развития, развитие системы образования, традиции		Профессионально-личностные потребности	
Система требований к уровню сформированности профессиональной подготовки дизайнеров средовых объектов			
<b>СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАКАЗ</b>			
Система профессионального образования			
Требования к уровню сформированности профессиональной подготовленности дизайнеров средовых объектов, обеспечивающей успешность решения профессиональных задач в проектной деятельности			
Профессионально-организационная <b>ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА</b> по профессиональной подготовке дизайнеров средовых объектов			
<b>Учебный процесс:</b> В условиях учебно-информационной среды ВУЗа. Ресурс ВУЗа – выпуск Школ		<b>Самообразование:</b> В т.ч. практика в условиях профессиональной среды Факторы, традиции	
Цели и задачи	Содержание Дисциплины, рабочие программы	Формы, Методы средства	Дидактические условия активизации деятельности
<b>РЕЗУЛЬТАТ</b>			
Заданный уровень сформированности профессиональной подготовки дизайнеров средовых объектов			

Образовательная программа рассматривается как способ передачи студенту-дизайнеру разнообразных знаний и навыков, необходимых для решения проектных задач. При создании образовательной системы на кафедре «Дизайн среды» Института дизайна РГУ им. А. Н. Косыгина, рассматривались различные формы образовательных технологий, сопоставлялись разнообразные виды знаний и навыков, в том числе:

- владение технологией разработки подсистемы базовых знаний объектов средового пространства и процессов проектирования;
- умение работать в команде при создании глобальных дизайн-проектов с отработкой навыков повышения психологической ценности индивидуального вклада в совместную деятельность каждого участника в процессе взаимного обучения;
- эмоциональное насыщение процесса обучения, создание для участников командных проектов возможностей мотивировать друг друга;

- привлечение студентов к принятию решений, содействие повышению их чувства ответственности и инициативы.

Современный дизайнер должен иметь полную информативную базу о процессах дизайна своего профиля, широкий кругозор современных аналоговых объектов, воспитанный на традициях и новаторстве художественный вкус, иметь представление в вопросах производства отдельных элементов средовых объектов, в конструктивных особенностях и отделочных материалах, уметь креативно мыслить. В XXI в. в обществе неизбежно будут происходить дальнейшие изменения, поэтому профессиональное образование призвано развиваться в направлениях, способствующих формированию системности, структурности и избирательности в получении знаний.

Компоненты, составляющие образовательную среду, можно разделить на два вида: *динамичные* и *статичные*. К *статичным* компонентам относятся: профессиональное содержание, принципы и методы организации деятельности, порядок формирования стимулов, организация взаимодействия, социальные составляющие, психологический компонент, пространственно-предметный компонент. Исходя из вышеперечисленного, образовательная концепция должна содержать следующие *статичные* элементы: технические компоненты; социально-психологические компоненты; базовый информационный компонент образовательной системы средового дизайн-объекта (профессиональный язык – глоссарий, классификация средовых объектов); структуру хранения базового информационного компонента образовательной системы средового дизайн-объекта (структура и управление баз данных); структуру базового информационного компонента образовательной системы о процессе создания средовом объекте (методы анализа и методики проектирования); алгоритм создания индивидуального информационного компонента средового дизайн-объекта; структуру индивидуально-личностного информационного компонента.

К *динамичным* компонентам можно отнести: активность, мобильность, эмоциональность, доминантность, мотивацию, интенсивность, устойчивость, обобщенность. *Динамичными* элементами образовательной системы являются: знание базовых и креативных средовых объектов; знание задач и форм составления задания от заказчика/потребителя; владение психологией общения с заказчиком/потребителем; умение пользоваться базами информационных систем; навык создания нового концептуального дизайн-проекта; умение отображать свои концептуальные идеи для оценки заказчиком/потребителем (традиционное эскизирование, скейтчап, клаузуры, визуализации). Для профиля «Дизайн среды» был использован метод *синтеза знаний*, оптимизирующий работу образовательной системы (Таблица 2.14).

**Таблица 2.14 – Синтез знаний образовательной системы в области средового дизайна**

СИНТЕЗ ЗНАНИЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ В ОБЛАСТИ СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА			
Содержание знаний	Сложность знаний	Объем знаний	потребители
Объектно-ориентированные	Фундаментальные основы	Фрагмент	Социального уровня
Субъектно-ориентированные	Теоретические основы	Задача	Производственного уровня
Предметно-ориентированные	Базовые методики	Цель	Общественного уровня
Результативно-ориентированные	Профильные методики	Проблема	Индивидуального уровня
НОСИТЕЛЬ ЗНАНИЙ – ДИЗАЙНЕР по профилю – средовые объекты			

Дизайн проект – это особого рода документ, являющийся средством выражения мысли дизайнера, обеспечивающий профессиональное выполнение наглядных изображений будущего средового объекта с целью его реализации или для рекламных целей. Поэтому дизайнер должен свободно владеть всеми информационными и техническими средствами, чтобы в наиболее наглядной форме выразить свои творческие мысли, в основу

исполнения которых в дизайн-проект заложены информационные, художественные, организационные правила и экономические требования.

Итог работы дизайнера среды может быть представлен в двух видах:

- дизайн-проект средового объекта;
- дизайн-проект плюс авторский надзор за внедрением дизайн-проекта.

Обучающая система состоит из образовательных идей, выводов о закономерностях, собственно педагогического процесса, а также может содержать принципы организации и методы практического осуществления дизайн-разработки. В данном исследовании с опорой на работы *Я. Иоскевича* и *Ю. Лотмана* [118, 169], тестированные в профессиональной среде, делается вывод о том, что для формирования необходимых компетентностей и знаний в области дизайн-проектирования требуется создание модели, позволяющей обучающемуся повышать уровень своей квалификации и осуществлять интеграцию всех сфер знаний. Для этого культура проектирования должна занять главенствующее место в системе межпрофессиональных коммуникаций. В данной системе образовательные дисциплины должны формировать знания и навыки, позволяющие владеть культурой проектирования, являющейся компонентом межпрофессиональной компетенции и выступающей в качестве одного из показателей профессионализма будущего дизайнера. Культура проектирования связана с формированием облика иного социума, познанием его смысловых ориентиров, умением понимать поставленные задачи в процессе обучения и применять эти навыки в проектных процессах. В данной работе рассматривались различные подходы к базовому понятию в образовательной сфере сегодня – компетенция. Данный вопрос освещался с позиций педагогической практики в разработках *Н.В. Воронова*, *О.Л. Краевой*, *М.Т. Кузьминой*, *Н.Л. Мальцевой*, *С.Т. Махлиной*, *А.А. Пелипенко* и др. [70, 72, 141, 143, 180, 201, 213, 220]. Формирование компетенций в основе образовательных программ понимается как формирование профессионального круга знаний, умений и навыков, которыми студент





Эффективность данной обучающей системы много лет подтверждается уровнем подготовки выпускников кафедры, успешно работающих как по основной специальности, так и в смежных творческих областях. Задача формирования индивидуальных креативных качеств дизайнера имеет особую специфику, которую можно наблюдать в прикладных разработках средовых проектов, где в каждом из них отражается влияние концептуальных и модных трендов, вкуса и предпочтения заказчика и т.д. Дизайнер средовых объектов в определённой степени ограничен в творческих действиях по сравнению с коллегами, работающими в других областях художественного творчества, но высокопрофессиональные дизайнеры всегда находят золотую середину между пожеланиями заказчика и личной творческой креативностью в создании проектных решений.

## **2.8. ПЕНТАГРАММА ВЗАИМОСВЯЗЕЙ СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА НА ОСНОВЕ МОДЕЛИ ВЫДЕЛЕННЫХ СИСТЕМ**

Анализ основ дизайн-проектирования средовых объектов позволил сформулировать многомерное понимание дизайна:

- художественно-концептуальный проект средового объекта, где под средовым объектом понимается локальный фрагмент пространства от личного пространства рабочего места до крупномасштабных ландшафтных объектов с многочисленными объектами внутри себя;

- проектная среда обитания человека является полностью спроектированной здесь и сейчас, но имеет свойство меняться во времени, и это обстоятельство в качественном проекте должно иметь постоянно обновляемый ресурс;

- продукт деятельности дизайнера в создании уникальных предметно-пространственных объектов с перспективным объединением и корректировками различных индивидуальных особенностей среды, диктуемых заказчиком;

- при организации предметно-пространственной среды, использование дизайнером различных методов и процессов проектирования, которые отражают запросы потребителя. Используемые методы должны связывать функциональные, эргономичные и художественные качества средовых объектов с оптимизацией структуры и вписывать эти объекты в существующую среду:

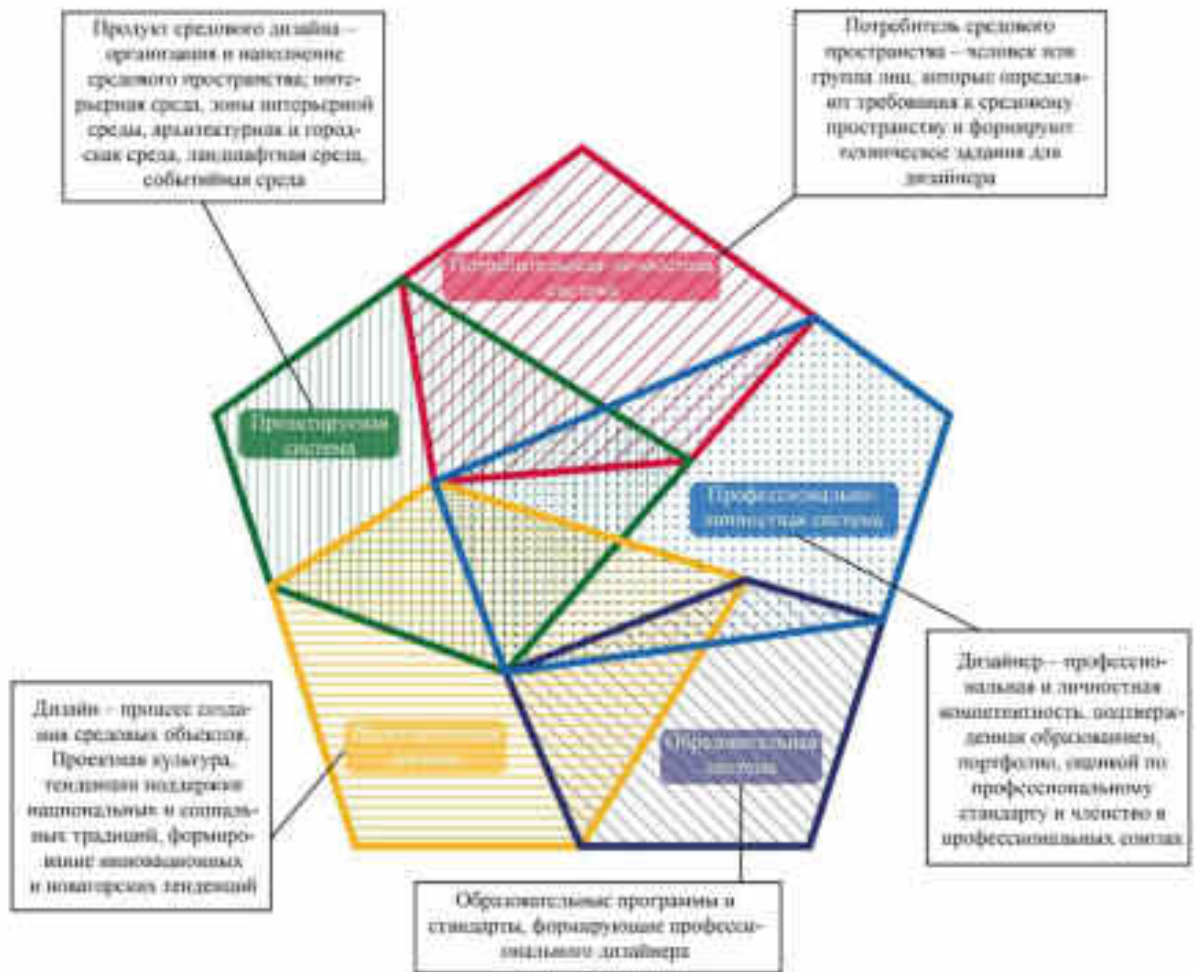
- организация архитектурно-дизайнерской деятельности в периодичности проектных процессов, а также внедрение её с получением финального результата – материального осуществления дизайн-проекта.

Взаимосвязи и отношения всех систем направлены на решение общей задачи: создание средового объекта. Эта задача отмечена двумя типами иерархических соотношений систем – *связей* и *информационного взаимопроникновения*. Связи определяются семантическими особенностями через физическое и концептуальное взаимодействие между системами. Другими словами, связь – это сопоставление, через которое запрашивается необходимая этапная информация и осуществляется взаимопроникновение и обмен данными. Ещё в построении алгоритма передачи данных важна *синхронизация*, представляющая собой процесс передачи информации от одной системы к другой, в этот момент и происходит синхронизация, т.е. одна система готова передать, а другая – готова принять информацию. Этот процесс осуществляется только в строго определённом алгоритме взаимодействия всех систем. Однако в многопоточных системах, которыми являются основные четыре системы дизайна среды, отдельные элементы нуждаются в более сложных алгоритмах взаимодействия передачи информации для решения задачи взаимного исключения, типичной для параллельных систем. Типовые проектные этапы исполняются традиционно как очевидные поточные взаимодействия, поэтому на процесс не влияют параллельно выполняемые этапные действия, осуществляемые параллельно. При взаимодействии информационных потоков в средовых объектах возможны три направления:

- *последовательный*, который отражает переход от одного элемента системы к другому в очередном порядке времени;
- *защищённый*, который содержится во многих параллельных этапных действиях, но алгоритм исключает взаимные пересечения;
- *синхронный*, семантика которого содержится в одновременном взаимодействии многих элементов систем.

Говоря о средовом объекте, первоначально необходимо определить *контуры* дизайнерского объекта, выделить его из хаотичной визуальной мозаики. Такой подход определяет на последующем этапе описания объекта *средовой контур*, в динамической последовательности контур первичного объекта превращается в *границу*, которая определяет его смысловое содержание. *Средовой контур* и *граница* могут меняться местами в процессе работы со средовым объектом. При таком подходе многие элементы в системе дизайна могут иметь *пограничный или двойственный* характер. Можно сделать заключение, что дизайн – это деятельность по перманентному созиданию жизненной среды, а продукт деятельности дизайна – обновлённое средовое пространство. Проведённые исследования позволили схематично определить *контуры основных систем*, образующих дизайн среды. Найденные компоненты образовали геометрическую фигуру – пятиугольник, отражающую логику построения структуры дизайна средовых объектов. На рисунке 2.3 в *первую пентаграмму* включены основные системы, отражающие взаимосвязи всех систем:

- I – проектируемая система;
- II – потребительская-личностная система;
- III – проектирующая система;
- IV – профессионально-личностная система;
- V – образовательная система.



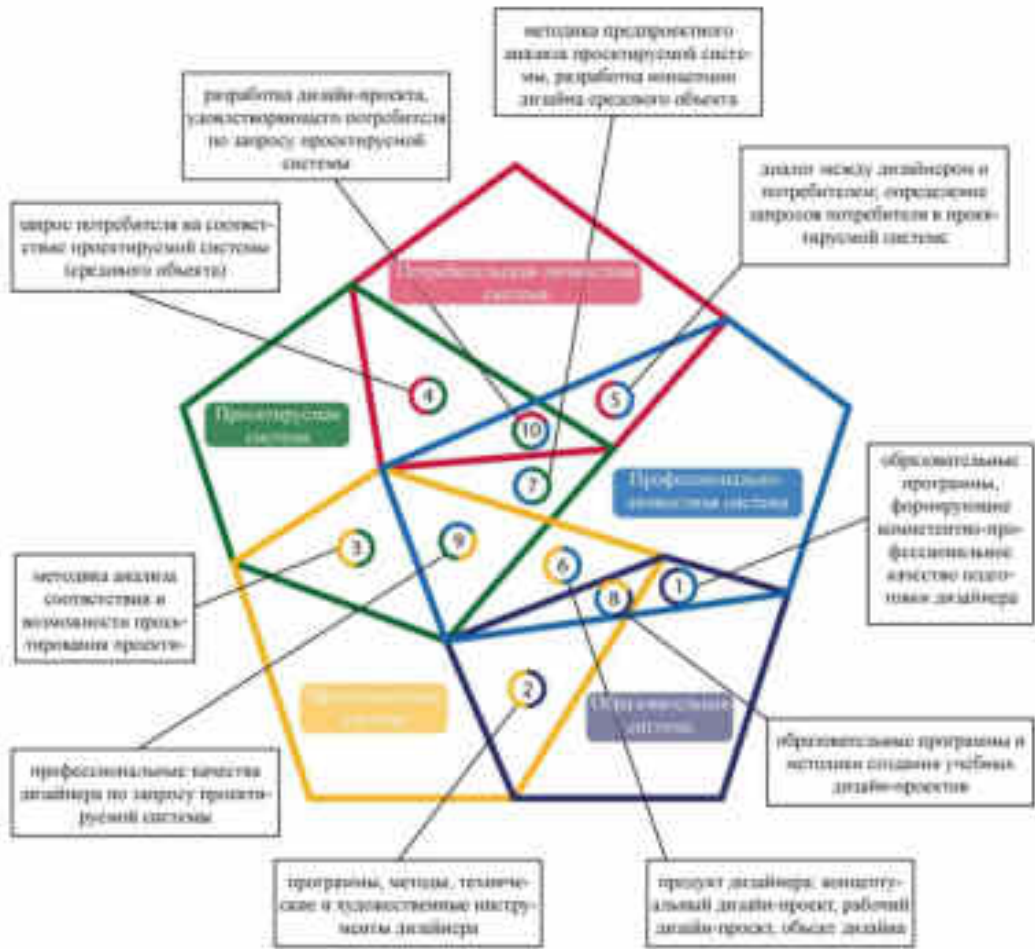
**Рисунок 2.3 – Первая пентаграмма основных систем дизайна**

Способу управления сложными системами соответствует лозунг: разделяй и властвуй. При формировании основных сложных систем в области средовых объектов, в данной работе использован традиционный подход, который разделяет основную систему на более малые подсистемы, которые в свою очередь имеют независимое дробление. В этом случае процесс освоения материала и дальнейшей работы дизайнера с ним упрощается. Специалисту для понимания состояния любого уровня системы необходимо одновременно учитывать информацию лишь о её немногих частях, здесь уместно использовать логистический принцип. При построении первой пентаграммы были определены *области двойного сопряжения и области тройного сопряжения* (Таблица 2.16):

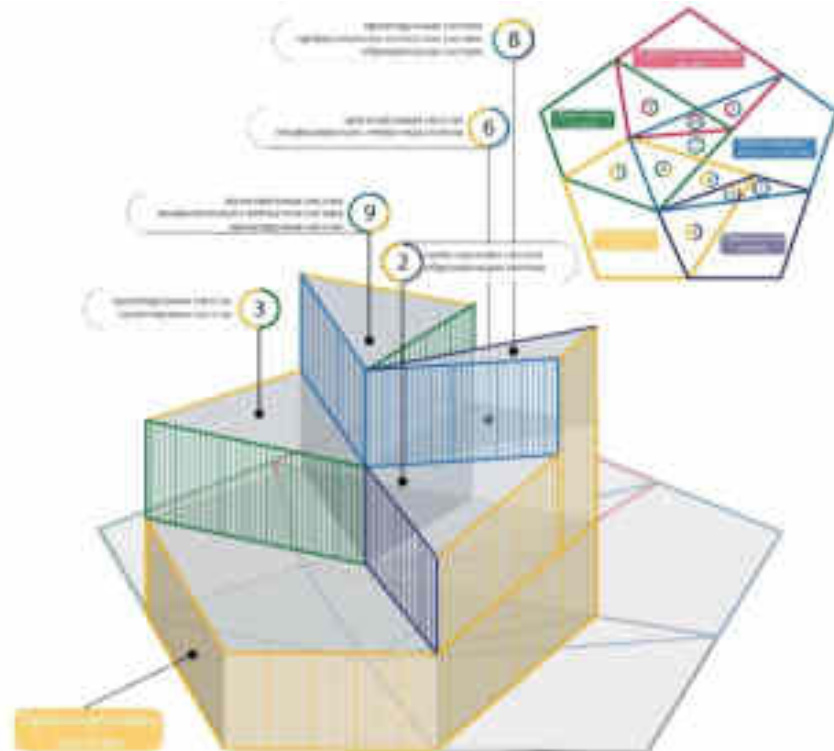
Таблица 2.16 – Области сопряжений в пентаграмме

№ области в пентаграмме	Соприкасающиеся системы	Характеристика области сопряжения
<b>1</b>	IV - профессионально-личностная система V - образовательная система	образовательные программы, формирующие компетентно-профессиональное качество подготовки дизайнера
<b>2</b>	III – проектирующая система V - образовательная система	программы, методы, теоретические и художественные инструменты дизайнера.
<b>3</b>	I – проектируемая система III – проектирующая система	методика анализа соответствия и возможности проектирования проектируемой системы;
<b>4</b>	I – проектируемая система II – потребительски-личностная система	запрос потребителя на соответствие проектируемой системы (средового объекта);
<b>5</b>	II – потребительски-личностная система IV - профессионально-личностная система	диалог между дизайнером и потребителем; определение запросов потребителя в проектируемой системе
<b>6</b>	III – проектирующая система IV - профессионально-личностная система	продукт дизайнера: концептуальный дизайн-проект, рабочий дизайн-проект, объект дизайна.
<b>7</b>	I – проектируемая система IV - профессионально-личностная система	методика предпроектного анализа проектируемой системы; разработка концепции дизайна средового объекта
<b>8</b>	III – проектирующая система IV - профессионально-личностная система V - образовательная система	образовательные программы и методики создания учебных дизайн-проектов
<b>9</b>	I – проектируемая система III – проектирующая система IV - профессионально-личностная система	профессиональные качества дизайнера по запросу проектируемой системы
<b>10</b>	I – проектируемая система II – потребительски-личностная система IV - профессионально-личностная система	разработка дизайн-проекта, удовлетворяющего потребителя по запросу проектируемой системы.

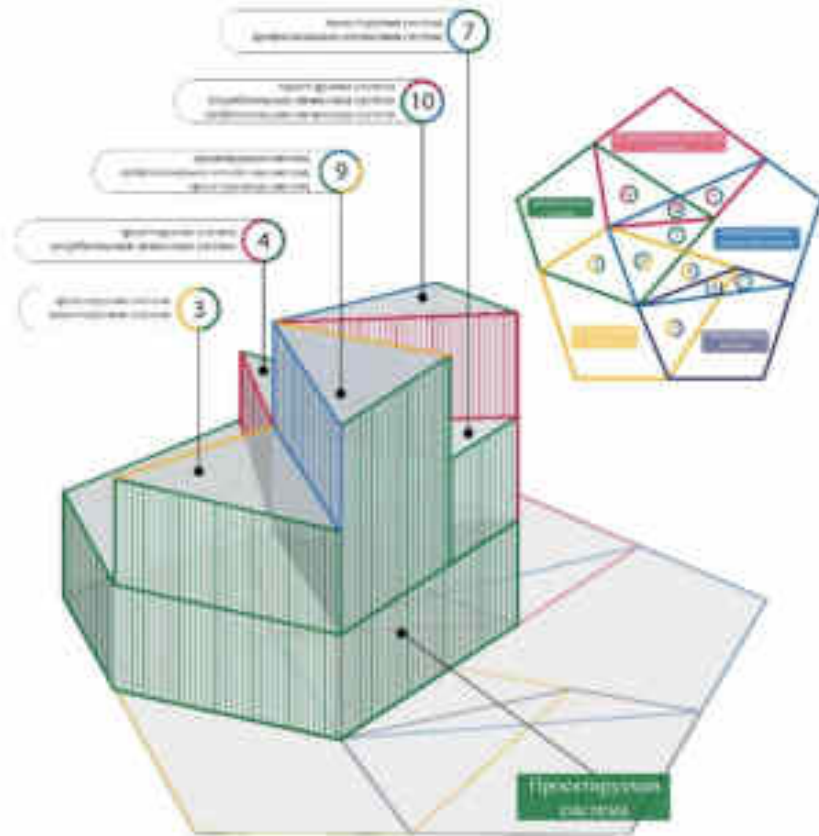
Выявление в данной схеме общих связей и зон взаимодействия значительно облегчает понимание построения сложных систем. Объединив понятия *структуры взаимодействия основных систем дизайна среды* и *структуры связей с элементами в сложных основных системах*, можно сделать вывод, что любую сложную систему можно описать, используя традиционные общепринятые способы. Основные системы дизайна имеют совмещающиеся области, образующие сопряженные системы (Рисунки 2.4 – 2.9).



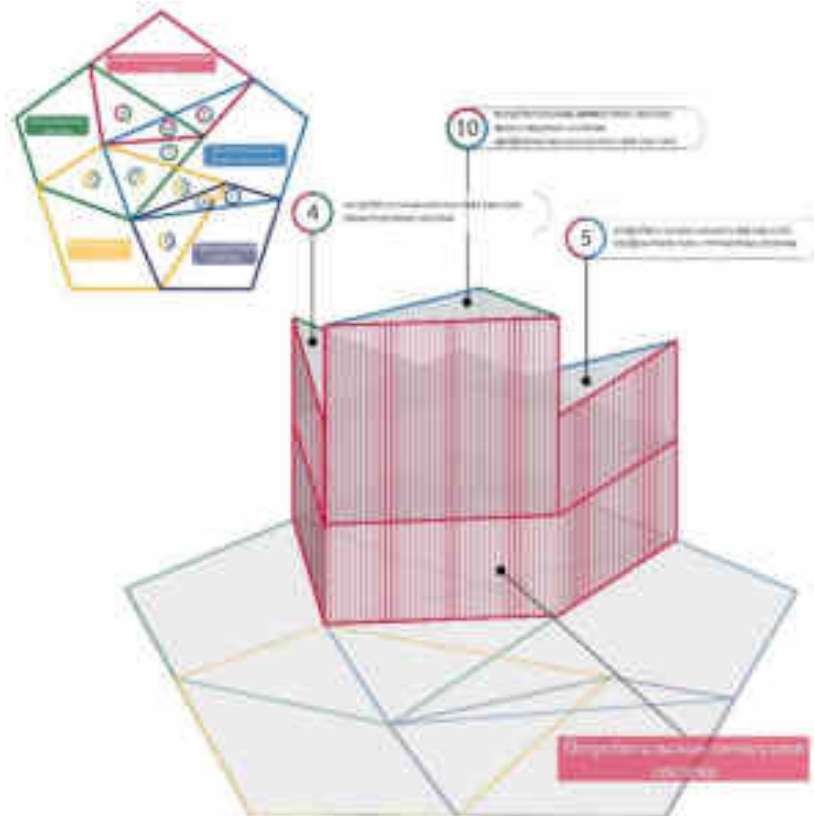
**Рисунок 2.4 – Вторая пентаграмма систем двойного и тройного сопряжения**



**Рисунок 2.5 – Области сопряжения проектирующей системы**

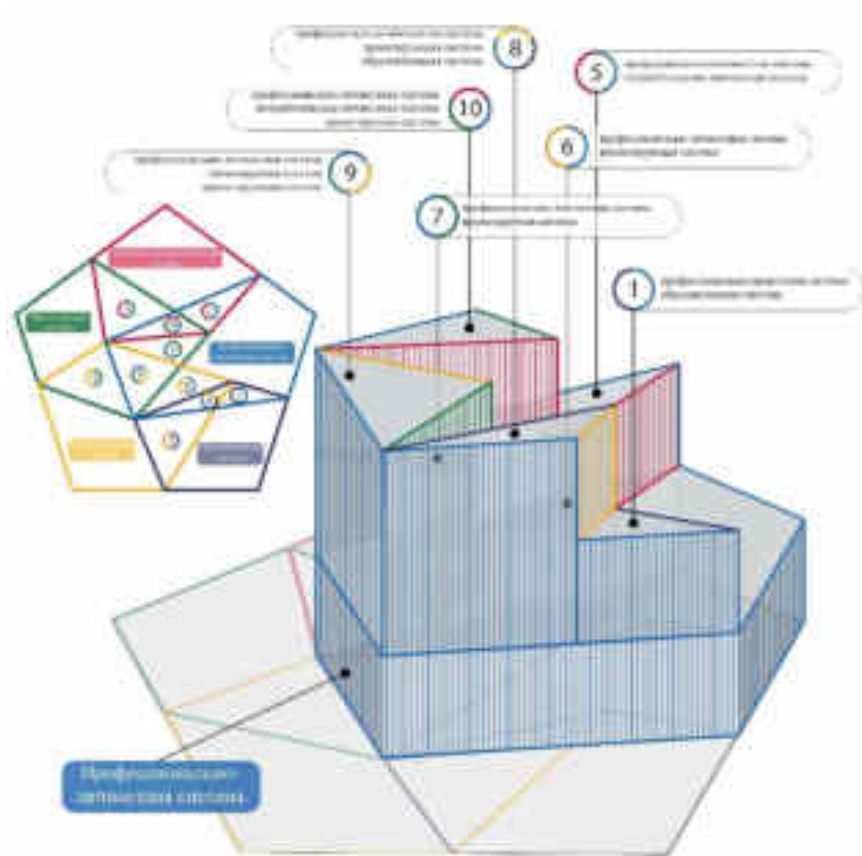


**Рисунок 2.6 – Области сопряжения проектируемой системы**

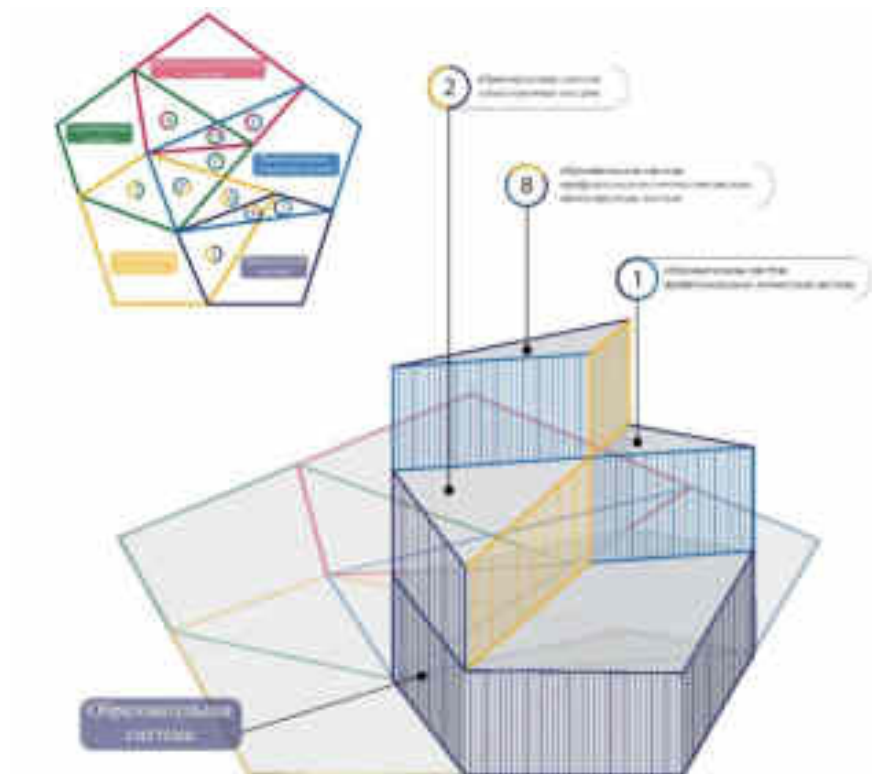


**Рисунок 2.7 – Области сопряжения потребительской-личностной системы**





**Рисунок 2.8 – Области сопряжения профессионально-личностной системы**



**Рисунок 2.9 – Области сопряжения образовательной системы**



Вторая пентаграмма показывает, что дизайн – это решение проектных задач системным способом, охватывающим все мыслительные процессы, проходящие в сознании дизайнера, усовершенствующего потребительский продукт. Такой процесс выявления людских проблем и является собственно *продуктом дизайна*. Проектировщик сознательно формирует окружающую среду способами, удовлетворяющими как потребности отдельного человека, так и общества в целом. Это умение ставить себя на место потребителя, создавать вещи, нужные разным пользователям, а также искренне сопереживать этим людям – является неотъемлемым качеством настоящего дизайнера. В реальности в процессе разработки ко всему перечисленному добавляется ещё одно качество – умение сопоставлять проблемы, возникающие у людей, и выделять наиболее важные из них с учётом ограниченного времени и технических возможностей.

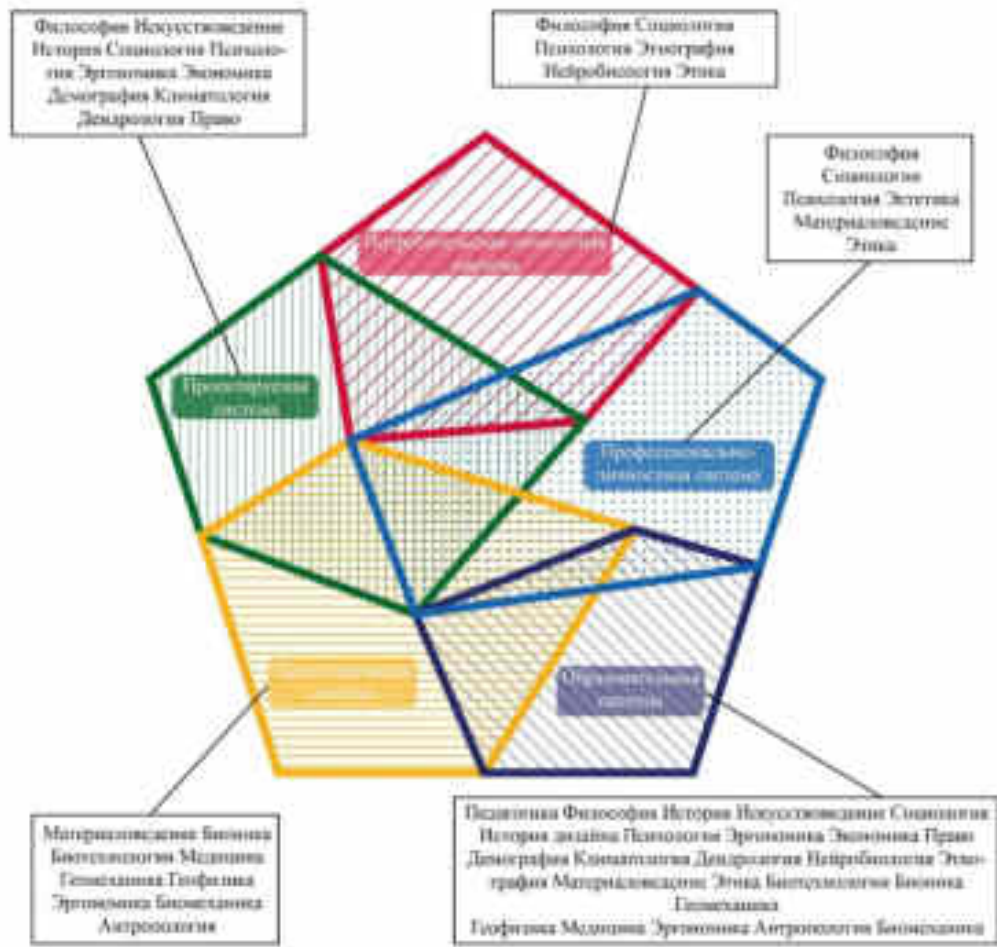
В теории дизайна сформировался комплекс вопросов, связанных с политической, социальной и хозяйственно-экономической жизнью общества, явлениями культуры в целом и искусства в частности, затрагивающих изготовление изделий предметно-пространственного наполнения и связанных с созданием средовых объектов. Отметим наиболее важные из них:

- урбанизация – активизация экономической жизни в наиболее крупных городах-мегаполисах за счёт притока населения;
- стремительное развитие науки и техники в XXI в., с внедрением достижений в повседневную жизнь во всех её сферах, особенно тотальная цифровизация всех областей жизни человека;
- уход на второй план интереса к национальным традициям и забвение традиций ручного труда в сфере художественно-прикладных ремёсел;
- новейшие принципы и концепции в архитектурном проектировании и создании городской среды.

Сегодня средовой дизайн охватывает все жизненные сферы человека, знания по средовым объектам имеют отражение во всех областях жизни и искусства, в области экономики и бизнеса. Образование в области средового

дизайна, а также научное основание в выборе траектории дисциплин определяет оптимальность для подготовки специалистов конкретного профиля – современного дизайнера средовых объектов, который должен обладать знаниями и уметь работать на стыке многих различных дисциплин. Поэтому сегодня важен междисциплинарный подход в развитии дизайн-образования.

Дизайн-образование студентов средовых объектов включает в себя много смежных дисциплин из различных областей науки, поэтому использование определённых алгоритмов и формальных методов позволяет оптимизировать модельно-расчётные этапы в дизайне. Однако математические методы не учитывают художественно-эстетическую составляющую в дизайне. Многие художники и искусствоведы активно сопротивляются систематизации творческих процессов, полагая, что она уничтожит индивидуальную творческую основу дизайна. Но сегодня уже неотвратимым является процесс создания «умного дома», который базируется на цифровых технологиях, при использовании которых может вполне иметь место и творческая составляющая при систематизации больших информационных массивов, логистики, классификации и унификации художественных парадигм, без ущерба для принятия художественно-творческих решений. В последние годы в дизайне наметился новый подход, который сочетает в себе точность математических наук, экономическую эффективность и творчество во взаимодействии с социумом и знанием эстетических закономерностей. На *третьей пентаграмме* отражены области междисциплинарных научных знаний и вектор их исследования, приемлемый для каждой из пяти систем (Рисунок 2.10).



**Рисунок 2.10 – Третья пентаграмма отражает области междисциплинарных научных знаний и вектор их исследований**

Выявленные ортогональные связи и направления взаимодействия всех основных пяти систем, их проекции в виде сопряжений в подсистемах отражают общую картину дизайн-процесса средовых пространств. Полученная модель взаимодействия пяти систем является многоуровневой, при этом основные виды сопряжений имеют достаточно высокий уровень и сформированы из более простых частей. На каждом проектном этапе структурное взаимодействие выстраивается следующим образом – выбор начальной задачи во многом зависит от траектории подхода к итоговому результату, а элементы одного уровня решения в дизайн-проекте имеют взаимосвязи, которые могут формировать системы в целом и отдельно каждую – всё, что актуально и характерно для всех составных компонентов *структур основных систем*.

## ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

1. Комплексный анализ процесса проектирования средовых объектов, используемых в архитектуре и дизайне, позволил выстроить систему организации и определить процедуру учёта воздействия основополагающих жизненных пространств на процесс создания объектов среды.
2. Выбранный системный подход позволил сформулировать понятие «средовой объект», выстроить классификацию подобных объектов, а также определить палитру проектно-художественных средств, используемых при формировании жизненной среды человека.
3. На основе аналитических исследований были установлены пять отдельных самостоятельных систем, участвующих в формировании средовых пространств: проектируемая система, потребительская-личностная система, проектирующая система, профессионально-личностная и образовательная системы.
4. На основе выделенных систем были созданы пентаграммы, представляющие три логистические модели: первая модель – демонстрирует общие взаимосвязи пяти систем; вторая модель – раскрывает практико-ориентированные взаимосвязи данных систем в виде двойных и тройных сопряжений, участвующих в формировании средовых пространств; третья модель – определила в каждой системе практико-реализуемые междисциплинарные области научных знаний, необходимые для решения общей проектной задачи.
5. В целом теоретическая работа, осуществленная в главе 2, позволила вплотную подойти к следующему этапу, на котором была сформирована целостная картина проектно-художественной среды, организуемая в том числе и средствами монументально-декоративного искусства.

### **ГЛАВА 3. МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЫ, ОРГАНИЗУЕМОЙ СРЕДСТВАМИ МОНУМЕНТАЛЬНО- ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА**

#### **3.1. СТРУКТУРА ПРОЕКТИРУЕМОЙ СРЕДЫ**

Профессионалы-проектировщики активно решают задачи по модернизации нашего образа жизни, и в этом процессе важнейшей функцией дизайна является совершенствование средовых объектов, обеспечение культурно-художественной преемственности с учётом интенсивной модернизации всего общества. Именно через дизайн может быть расширено поле изобразительного искусства, участвующее в формировании различных областей жизнедеятельности. Опираясь на научные методы и разработки в области проектирования, выявляя гармоничные взаимосвязи в современном обществе, разработчики рационально организуют предметно-пространственную среду и совершенствуют её художественную составляющую. Средовое проектирование призвано соединить в пространственном дизайн-объекте всю палитру художественных компонентов через процедуру синтеза, обеспечивающую создание полноценного, комфортного жизненного пространства.

Характер проектируемой системы средовых объектов во многом определяется образом жизни потребителей. На параметры данного пространства оказывает влияние уклад и качество жизни людей, совокупность всех видов и форм активности человека, социальной группы и общества в целом. Структура комфортного образа жизни определяется в зависимости от социальной ориентации в сфере труда, быта, культуры и общественной жизни. Формирование комплекса средовых объектов возможно только на этапе разработки дизайн-проекта, обеспечивающего формальную целостностью, комфортное наполнение и художественно-образное содержание.

Средовые дизайн-объекты формируют пространство, несущее благодаря предметно-пространственному наполнению определённую функциональную нагрузку и эстетическое содержание, символизирующее многомерные связи нашего окружения с общественно-политическим строем и господствующим мировоззрением. Объект средового дизайна представляет собой не только материально-физическую, утилитарно организованную субстанцию, являющуюся частью предметного мира и комплекса творческих разработок, он также отражает специфику деятельности дизайнера, определяющего художественный образ конструкции, воплощенной в двух ипостасях: в гармоничной визуальной организации и в идейно-содержательной структуре, глубоко уходящей корнями в бытующие представления о комфорте, целесообразности, рациональности и общественной значимости дизайнерского продукта.

Особенности дизайн-процесса по формированию визуально комфортной среды зависят от пространственных характеристик разрабатываемых объектов: их размеров, формы, конфигурации, цвета, фактуры, ритмического построения и т.д. Одним из способов формирования художественного образа средовых объектов может быть использование средств монументально-декоративного искусства, органично вписывающихся в пространственный контекст средового объекта. Благодаря использованию художественных приёмов, дизайн-проект соединяет в себе объективные требования по организации средового пространства с субъективной интерпретацией произведения искусства разработчиком и самим зрителем.

Набор критериев, которым должно отвечать проектируемое средовое пространство в процессе его будущего использования, включает в себя объективные параметры: социальные, функциональные, эргономические; а также субъективные факторы: эстетические, семантические, эмоциональные и т.п. В связи с этим, по мере развития общества могут варьироваться сами потребительские требования, что является движущей силой развития дизайна,

способствующего наиболее полному удовлетворению и прогнозированию перспектив развития предметного мира средовых пространств.

В процессе проектного анализа дизайнером выявляется совокупность социальных, функциональных, экономических, эргономических и эстетических факторов. Вся совокупность окружающих человека объектов состоит из отдельных предметов и устройств, представляющих собой функциональные и декоративные изделия, элементы оборудования и художественного убранства средового пространства, а также их комплексы, взаимоувязанные в общую композиционную систему. Грамотно организованное предметное наполнение среды помогает не только формировать функциональные и эстетические задачи средового объекта, связанные с процессами жизнедеятельности и его техническим обеспечением, но и отвечать на сопутствующие им вопросы, создавать необходимые идейно-художественные аспекты, обеспечивать комфортность среды, учитывать индивидуальный эмоционально-психологический климат и т.п. На основании исследований, описанных в п. 2.3. «Проектируемая система», была определена иерархия потребительских потребностей, относящихся к средовым объектам, условно представленная в виде пирамиды (Рисунок 3.1). Эстетические потребности определяют предметно-художественное наполнение, а их разработки рассматриваются как самостоятельная часть средового дизайн-проекта, который взаимодействует со средовой пространственной составляющей на основе согласования с заказчиком и зависит от творческих предпочтений дизайнера и требований заказчика. Относительно предметно-пространственной ситуации в процессе проектирования полностью формируется художественный образ, так как в предметном мире наполнение средовых пространств, реализуются потребности заказчика через прямой разносторонний контакт: функциональный, визуальный, тактильный, эмоциональный и т.д.



**Рисунок 3.1 – Потребительские потребности, относящиеся к средовым объектам**

Следует отметить высокую динамику изменения современных визуальных характеристик предметного наполнения, что связано с постоянной сменой модных течений и варьированием запросов потребителя, моральной и физической амортизацией сложившихся и недавно созданных художественных комплексов. Всё это ещё больше подчеркивает значимость средового дизайна, использующего разнообразные проектные инновации. Дизайн способствует созданию эмоционального наполнения проектируемого пространства; дизайн фактически определяет социальную значимость нашего окружения и формирует благоприятную для потребителя и заказчика пространственную атмосферу.

### **3.2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА В ФОРМИРОВАНИИ ЖИЗНЕННОГО ПРОСТРАНСТВА**

Рассматривая средовые и художественные объекты, необходимо обозначить основные этапы процесса их архитектурно-пространственной разработки. Между художественным замыслом, существующим в воображении дизайнера, и конкретным интерьером лежит протяженная



дистанция. Начинается дизайн-проект с эскиза, обозначающего средовой художественный объект; далее следуют этапы, в которые входят: разработка плана, проведение расчётов, изготовление перспективы и макета, подготовка рабочей документации и т.д. На этих этапах зачастую происходит трансформация или полная переработка первоначального художественного замысла, поэтому уже на эскизной стадии необходимо представить, обдумать и выбрать наиболее подходящее декоративное решение интерьера. В эскизе планируемые монументально-декоративные элементы привязываются к конкретному помещению. Для выработки оптимального варианта очень важно, чтобы дизайнер обладал не только определённым художественным вкусом, но и был знаком с техникой и технологией создания монументально-декоративных элементов.

Дизайн проявляет активность параллельно в двух областях: художественной и технико-технологической. Сферы, которыми оперирует дизайнер, можно подразделить на две группы. *Первую* можно обозначить как художественную, в которую входят: стилистика, предметно-пространственное наполнение, композиция, конструкции, пластика, цвет, свет, фактура и т.д. *Вторая* группа – технико-технологическая – она определяет в дизайне показатели из области архитектуры и строительства, к которым могут быть отнесены: планировка, размер, кубатура, масштаб, визуализация, чертеж, реконструкция, прочность, надёжность и т.п. В совокупности обе области, объединённые с помощью дизайнера, и создают комфортное средовое пространство, окружающее человека-потребителя. Например, пространство современного офиса с рациональной расстановкой мебели, выбором отделочных материалов и функциональным освещением формирует деловую среду, располагающую к работе.

В процессе создания дизайн-проекта интерьера дизайнер руководствуется конкретными задачами, которые определены в техническом задании: стиль обстановки, предпочтительная цветовая гамма, сценарий освещений, декоративное убранство, которое располагает к работе или к

отдыху. Художественное решение дизайнера определяет любое пространство, организует его и соответствует его композиционным закономерностям, что диктует: деление на зоны с определёнными доминантами (*средовая доминанта и средовая периферия*), обозначение границы места и выбор предметного окружения. Средовое пространство всегда выстраивается по концентрическому закону, переходя от доминанты, которая может быть, как декоративным, так и функциональным объектом, к меняющимся зонам, которые имеют свои свойства эмоционального влияния на потребителя. В практике организации интерьерного пространства чаще всего используются центрические композиции: в пещере древних людей всегда доминировал очаг; в античном мире – центром жилых пространств – дворик-атриум, в средние века – камин; в современных жилых пространствах – зона отдыха с диваном и телевизором или парадный стол в гостиной.

Кардинальная задача дизайна – это целенаправленная организация предметно-пространственной среды для оптимального обеспечения условий жизни и деятельности конкретного человека или общественной группы. Среда и её элементы: пространство, предметное наполнение, техническое и инженерное оборудование, социокультурное предназначение и пр., являются объектом дизайнерской деятельности, а проектирование и реализация задуманного – становятся предметом изучения науки – технической эстетики. Двойственность морфологической структуры предметно-пространственной среды зависит от характера самого пространства и его предметного наполнения, вкуче образующих целостность, поскольку обе стороны совместно формируют условия жизненного процесса. В контексте использования монументальных декоров и с учётом предметно-пространственного наполнения рассмотрены примеры средовых объектов как пространственных структур с доминантной, периферийной и пограничной визуализацией (Таблица 3.1).

Таблица 3.1 – Доминантная структура в средовых объектах

	средовой объект	средовое ядро	средовая периферия	граница места	предметное окружение
интерьерная среда					
архитектурная среда					
городская среда					
ландшафтная среда					

Таким образом, в любой среде желательно присутствие акцент-доминанты или создание композиционной основы пространства [134]. Доминанта – главный объект в среде – это может быть предмет мебели, светильник или декоративный объект. В среде может быть несколько равноценных доминант – в этом случае они могут сочетаться по принципу гармонии, т.е. не спорить между собой, или соотноситься по принципу контраста, если поставлена подобная творческая задача (таблица 3.2).

Настоящее исследование преследует своей целью построение композиционной логистики, определяющей иерархию художественных приёмов, используемых в средовых объектах при работе с современными видами монументально-декоративного искусства.

**Таблица 3.2 – Доминантность монументальных декоров в средовых объектах**

<p><b>Доминанты в интерьере</b></p>	 <p><i>Центр художественной деятельности Царько-Володарский в Эвессе, 2012 г. Павильон «Публикация» и персональный зал. Общая площадь – 170 м<sup>2</sup></i></p>	 <p><i>Художественная школа в интерьере</i></p>	 <p><i>Домашнее – бездомные ребята</i></p>
<p><b>Доминанты в городской среде</b></p>	 <p><i>«Взлет и падение» ростись на склоне в рамках проекта Оне, Герцман, Биртон, Художники Артем Ли-Хуэй</i></p>	 <p><i>Городской фонтан, художественная лавка</i></p>	 <p><i>Музейное пространство студии «Современные искусства» в парке «Сад»</i></p>
<p><b>Доминанты в ландшафтной среде</b></p>	 <p><i>Скульптурная и архитектурная композиция в парке «Ландшафт»</i></p>	 <p><i>Домашнее – бездомные ребята в парке Швейцария</i></p>	 <p><i>Домашнее – бездомные ребята в парке</i></p>
<p><b>Среда активная и пассивная, но без доминант</b></p>	 <p><i>Активная установка ростись на склоне объекту без доминант</i></p>	 <p><i>Домашнее – бездомные ребята в парке Швейцария</i></p>	 <p><i>Домашнее – бездомные ребята</i></p>

### 3.3. ВИЗУАЛЬНЫЙ КОМФОРТ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА

Совокупность природных и искусственных пространств, находящееся предметное окружение потребителя всегда имеют постоянное взаимодействие с самим человеком. В контексте средового подхода предметно-пространственная среда всегда отражает в своём пространстве различные компоненты функционирования, формирующие среду жизнедеятельности потребителя.

В современных дизайнерских разработках наиболее востребованными оказались художественные концепции 70-х гг. XX в., обозначившие несколько направлений, отражавших взаимодействие между архитектурой интерьеров и произведениями монументального искусства. Одна из подобных концепций

признает ведущую роль архитектурных элементов при создании интерьеров, диктующих монументальным произведениям свои закономерности. Другая концепция может ставить целью художественное подчинение архитектурных форм интерьера, создание их пространственных образов с использованием видов монументально-декоративных композиций. Во второй половине XX в. в интерьерах появились живописные рельефы, которые изменили художественный облик архитектуры. В связи с этим выделился новый живописно-пластичный жанр, где монументальные в минимализме композиции формировали пространство. Анализ современного использования видов монументально-декоративного искусства показал, что основные творческие приёмы основываются на композиционных решениях больших исторических стилей, художественное наследие которых активно использовалось и в художественной практике советского периода. Различные сочетания и композиционная компоновка видов монументального искусства выстраивалась разнообразными пластическими решениями, что наблюдается и в современных интерьерах. Более свободная организация пространства в современных интерьерах сочетается с простой геометрией декора. Зрительное движение архитектурных форм и оптическое увеличение пространства в них достигается посредством иллюзорной монументальности, при этом многие декоративные приёмы способствуют архитектурной целостности [5].

Основные виды монументально-декоративного искусства в творческом синтезе с архитектурой и ландшафтной средой являются живописной или пластической доминантой, которая отражает художественный или смысловой акцент (Рисунок 3.2). Декоры архитектурных фасадов и интерьеров и пространственные композиции со своей стилистической направленностью непременно отражают идейные концепции и социальные тенденции. Нередко произведения монументальных видов искусств используются для мемориального увековечения памяти значительных исторических событий или выдающихся личностей своей эпохи. Их стилистические предпочтения бывают напрямую связаны с социальной идеологией и общественной

структурой в обществе. Стремление к символизму в монументальных произведениях создает атмосферу парадности отмеченных событий, что влияет на выбор художественных форм видов монументальных произведений и определяет композицию и пластику в них [269]. Бывает, что произведения монументального искусства являются не доминантой, а художественным аккомпанементом, и выполняют фоновую роль в архитектуре, но при этом показывают общую выразительность и подчеркивают композиционные особенности средового объекта.



**Рисунок 3.2 – визуальный комфорт**

В результате проведенного исследования средовых объектов, на основе анализа их художественно-эстетических особенностей в области дизайна среды выстраивается целостная система художественных средств и приёмов оформления пространства, обладающих относительной типологической однородностью. Визуальная среда во всех типах средовых объектов постоянно меняется. К числу факторов, постоянно меняющих визуальную среду, можно отнести многие проектно-художественные средства формирования средовых объектов, описанные в главе 2, к которым, например, относится светодизайн – с выбором световых источников или колористика, а также формообразование и типология средств формирования интерьерных и открытых пространств [282, 293].



### 3.4. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В ИНТЕРЬЕРНОЙ СРЕДЕ

Монуументально-декоративное искусство в интерьерах представлено разнообразными живописными и пластическими произведениями, содержащими в себе смысловую и художественно-стилистическую доминанту интерьера [120, 255]. Создавая современные интерьеры, дизайнеры нередко обращаются к историческим источникам: аутентичным, подлинным, сохранившимся интерьерам (Рисунок 3.3).



**Рисунок 3.3 – аутентичные интерьеры**

Дизайнеры изучают интерьеры, возвращённые зрителям после научной реставрации и реконструкции (Рисунок 3.4).



**Рисунок 3.4 – реставрация и реконструкция исторических интерьеров**

А также к живописным и графическим аналогам соответствующих эпох [94] (Рисунок 3.5).



**Рисунок 3.5 – станковая живопись, отражающая исторический интерьер**

А также по сохранившимся фотографиям с середины XIX в. [54] (Рисунок 3.6).





**Рисунок 3.6 – фотографии исторических интерьеров**

Из всех названных источников можно получить достоверную информацию, в том числе и по монументальным декорам каждой эпохи. Художественное содержание интерьерного пространства во многом формируется средствами монументального искусства и является одним из сильнейших методов воздействия на духовное развитие и эмоциональное состояние человека, действенным средством пропаганды [178, 179, 236, 259]. Период древних цивилизаций и, в частности, период египетской цивилизации часто рассматривают как практическую базу многих видов монументального искусства. *Росписи, рельефные изображения, архитектурные элементы и скульптуру*, выполненные в стилистике декоративно-художественных композиций прошлого нередко можно встретить в современных интерьерах [96, 119, 222, 297] (Рисунок 3.7).

В истории искусства содержится много примеров, иллюстрирующих связь произведений монументально-декоративного искусства с архитектурой – от повторения ритмов живописных полотен и скульптур, до зрительного членения объёмов сооружений посредством контрастной окраски стен. Например, в *росписях и в рельефных монументальных декорах* античных домов в Помпеях есть и плоскостно-орнаментальные, и пространственно-иллюзорные сюжеты, визуально акцентирующие плоскости внутренних стен. Сохранившаяся лепнина и росписи в интерьерах терм Помпеи перекликаются с современными настенными орнаментами [122] (Рисунок 3.8).



**Рисунок 3.7 – Росписи, рельефы, архитектурные элементы и скульптура**



**Рисунок 3.8 – Росписи и рельефы**

Кносский дворец – наиболее выдающийся памятник крито-микенской архитектуры, где минойцы не использовали приёмы симметрии, господствующие в греческой культуре. По своей композиции архитектурные формы дворца создают впечатление без системной нагромождённости архитектурных объемов. Но в полной дисгармонии архитектурных форм, внутренние помещения выглядят с завершённой гармонией, с уникальными декорами стен – искусными *фресками* [73, 135]. Наибольшей роскошью в западном крыле Дворца отличался Тронный зал, где и сегодня мы видим на

стенах сохранившиеся *росписи*, *архитектурные элементы* – колонны с лаконичными капителями, *рельефы* с расписными грифонами и напольные *мозаики* (Рисунок 3.9).



**Рисунок 3.9 – Росписи и архитектурные элементы**

В материковых античных интерьерах Виллы Мистерий, Помпеи I в. до н. э. *росписи* и колеровка стен передаются природными, спокойными оттенками светлой и тёмной кожи; на женских лицах заметен румянец; сквозь прозрачные одежды просвечивает обнажённое тело; часто молодые служанки, танцовщицы и музыканты изображаются нагими. Такое изящество женских образов сохранено и в современной росписи, выполненной по античным сюжетам (Рисунок 3.10).



**Рисунок 3.10 – росписи Помпеи и современная реплика**



Силами тысяч рабов возводились дворцы древних правителей, но сегодня мы не знаем имена искусных мастеров, создателей каменных *рельефных декоров*. В этот период возникают первые ремесленные мастерские по созданию каменных рельефов; позднее появляется керамический декор из обожжённой глины. Рельефы, относящиеся к монументальной пластике, изготавливались в технике отливки, при этом использовался гипс или бетон (Рисунок 3.11).



**Рисунок 3.11 – Рельефы междуречья и современная реплика**  
Геометрический орнамент напольных *мозаик* г. Гордион, Малая Азия [173], VIII в. можно и сегодня обнаружить в декоративном мощении пола станции метро «Белорусская», Москва, 1952 г. [241] (Рисунок 3.12).



**Рисунок 3.12 – Напольные мозаики**

Современные дизайнеры в интерьерах, выполненных в классическом античном стиле, используют *архитектурные элементы* – ряды колонн,

стоящих самостоятельно, настенные *барельефы*, *ростиси* с мифологическими сюжетами [25, 26] (Рисунок 3.13).



**Рисунок 3.13 – Древнегреческие архитектурные элементы в современном классическом стиле**

Уникальная напольная мозаичная карта VI в. находится в Церкви Святого Георгия (Иордания, г. Мадаба). А в 1937 г. была создана подобная мозаичная карта СССР, которая сегодня находится в Санкт-Петербурге (Рисунок 3.14).



**Рисунок 3.14 – Мозаики**

Орнаментальные композиции напольных *мозаик* древних цивилизаций и Античности нередко используются дизайнерами как аналоги для оформления современных интерьеров (Рисунок 3.15).



**Рисунок 3.15 – Напольные мозаики**

Монументальные образы античной *скульптуры* отражают идеалы и вкусы своего времени; кариатиды и атланты иллюстрируют представления о развитии искусства в определённую историческую эпоху [8, 112] (Рисунок 3.16).



**Рисунок 3.16 – Архитектурные элементы: кариатиды и атланты**



Каждая стилистическая эпоха богата определёнными архитектурно-конструктивными элементами, декорируемыми *рельефами, резьбой по дереву или росписью*. Декоративные конструкции потолков в средневековых и современных интерьерах выглядят весьма схоже (Рисунок 3.17).



**Рисунок 3.17 – Росписи, резьба по дереву, рельефы**

*Витраж* зародился в эпоху позднего средневековья, в XII в., его технологии были известны ещё в Древнем Египте, но в качестве материала использовался алебастр, т.к. производить листовое (оконное) стекло стали только в XI в. Синхронно была изобретена технология окрашивания стекла, когда в расплавленную прозрачную массу стали добавлять химикаты, главным образом окиси металлов [109]. *Витражи, росписи стен, резьбу по дереву и скульптуру* в готических интерьерах можно наблюдать в Соборе Парижской Богоматери, Париж, 1163 г. Витражи в частных и общественных интерьерах размещены в Глостерском соборе, Англия, 1089-1499 гг. (Рисунок 3.18).

Витражи по эскизам Марка Шагала. Собор Св. Стефана, город Мец, Франция, 1958 г. и витраж Капеллы Розария, Франция, автор – Анри Матисс, 1949 г. Витражи в частных и общественных интерьерах: Глостерский собор, Англия, 1089 – 1499 гг. Планетарий им. В. И. Терешковой, Ярославль, 2010 г. (Рисунок 3.19).



**Рисунок 3.18 – Витражи**



**Рисунок 3.19 – История витражного искусства**

*Керамические полы в европейских замках. XII - XV вв. и напольная плитка во флигеле усадьбы Н. А. Глущенко, Воронеж, 1903 г. (Рисунок 3.20).*





**Рисунок 3.20 – История напольной плитки**

Сегодня, изучая исторические интерьеры готического периода, невозможно монументальную *резьбу по дереву* встроить в жёсткие рамки современных художественных приёмов и орнаментов, настолько разнообразно и уникально она выглядит в интерьерах древних соборов и замков, а также в образах деревянной *скульптуры* [8, 117, 248] (Рисунок 3.21).



**Рисунок 3.21 – Монументальная резьба по дереву, скульптура**

Уникален приём «вписывания» монументальных композиций в членения архитектурных сооружений отечественного каменного зодчества – это *рельефы и декоративная кирпичная кладка* на фронтонах и фризах древнерусских храмов и дворцов; это *настенные и плафонные росписи* с использованием орнаментально-коврового принципа декорирования и *архитектурная керамика* в виде печных изразцов [38, 107, 271, 278]. Росписи стен Собора Василия Блаженного, *оконца-витражи* в древнерусском стиле Теремного дворца московского Кремля – все эти художественные достоинства можно обнаружить в декоре современных интерьеров: Культурный фольклорный центр Л. Рюминой, малое фойе, Москва, 1999 г. (Рисунок 3.22).



**Рисунок 3.22 – Древнерусские рельефы, декоративная кирпичная кладка, витражи и архитектурная керамика**

Богатые интерьеры эпохи европейского Возрождения отличает использование уникальных *резных деревянных потолков* и стен, оформленных



*архитектурной керамикой в стиле «азулежу»*, Королевский дворец, г. Синтра, Португалия, XV в. [78, 280]. На Востоке также было широко распространено оформление интерьеров *мозаикой и архитектурной керамикой*, Зелёная мечеть в г. Бурсе, Турция, 1424 г., Летняя резиденция Эмира, Бухарский эмират, 1756-1920гг. (Рисунок 3.23).



**Рисунок 3.23 – Азулежу**

Напольный декор из *керамической плитки или каменных пластин*, *богатые резьбой по дереву кессонные потолки* часто встречаются в сохранившихся аутентичных интерьерах Ренессанса [60], что подтверждается при знакомстве со многими произведениями станковой живописи. Такие монументальные декоры имеют место и в современных жилых и общественных интерьерах (Рисунок 3.24).



**Рисунок 3.24 – Резьба по дереву, архитектурная керамика**

Стиль Барокко привнёс в интерьеры роскошь, причудливые, неправильные формы, а также способствовал развитию одних монументально-декоративных видов искусств и «угасанию» других. В эпоху Барокко практически были утрачены секреты мастерства мозаичного и витражного искусства; на первый план выходят *росписи стен, позолоченная лепнина, рельефы, наборные деревянные полы*. Художественные реплики этого стиля востребованы, активно используются дизайнерами и находят отражение в современных интерьерах. Часто в рамках этого стиля *в декоре стен, фриза и потолков используется богатая монохромная лепнина*, например, во Дворце Шлайсхайм, Бавария, 1701 г.





**Рисунок 3.25 – Настенные и потолочные росписи, рельефы, наборные деревянные полы**

Для Барокко характерны масштабность, сложные криволинейные изгибы и шпалерные пейзажные *росписи* стен и плафонов, подобный декоративный приём используется и в современных интерьерах (Рисунок 3.26).



**Рисунок 3.26 – Исторические росписи стен и потолков, реплика в современном интерьере**

Португальская архитектурная керамика «азулежу» не утратила свою популярность и в последующие века: в Церкви Сан Лоуренсо де Матос в Алмансиле, Португалия, 1730 г. и на станции метро «Льеж», Париж, 1982 г. керамическое панно станция метро ВДНХ, Москва и станции метро «Крещатик», Киев, 1960 г. (Рисунок 3.27).



**Рисунок 3.27 – Архитектурная керамика азулежу в исторических и современных интерьерах**



В конце XVII в. Барокко пришло в Россию, примером могут служить интерьеры Большого Петергофского дворца, 1755 г.; архитектор Франческо Бартоломео Растрелли использовал все художественно-стилистические приёмы европейского Барокко: *росписи, рельефы, позолоченную лепнину, архитектурные элементы*, включая художественную ковку и литьё [125] (Рисунок 3.28).



**Рисунок 3.28 – Художественная ковка в историческом и современном интерьере**

С начала XIX в. широкое распространение в странах Европы получил стиль Ампи́р. Во всех дворцах Европы и России «имперский стиль» изменил фасады архитектуры и дворцовые интерьеры. Для интерьеров стиля Ампи́р характерны торжественность и античная монументальность в построении композиций. Ампи́р стал переходным этапом от эпохи Возрождения к новым течениям и последующей эклектике. Ампи́р затронул область архитектуры и монументального искусства, продемонстрировав характерные художественные приёмы, объединившие несколько исторических стилей в единый комплекс.

Главной особенностью интерьеров этого стиля является наличие различных классических *архитектурных элементов*: пилястр, лепных карнизов, высоких колонн с капителями и т.д. Кроме того, в Ампи́ре присутствуют репродукции деталей античного периода – мифические сцены Древнегреческой культуры с популярными элементами того времени [18]. Так

же, как и в античности, в Ампире доминирует симметричность и равновесие форм, а элементы декора строго упорядочены. Для Ампира характерно декорирование дорогостоящими деталями, присутствие воинской атрибутики, а также выразительные скульптурные композиции (Рисунок 3.29).



**Рисунок 3.29 – архитектурные элементы стиля ампир в исторических и современных интерьерах**

Все *архитектурные элементы* в стиле Ампир располагаются упорядоченно, с соблюдением симметрии и равновесия. Для архитектурного стиля Ампир характерны: массивные геометрические объёмы наборных деревянных полов; прямолинейные, симметричные очертания расположения декоров; античная *скульптура*, *росписи* на больших контрастных плоскостях стен и узких поверхностях декоративных поясов из *рельефов*; контрастный двухцветный декор и концентрированный, плотный орнамент (Рисунок 3.30).





**Рисунок 3.30 – Аутентичные ампирные интерьеры и современные реплики**

Интерьеры стиля Модерн многолики и наглядно проявляются в художественных нюансах: от французского «ар-нуво» [267], через «сецессион» в Австрии и «югендстиль» в Германии, до произведений Тиффани в Америке и «модерна» в Англии и России [90, 129, 223]. Во всех странах и во все периоды истории существовало множество национально-романтических течений, определяемых художниками и архитекторами: это и испанец А. Гауди, и австриец Г. Климт, и русские художники В.М. Васнецов, М. А. Врубель, и другие авторы [9, 42, 65]. В этот исторический период, с конца XIX в. до начала XX в. в оформлении интерьеров мастера использовали практически все виды монументально-декоративного искусства. Были реанимированы забытые виды монументальных искусств и вновь раскрыты, но уже с новыми техническими новшествами такие техники, как витраж, мозаика, архитектурная керамика.

На тот момент популярной была тема космоса, футуризма, использование различных научных схем. Плафонный *витраж* и *лепнина* в

Культурном центре в Чикаго, Мастерская Тиффани, 1897 г.; оформление потолка в современном интерьере (Рисунок 3.31).



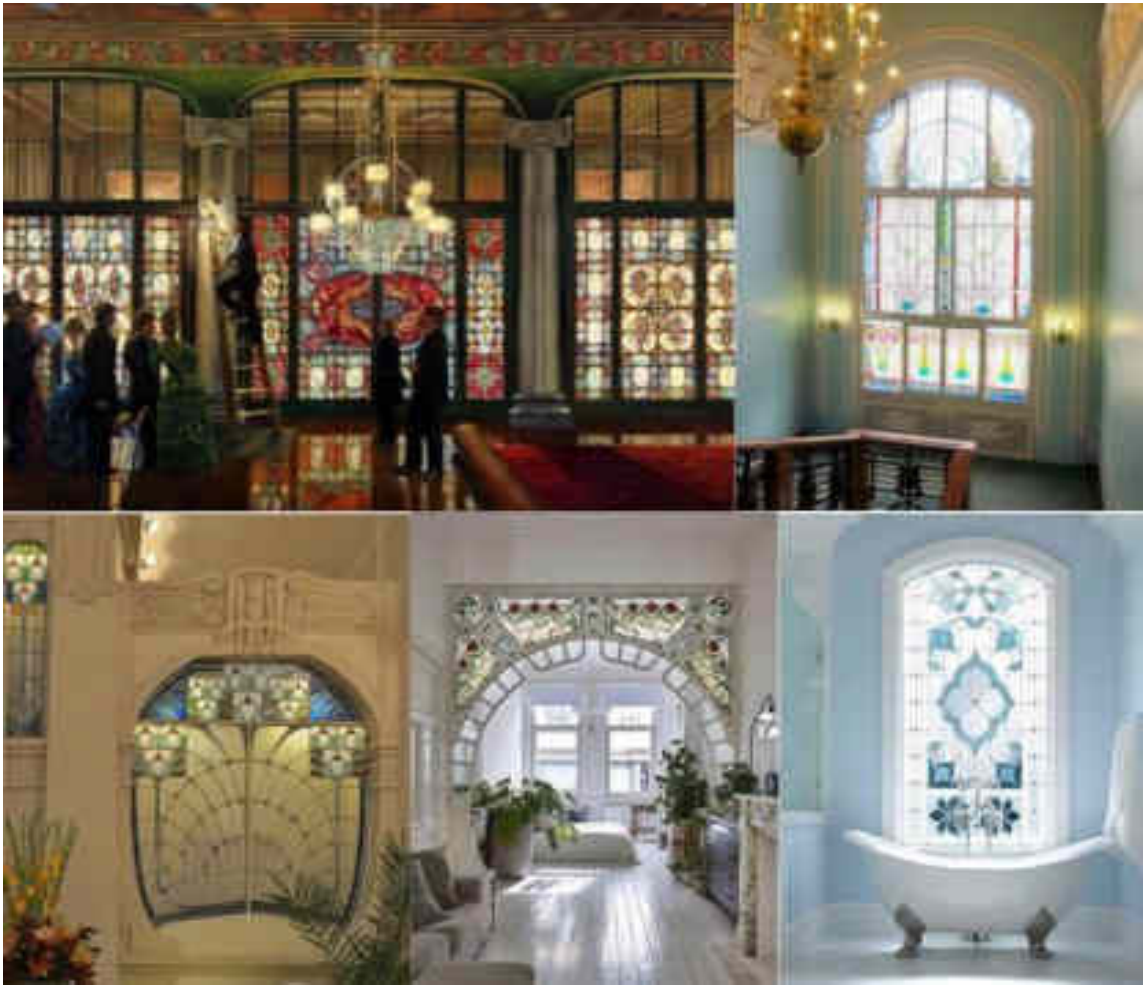
**Рисунок 3.31 – Плафонные витражи, росписи, рельефы конца XIX в.**

*Росписи стен, резьба по дереву* в современном интерьере, использование сюжетов из произведений художников начала XX в. (Рисунок 3.32).



**Рисунок 3.32 – Настенные росписи, резьба по дереву в исторических интерьерах стиля модерн и современные реплики**

*Витражи* в Белом Доме в Вашингтоне, мастерская Тиффани, 1889 г., витражи в особняке Миндовского на Поварской ул., Москва, 1904 г. и витражи в современном интерьере (Рисунок 3.33).



**Рисунок 3.33 – Аутентичные витражи эпохи модерна и современные реплики**

Являясь отражением определённых художественных представлений об окружающем мире, монументальные декоративные элементы существуют как его эмоциональная модель, как зафиксированный материально-эстетический символ сущего. Декоративные элементы могут выступать как носители исторических и национальных ценностей, быть в этом качестве объектом творческого интереса, являться маркером определённого социального статуса их владельца, что отражается в облике интерьеров данной эпохи. *Художественная ковка* лестницы в особняке Набоковых, Б. Морская ул., Санкт-Петербург, 1901 г. и в современном интерьере [128] (Рисунок 3.34).





**Рисунок 3.34 – Художественная ковка эпохи модерна**

*Резьба по дереву* в сохранившихся интерьерах герцогов Бургундских г. Брюгге, XV в., и в особняке купцов Брусницыных, Санкт-Петербург, начало XX в.; Замок Глубока-над-Влтавой, Чехия, вторая половина XIX в.; дом Ф.К. Сан-Галли, Санкт-Петербург, 1870 г. Декорирование лестницы *резьбой по дереву*, Мастерская Юрия Мошанса, Москва, 2008 г. (Рисунок 3.35).



**Рисунок 3.35 – резьба по дереву в интерьерах эпохи Возрождения, модерна и в современных интерьерах**

Декор *резьбы по дереву* в холле замка в Англии, XVII в., в интерьере стиля Модерн в конце XIX в. и декорирование лестницы *резьбой по дереву*, Мастерская Юрия Мошанса, Москва, 2008 г. (Рисунок 3.36).



**Рисунок 3.36 – Декорирование лестниц резьбой по дереву от XVII в. до XXI в.**

При всём видимом разнообразии сопоставление объектов среды и произведений советской монументальной школы, произведения монументально-декоративного искусства основываются на исторических традициях, что позволяет наблюдать преемственность в творческих подходах. Элементы интерьеров монументально-декоративного искусства имеют особый ценностный статус и выступают в различных контекстных значениях. Например, *витражный плафон* во Дворце каталонской музыки, Барселона, 1904 г. и оформление витражами плафона Детского мира в Москве, 2015 г. (Рисунок 3.37).

*Архитектурная керамика* в общественном интерьере вокзала Сан-Бенту, на панно изображены сцены из истории Португалии, Лиссабон, 1916 г.; майоликовые панно станции метро «Комсомольская», Москва, художник Н. Лансеро, 1935 г. [121] (Рисунок 3.38).





**Рисунок 3.37 – Плафонные витражи XIX, XXI вв.**



**Рисунок 3.38 – Архитектурная керамика XX в.**

*Архитектурная керамика* в частном интерьере, архитектор Ф. Хундертвассер; общественные интерьеры средней школы № 10, г. Ногинск, Россия (Рисунок 3.39).



**Рисунок 3.39 – Архитектурная керамика Ф. Хундертвассера, Австрия и в России в XX в.**

*Витражи:* «Павлины», Мастерская Джованни Бельтрам, Италия, 1900 г.; станция метро «Цветной бульвар», Москва, 1988 г.; плафон особняка Кельха, Дом юриста Санкт -Петербург, 1896 г.; частный интерьер XXI в. (Рисунок 3.40).



**Рисунок 3.40 – Исторический и современный витраж**

Исследование исторических и современных интерьеров показало, что в дизайне используются аналогичные художественные приёмы декорирования средовых объектов видами монументального искусства, зачастую родственные декоративной концепции исторической эпохи. Любой декоративный приём создает уникальность интерьера, такая уникальность может отражаться цветом, рисунком или орнаментом и подчеркивать конструктивные и формообразующие особенности. Произведения монументального искусства в таком контексте подчеркивают художественность пространства и несут в себе относительную самостоятельность и идейно-познавательное значение, поэтому при организации интерьерного пространства необходимо отметить высокую роль монументально-декоративного искусства.



### 3.5. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЕ

Монументальное искусство архитектурных объектов Древних цивилизаций во многом формирует образ времени и места исторической эпохи. Во все времена большое внимания уделялось оформлению фасадов архитектурных сооружений, где монументальность являлась главной художественной доминантой в искусстве Древнего Египта. Это определялось условиями рабовладельческого общества, где любой монументальный декор должен был способствовать утверждению социального строя и обожествлению личности фараона. В 663 году до н.э. город Фивы был разрушен войсками ассирийского царя Ашшурбанипала, в результате от него мало что сохранилось. Но до сих пор величественные руины храмов Луксора и Карнака, находящиеся под открытым небом, производят неизгладимое впечатление на всех посетителей своими *архитектурными элементами, рельефами, росписями и грандиозной скульптурой*. Все эти виды монументально-декоративного искусства присутствовали в произведениях других древних цивилизаций: в ассиро-вавилонской и в крито-микенской культурах [258] (Рисунок 3.41).



**Рисунок 3.41 – Архитектурные элементы, росписи, рельефы  
и скульптура на фасадах Древних цивилизаций**

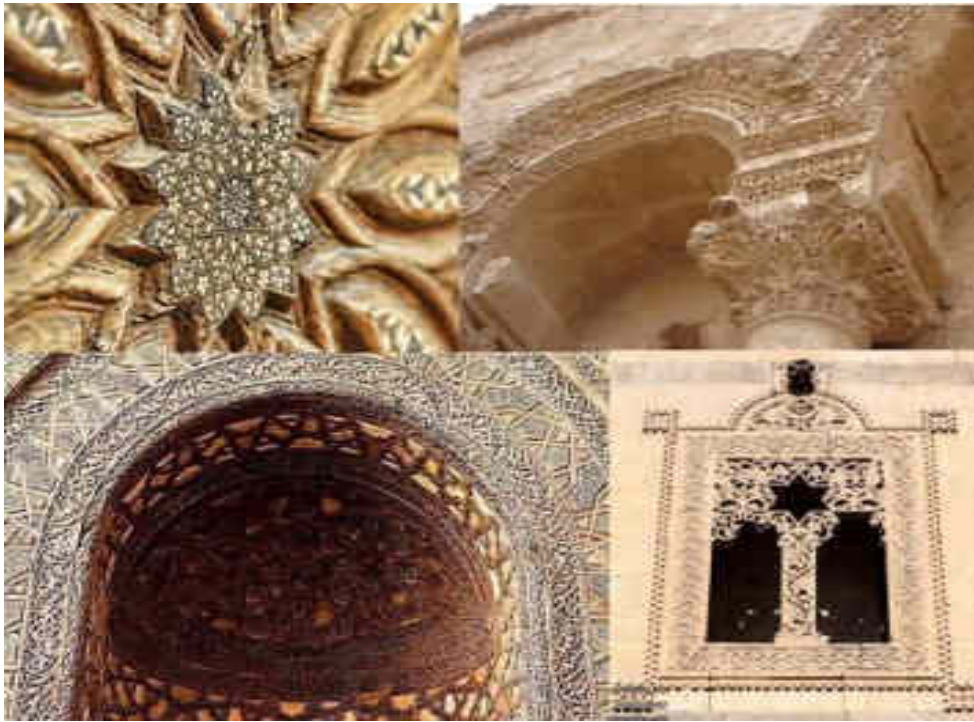
В эпоху расцвета античной культуры были созданы уникальные произведения монументального искусства, которые были пронизаны достоинством человека и верой в красоту. *Архитектурные элементы, сложные композиционные рельефы и скульптура* на фасаде афинского Парфенона воплощали гуманистические идеалы Древней Греции (Рисунок 3.42).



**Рисунок 3.42 – Архитектурные элементы и рельефы Древней Греции**

*Рельефы и мозаики* Великой мечети омейядов, Алеппо, Сирия, 715 н.э.; базилики «Святого Сергия», г. Ал-Расафа, Сирия, VI в.; Алхалевия, школа, Алеппо, Сирия, 1149 н. э.; Дом «Халед Ал-Азым», Дамаск, Сирия, 1749 г. (Рисунок 3.43).

Плитки *архитектурной керамики* на фасаде Мечети Султана Ахмеда Голубая, Стамбул, 1616 г.; Лазоревый купол и сталактитовый свод, Мечеть Имама или мечеть Шаха, Исфахан, Иран. 1611-1641 гг.; мозаики дворца Шекинских ханов, Азербайджан, 1762 г. (Рисунок 3.44).



**Рисунок 3.43 – Аутентичные исторические рельефы и мозаики Сирии**



**Рисунок 3.44 – Исторические декоры фасадов XVII-XVIII вв.  
архитектурной керамикой Персии и Турции**

Искусство Средневековья развивалось в Европе, где под феодальным прессингом сохранялась идеология и культура. Единственным преимуществом в период романского и готического искусств оставались сакральные каноны с христианскими религиозными воззрениями. На фасадах



многих соборов романского периода, на их конструктивных элементах, встречается множество изображений календарных циклов и, в формате свободных искусств, символы наук, которые в то время преподавались в университетах. Средневековая скульптура – это библия в камне, священный текст с множеством смыслов. Прихожане, разглядывая скульптурные композиции, трактовали их в зависимости от уровня образования и социального положения [46, 250]. Фасады раннехристианских храмов, Базилика Святого Сергия, г. Ал-Расафа, Сирия, VI в. (Рисунок 3.45).



**Рисунок 3.45 – Архитектурные элементы и рельефы на фасадах раннехристианской культуры**

Монументально-декоративное убранство готических соборов очень разнообразно: *скульптура, росписи, рельефы, витражи*, а в каждом соборе прослеживалась своя тема – художественный облик фасадов выражает идеи божественной и церковной иерархии, где отражена вся система средневекового религиозно мировоззрения, например, скульптурное убранство соборов в Реймсе, Шартре, Ульме и др. Готическая скульптура украшает фасады христианских соборов, здесь присутствуют персонажи Библии, святые и чудовища, рождённые народной фантазией. На фасадах

одного из соборов могло располагаться до 2000 скульптур. Так, в календарном цикле крестьянин угадывал привычный круглогодичный состав сезонных крестьянских работ [251]. Средневековые учёные университетов, глядя на рельефные тексты, трактовали философские размышления, что год, состоящий из четырех сезонов и двенадцати месяцев – это образ Христа и церкви, чьи проповедники – четыре евангелиста и двенадцать апостолов размещены на фасаде Амьенского собора XIII в. (Рисунок 3.46).



**Рисунок 3.46 – Скульптура и рельефы на средневековых фасадах**

*Окно-роза* на фасаде Собора Нотр-Дам де Пари; *рельефы* фасада Кафедрального Собора в г. Кёльн – свободного имперского города Священной Римской империи, 1248 г.; *витражи* Собора Св. Михаила, Ковентри, Великобритания, 1951 г. (Рисунок 3.47).



**Рисунок 3.47 – Витраж окно-роза в готическом соборе и современный витражный фасад**

В XV в. на смену Готике пришел Ренессанс, вернувший в арсенал зодчих и живописцев античные традиции и сюжеты. В художественные декоры эпохи Возрождения вернулись архитектурные элементы Древнего Рима. *Рельефы*, созданные по античным образцам, украшали соборы, общественные здания и дворцы вельмож. Возродился интерес к античным *архитектурным элементам*, которые украшали колонны коринфского ордера. Основу рельефов составлял гипсо-цемент, также использовалась каменная резьба и лепнина. Уникальные рельефные композиции можно увидеть на соборе Святого Петра в Риме и на многих других зданиях. Духовно-художественный подъём Высокого Возрождения достаточно уверенно шагнул во все страны Европы [165]. Во всех королевствах и свободных европейских городах отразился в полном звучании новый стиль, в том числе и в произведениях монументального искусства той эпохи: монументальные *ростиси*, *рельефы*, *декоративная кирпичная кладка* и *художественная ковка* (Рисунок 3.48).

В средневековой России, как и в других местах, соборы аналогично европейским декорируются циклическими религиозными повествованиями, выполненными средствами монументально-декоративного искусства: *ростиси*, *мозаики*, *рельефы*. Такова *архитектурная керамика* соборных фасадов: церкви Успения пр. Богородицы в Гончарной слободе, Москва, 1654 г., церкви Николая мокрого в Ярославле, XVII в. [41, 57] Большой интерес представляют *изразцы* на фасаде церкви Дмитрия Донского, Бутырская ул.,



Москва, *рельеф* – белокаменная резьба, Дмитриевский Собор во Владимире; *рельефы* Георгиевского Собора в г. Юрьев (Рисунок 3.49).



**Рисунок 3.48 – Фасадные росписи и рельефы**



**Рисунок 3.49 – Архитектурная керамика и рельефы в Древней Руси**

В XVIII в. Европу захватил пышный стиль барокко, который практически сразу был принят в России, где архитектор Бартоломео Растрелли раскрыл весь свой удивительный талант зодчего: он перестроил Зимний дворец в Санкт-Петербурге, используя весь арсенал фасадных декоративных

элементов, создав, по сути, новое здание. Фасады дворца расчленены антаблементом на два горизонтальных яруса, что характерно для эпохи Возрождения, а декоративные *архитектурные элементы* – колонны, ионическим и композитным ордерами создают четкий и торжественный ритм античным маршем колонн. По всему фасаду расположено обилие лепных деталей и разнообразие форм наличников. Характерное множество *скульптур* и декоративных вазонов, расположенных над многочисленными оконными фронтонами, создают уникальное убранство фасада здания. В декабре 1837 года пожар уничтожил всю великолепную отделку Зимнего дворца, но за два года дворец был восстановлен архитекторами В. П. Стасовым и А.П. Брюлловым. Декоры интерьеров и фасадов частично были восстановлены, но некоторые элементы оформления дворца выполнялись по проектам, разработанным заново (Рисунок 3.50).



**Рисунок 3.50 – Архитектурные элементы, рельефы и скульптура на фасаде Зимнего дворца**

*Архитектурные античные элементы* на руинах Акрополя в Афинах – спустя 1000 лет; русский ампир после 1812 г., сохраняются декоры фасадов (Рисунок 3.51).



**Рисунок 3.51 – Классические архитектурные элементы на фасадах от античности до ампира XIX в.**

*Рельефы – масконы*, очень популярный *архитектурный элемент* эпохи Модерн: доходные дома начала XX в.: В.А. и Н.А. Савельевых, Староконюшенный переулок, 41, 1911 г.; доходный дом Желябужского, Кривоарбатский пер. 9, 1906 г.; доходный дом Титова, Арбат 30/3, 1904 г., доходный дом И.П. Исакова, все – Москва [203] (Рисунок 3.52).

*Фасадные росписи и керамическое панно*, Нидерланды, конец XIX в., росписи «люфтмалерай», деревня Обераммергау, Бавария. XIX в., *мозаики* фасадов Храма Воскресения Христова или Спаса на Крови, Мастерская Фролова, Санкт-Петербург, конец XIX в. (Рисунок 3.53).

Фасады, декорированные многосложной *архитектурной керамикой*: Саввинское подворье, Москва, Тверская улица, 1907 г.; доходный дом Миансаровой, Москва, Арх. С.К. Родионов 1912 г.; Ярославский вокзал, Москва, начало XX в.; гостиница Метрополь, Москва, 1898-1905 г. (Рисунок 3.54).

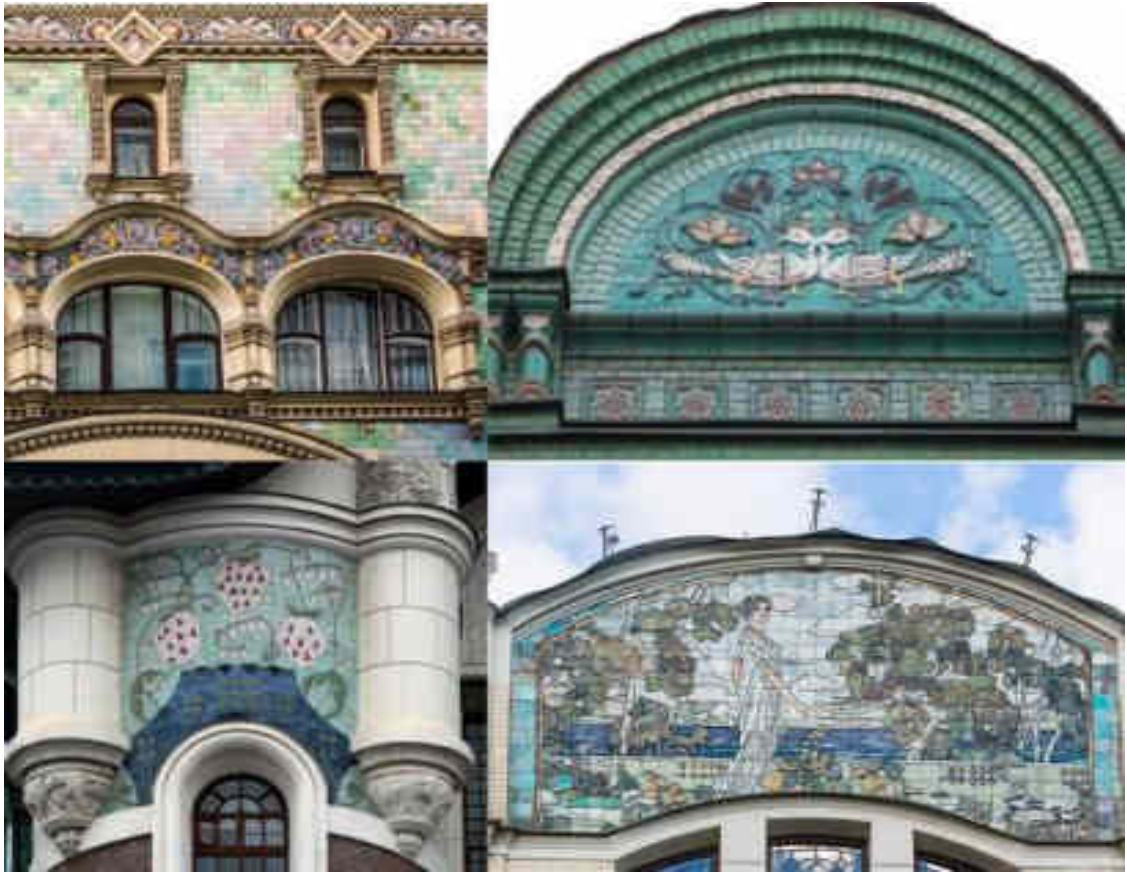




**Рисунок 3.52 – Рельефы-масконы стиля модерн**



**Рисунок 3.53 – Мозаики и росписи середины XIX в.**



**Рисунок 3.54 – Фасадная архитектурная керамика московского модерна**

В XIX в. во многих регионах России сохраняются и восстанавливаются традиционные техники и технологии деревянного зодчества: прорезная *резьба по дереву*, Русский Север, XIX в., памятник русского деревянного зодчества, г. Пенза, начало XIX в.; *наличник* чердачного окна крестьянской избы, Владимирская обл., Россия, 1884 г. [10, 22, 23, 123] (Рисунок 3.55).



**Рисунок 3.55 – Фасадная резьба по дереву в России**



Ярким представителем стиля модерн является известный архитектор Антонио Гауди, его сюрреалистические, неземные творения потрясают воображение и расширяют границы непознанного. Асимметричность форм в его произведениях становится достоинством, усиливающим экспрессию восприятия. Архитектурные и дизайнерские работы Гауди потрясают новизной подхода. Многие восхищаются его талантом, его гениальностью, свободным полётом фантазии, воплощённым в реальных шедеврах. Антонио Гауди изобрёл новый способ укладки мозаики, который не использовался ранее: он разбивал керамические и стеклянные предметы, а осколки разных цветов и неправильной формы складывал в единый рисунок. Таким образом, его архитектурные творения выглядят очень ярко и необычно.

Новаторство проявляется и в технике *художественной ковки* в стиле европейского «ар-нуво» – Усадьба Гуэля, А. Гауди, Барселона, 1887 г. и современная «реплика на произведение Гауди» (Рисунок 3.56).



**Рисунок 3.56 – Художественная ковка А. Гауди и современная реплика**

Мозаика разной формы и оттенков переливается на солнце, создавая неповторимый живописный эффект. Слом вековых канонов архитектуры и строительства, смелая эклектика, совмещение, казалось бы, несовместимого в итоге воспринимается гармонично и привлекательно. *Архитектурная керамическая* облицовка фасада дома Эль Каприччо, А. Гауди, 1883 г.; дом Висенс, Испания, 1888 г.; дом Батльо, Барселона, 1904-1906 гг.; *скульптура*,



*рельефы, витражи* церкви Святого семейства в Барселоне, заложена в 1882 г. (Рисунок 3.57).



**Рисунок 3.57 – Архитектурная керамика Антонио Гауди**

Последователем творчества Гауди является австрийский архитектор Ф. Хундертвассер, который в середине XX в. создал неповторимые, уникальные декоры зданий и сооружений в Вене и в других городах: *керамические архитектурные колонны* жилого дома в Вене; фасад мусоросжигательного завода и многое другое (Рисунок 3.58).



**Рисунок 3.58 – Фасадная архитектурная керамика Ф. Хундертвассера**

В советскую эпоху создавалось достаточно монументальных произведений и декоров, при этом, следует отметить, что основным заказчиком монументально-декоративных произведений в советском союзе выступало либо само государство, либо государственные предприятия и организации. Сегодня все виды дизайна, в связи с высоким уровнем мировых коммуникаций, активно взаимодействуют с современными мировыми художественными тенденциями в условиях рыночной экономики. Анализ и систематизация факторов, влияющих на современное использование монументально-декоративных видов искусств, необходимы и актуальны, т.к. новые модные тенденции в дизайне и перспективы их развития во многом указывают на то, что активно возрастает интерес дизайнеров к новым инновационным материалам и технологиям, а также к использованию традиционных исторически сложившихся видов монументального искусства. Сегодня становится очевидным, что число монументально-декоративных проектов растёт, и наблюдается обширный круг реальных средовых художественных объектов. И, соответственно, стало заметным развитие творческих мастерских [161, 224].

*Мозаики* проходной Тракторного завода имени Ф. Э. Дзержинского, Волгоград, 1973-1976 гг.; *рельефы* Московского государственного университета и Московского ипподрома (Рисунок 3.59).

Фасадные *росписи* Историко-архитектурного комплекса «Теремок», Смоленская обл., п. Флёново, 1902 г; традиционная *деревянная резьба* наличников в XX в., *росписи* фасадов в XXI в. (Рисунок 3.60).

*Мозаичный фасад*, Милан, 2014 г.; *кованые ворота* в парке скульптур Вигеланда, Осло, Норвегия; *витраж* в жилом многоквартирном доме, Амстердам, 2015 г.; Художественные *ковка и литьё* на фасадах XXI в. (Рисунок 3.61).



**Рисунок 3.59 – Фасадные мозаики, рельефы и скульптура в СССР**



**Рисунок 3.60 – Росписи, деревянная резьба на исторических фасадах и современные реплики**





**Рисунок 3.61 – Мозаики, витражи, художественная ковка и литье на фасадах XX-XXI вв.**

Во взаимодействии архитектурной среды с произведениями монументального искусства существенные коррективы вносят новые материалы и технологии, при этом их традиционные формы часто ограничивают выбор художественных решений. При больших площадях фасадного остекления, часто композиционно напрашиваются плоскостные монументальные решения, которые «разрушают» тектонику глухих стен [16, 116]. А при сложном формообразовании архитектурных пространств, композиционно правильным является использование точечного принципа оформления декором всех строительных элементов.

### 3.6. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ

Городская среда, в современном её понимании, сложилась всего несколько столетий назад. Облик городов древних цивилизаций можно изучать по археологическим раскопкам. Структура города складывается десятилетиями, если не столетиями, в соответствии с историческими, демографическими, культурными, климатическими и хозяйственно-временными особенностями – при этом формирование городской среды – процесс бесконечный [76, 162, 212]. Для каждого города характерна своя сложившаяся архитектурная среда, а зодчество не может существовать без монументальных декоров, что существенно влияет на эмоциональное и культурно-информационное содержание городского пространства. Также и для каждой эпохи особое значение приобретают монументальные декоры, т.к. в любой период социально-политических преобразований с активным всплеском интеллектуального и духовного подъёма в обществе во всех видах искусств происходит творческий подъём, переосмысление и появление новых художественных направлений, которые отражают наиболее актуальные общественные идеи.

В древних государствах дворцы и храмы оформлялись с целью утверждения незыблемости и могущества владык, прославления божеств, и всё это воплощалось средствами монументально-декоративного искусства. На панораме древнего города Персеполя, 522 г. до н.э. (сегодня это территория Ирана) можно наблюдать монументальные декоры архитектурных сооружений шумерской культуры в виде *рельефов*: археологами доказано, что многие из них были раскрашены, т.е. являлись *росписями*; *скульптурами* двух крылатых быков с человеческими головами украшены ворота дворца; *конусная мозаика*, г. Урук, Месопотамия, III тыс. до н. э., *напольные мозаики*, Малая Азия, г. Гордион, VIII в. до н. э. (Рисунок 3.62).



**Рисунок 3.62 – Рельефы и мозаики Древних цивилизаций**

В монументальных комплексах Древней Греции огромную роль играли *архитектурные элементы*, которые позже назовут классическими – это колонны, капители, архитравы и т.д., в греческой архитектуре часто встречаются и *рельефы*, и *росписи*, и *мозаики*: мозаика Антиквариума в Карфагене, Тунис, III в. [59, 167] (Рисунок 3.63).

Лучшие черты искусства Древней Греции унаследовала культура Древнего Рима, привнеся собственные оригинальные идеи: планировка городов, где центром является Форум – площадь, образованная зданиями с четырёх сторон. В городской среде Рима сохраняются античные черты организации пространства и декорирование фасадов зданий: Витториано – монумент в честь Виктора Эммануила II, архитектор Д. Саркони, конец XIX в. Исторически на Форуме собирались граждане для решения важнейших вопросов. При строительстве дорог, мостов и водопроводов в основе многих сооружений лежали: *кирпичная кладка*, *рельефы*, *скульптура*, а также малые архитектурные формы (Рисунок 3.64).





**Рисунок 3.63 – Архитектурные элементы, рельефы, росписи античности**



**Рисунок 3.64 – Древнеримские архитектурные элементы и декоративная кирпичная кладка**

Исторически монументально-декоративное искусство являлось одной из сильнейших форм воздействия на человека и мощнейшим средством пропаганды формирования и высокохудожественного наполнения среды.

Прекрасными примерами являются: Арка Константина в честь завоеваний римской армии, 312г.; Арка Каррузель, Париж, 1808г. в честь побед Наполеона I, по распоряжению Наполеона I; Триумфальная арка, 1836 г., Париж, площадь Шарля де Голля; Триумфальная арка в Москве, 1829-1834гг, в честь победы в войне 1812 г. [218] (Рисунок 3.65).



**Рисунок 3.65 – История античных триумфальных арок**

В эпоху позднего средневековья европейские города образовывались на месте скрещения торговых путей и становились центрами торговли и ремесленничества. В XIII веке в Европе происходит активное развитие городов, которое привело к формированию новых планировочных решений и типов сооружений. Перед собором возникает центральная площадь, которую формируют: здание ратуши, торговые и ремесленные сооружения. В эпоху феодального общества горожане стремились защитить себя и свой город, возводя стены и дозорные башни. Социальные преобразования и религиозные догмы – всё отображалось в произведениях монументального искусства, которые создавались в периоды Средневековья и Возрождения [46, 60, 166].

Средневековые города Брюгге и Брюссель в XII веке принадлежали герцогам Бургундским. В средневековых городах Собор являлся центром



города. В Соборе кипела реальная повседневная жизнь: днём – проводились для детей школьные уроки; в храме разыгрывались литургические драмы – прообразы театральных постановок; заседал городской совет, решая текущие дела города; собирались мастерские; профессора читали лекции студентам; в случае опасности в Храме прятались окрестные крестьяне со своим скотом; но всё мгновенно умолкало, когда начиналась литургия. Готическая архитектура наиболее известна как архитектура больших соборов, церквей, замков и дворцов; в этот период в готическом стиле строилось гораздо меньше частных жилищ. Оформление готических соборов характеризуется, прежде всего, вычурным декором оконных переплётов, богато украшенными многочисленными *рельефными* орнаментами и узорами, в окна были вмонтированы *витражи*, а на фасаде размещены *скульптурные композиции* (Рисунок 3.66).



**Рисунок 3.66 – Рельефы. Скульптура и декоративная кирпичная кладка средневековых городов**

Особенность городской среды состоит в неоднородности пространства, состоящего из элементов различной значимости и художественной ценности – зданий и сооружений, малых архитектурных форм, искусственных

ландшафтов – и все эти объекты обладают декорами, относящимися к монументальному искусству. Например, на панораме Лиссабона до землетрясения 1730 г. (Музей Азулежу в Лиссабоне, Португалия, XVIII в.) в технике архитектурной керамики можно чётко различить произведения монументального искусства в городской среде; также часто можно увидеть *рельефные декоры* в европейских городах, на зданиях, оформленных *кирпичной декоративной кладкой* (Рисунок 3.67).



**Рисунок 3.67 – Архитектурная керамика, рельефы, декоративная кладка европейских городов**

Эпоха Возрождения характеризуется осознанным возвращением к использованию некоторых *архитектурных элементов* Древней Греции и Древнего Рима при новой организации среды городского пространства и с новым художественным «звучанием» монументальных архитектурных декоров в виде *скульптуры, рельефов, мозаики*: часовня Темпьетто, Рим, архитектор Браманте, 1502 г.; церковь Сан-Лоренцо, Флоренция, архитектор Ф. Брунеллески, XV в.; палаццо Бинди Сегарди, фреска «Зевксис рисует портрет Елены для храма Геры в Кротоне», 1524 г.; Северное Возрождение, городская среда Нидерландов (Рисунок 3.68).



### Рисунок 3.68 – Рельефы, мозаика, скульптура эпохи Возрождения

*Рельефы, архитектурная керамика* в декорах площадей: венского парламента, площадь Испании, Севилья, 1929 г., в малых городах России и Европы (Рисунок 3.69).

В городе Абенсберг, Германия доминантой городской среды является башня архитектора Ф. Хундертвассера с *керамической облицовкой фасада* и *керамические вставки* на фасаде кирпичной стены в Голландии (Рисунок 3.70).

Сегодня на улицах различных городов можно увидеть: городскую и парковую навигацию, выполненную в технике *художественного литья* (Рисунок 3.71).





**Рисунок 3.69 – Архитектурные элементы, керамика, рельефы в европейских городах**



**Рисунок 3.70 – Архитектурная керамика в городской среде XX в.**





**Рисунок 3.71 – Художественное литье в городской среде**

*Художественное литьё на Доме компании "Зингер", Невский пр-т, Санкт-Петербург, 1904 г.; Ротонда на набережной в Екатеринбурге; художественное литьё в оградах городских скверов и мостов (Рисунок 3.72).*



**Рисунок 3.72 – Художественная ковка и литье в городской среде**

Городская среда улиц с *резными деревянными фасадами*: Иркутск, ул. Фридриха Энгельса, 1907 г.; особняк архитектора С.В. Хомича, начало XX в., Томск, 1904 г.; дом купца Голованова, Верхняя Елань, Томск, 1904 г. (Рисунок 3.73).



**Рисунок 3.73 – Фасадная резьба по дереву формирует облик городской среды**

*Художественное литьё, кирпичная кладка*, используемые при декорировании зданий, украшают среду города: вход в Усадьбу Загряжских, Б. Толмачев пер., Москва, 1760 г. (Рисунок 3.74).

Процесс использования монументально-художественных литьевых декоров в городской среде развивался поэтапно, начиная с эпохи барокко и вплоть до первой четверти XX в. – эпохи модерна. В советский период в России монументально-декоративное искусство становится идеологическим оружием в пропагандистских целях – драматизм в росписях и мозаиках, пафосность в скульптуре и рельефах – всё это неизбежно отображалось в произведениях монументального искусства [270]. *Мозаичный декор бассейна "Морское дно"*, Ульяновск, Гостиница Венец, 1970 г.; для сталинского ампира



характерно использование классических архитектурных элементов, скульптуры, мозаик, рельефов и художественного литья (Рисунок 3.75).



**Рисунок 3.74 – Художественное литье, кирпичная кладка с деревянным фасадом отражает образ города**



**Рисунок 3.75 – Мозаики, архитектурные элементы, рельефы в СССР**

Исследование городской среды в контексте применения различных видов монументально-декоративного искусства показало, что во многом художественное видение города определяют фасады зданий со своим индивидуальным набором декоративных элементов: лепниной, росписями, мозаиками и т.д. Дополняют художественный образ городской среды декоративное мощение улиц и площадей, малые декоративные формы, выполненные не только как функциональные объекты городской среды, но и с использованием различных художественных средств, в том числе и с включением произведений монументально-декоративного искусства (Рисунок 3.76).



**Рисунок 3.76 – Здания с декоративной кирпичной кладкой вносят историзм в городскую среду**

Современное монументально-декоративное искусство кроме художественно-композиционной градостроительной функции, формирования визуальной айдентики города и создания архитектурного ориентира служит созданию эмоциональной связи человека с городом, способствует формированию комфортной среды, соединяя архитектурную пластику, эстетику малых архитектурных форм, ландшафтную городскую среду и горожанина.

### 3.7. МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В ЛАНДШАФТЕ

Произведения монументального искусства во все времена определяли художественное качество искусственного пространства, где отражалось стремление к символизму, парадности и значимости идеалов в монументальных произведениях и осуществлялось композиционными приёмами и принципами их обобщения. Многие произведения монументального искусства выполняют вспомогательную роль по отношению к архитектурным сооружениям, что усиливает выразительность и уникальность архитектурных композиций. Многие виды монументального искусства – рельефы, скульптура, архитектурные элементы и декоративная кладка – являются традиционными в решении задач по декорированию малых архитектурных форм и садово-паркового или природного ландшафта. Сами же произведения всех видов монументального искусства наделяются архитектурными, орнаментальными или аранжирующими качествами (Рисунок 3.77).

Во все времена при проектировании ландшафтных объектов главной задачей было создание окружающей человека комфортной среды средствами ландшафтной архитектуры, к которой относятся: пластика рельефа, растительность, вода и водные устройства, а также малые архитектурные формы. В эпоху Барокко садово-парковое искусство развивает способность удивлять и провоцировать посетителей парка своими игровыми развлечениями в виде лабиринтов и фонтанов с аквазабавами. В малых архитектурных формах XVII в. монументально-декоративные виды искусств являются неотъемлемой частью декоров: композиции входных зон – ворота, калитки, павильоны и беседки, изгороди, декоративно-функциональные источники воды, грот-фонтаны. Традиционной чертой садов XVI – XVII вв. являются фантастические гроты, концепция которых связана с понятием «нимфей» – места, куда приносят дары для нимф. Основные характерные

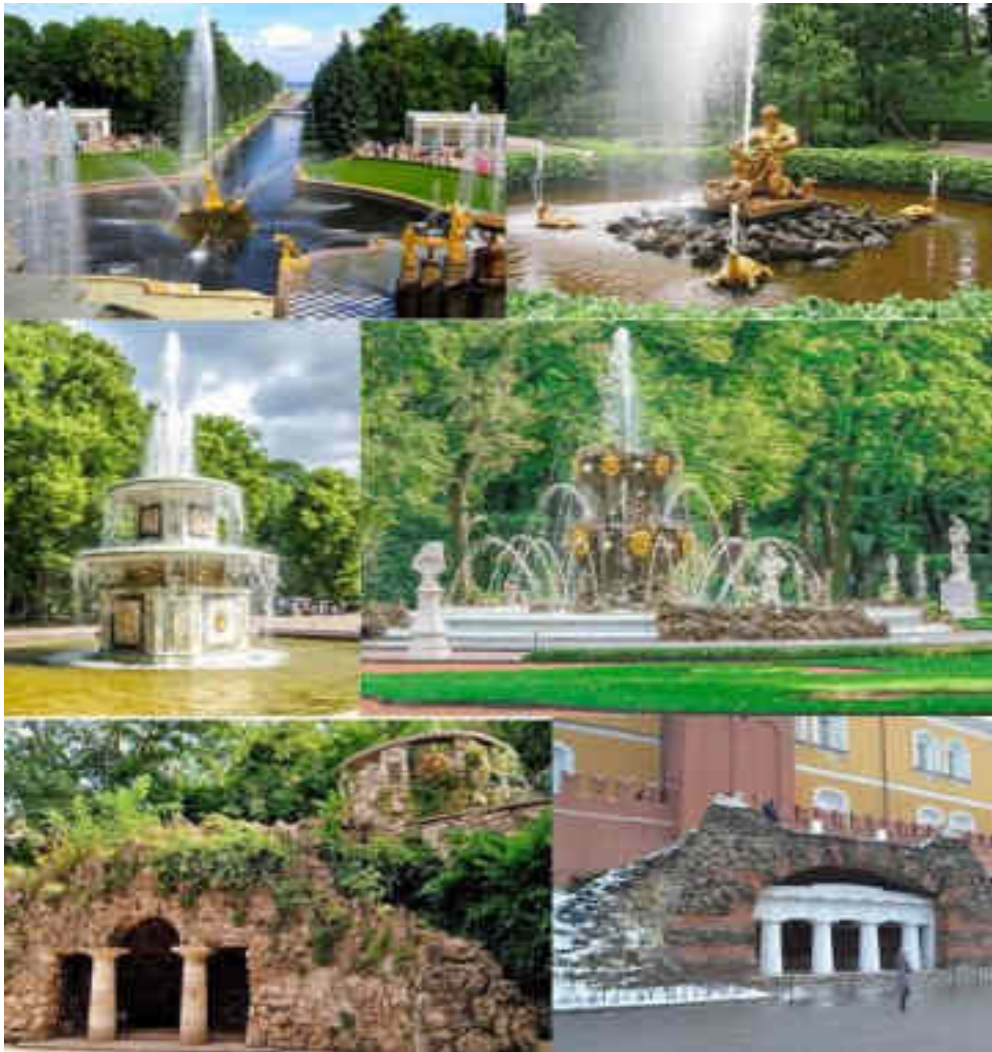


черты исторического стиля отражаются в формах, проявляющихся с пониманием глубоких взаимосвязей общеисторических и культурных процессов в системе бытия и выражающихся в моде на определенные формы средовых объектов [7]. Спрос на архитектурные ландшафтные элементы возрос с середины XVIII в., в это время начинается промышленное производство копий классических декоративных садовых декоров и статуй. По всей Европе открываются мастерские по изготовлению такой продукции из искусственного камня, сделанного на основе цемента и выглядящего достаточно естественно. Многие образцы того времени сохранились и до наших дней (Рисунок 3.78).



**Рисунок 3.77 – Исторические здания и малые архитектурные формы с характерными монументальными декорами определяют ландшафтную среду**





**Рисунок 3.78 – Рельефы, скульптура, архитектурные элементы вносят исторический стиль в ландшафтную среду**

Использование монументальных декоров при пластической обработке или искусственном создании ландшафтных *рельефов* нашло выражение в геопластике различных холмов, живописных валов, подпорных стенок, террас и пандусов. В XVIII в. по сравнению с Ренессансом классические формы ландшафтной архитектуры приобретают иной характер и новое композиционное звучание [13]. На смену рациональной ренессансной графичности приходит живописность и пластика, ставшие основными средствами художественной выразительности, создающей беспокойную игру светотени в ландшафтных архитектурных композициях и в посадках. В видовых планах и формах господствуют сложные криволинейные очертания (Рисунок 3.79).



**Рисунок 3.79 – Художественная ковка и кирпичная кладка украшают малые ландшафтные формы**

Стилевое своеобразие, которое мастера эпохи Барокко привнесли в ландшафтную парковую архитектуру, характеризуется чистыми геометрическими формами в сочетании со сложными, витиеватыми архитектурными элементами. Так, например, в Версальском парке созданы геометрические фигуры из лужаек, высаженных растений, дорожек из гравия. Центрами композиции паркового ансамбля являются фонтаны с прекрасными *скульптурными группами, рельефами и архитектурными элементами*. В летний сезон фонтаны включаются каждые 15 минут и превращаются в стремительные аквадекорации (Рисунок 3.80).

Достоинства стиля проявились в исключительно сильных по художественной выразительности архитектурных ансамблях, состоящих из павильонов и беседок, в удивительном умении органически вписывать архитектуру в окружающую природу. В моде были беседки и декоративные опоры для вьющихся растений в виде деревянных решёток, которые декорировались резными элементами с изящными узорами.



**Рисунок 3.80 – Скульптура, архитектурные элементы – неотъемлемая часть ландшафтов стиля барокко**

Архитектурные строения являются важной составляющей многих садов и парков. Поскольку в эпоху Барокко общественных садов не было, а были только частные, то определённые конструкции павильонов, их декоры, стиль и качество постройки определяли статус, финансовые возможности и личные привязанности владельцев, а также указывали на исторический контекст сада [40, 171] (Рисунок 3.81).

Европейские дворцы XIX в. продолжили декоративные традиции Барокко, в них всегда можно найти тенистые уголки с садовыми скамейками под крытыми арочными колоннадами. Для ориентации и освещения в тенистых аллеях парков используются каменные декоративные малые формы, которые богато оформляются *рельефами, архитектурными элементами и резьбой.*





**Рисунок 3.81 – Деревянная резьба, архитектурные элементы, художественная ковка – виды монументального искусства в формировании ландшафтных павильонов**

В садах с пейзажным геоландшафтом можно встретить лестничные марши или обычные ступеньки, которые помимо прикладной функции подъёма с одного уровня на другой являются полезными и привлекательными декоративными элементами [298]. Парковые лестницы можно увидеть на террасах, внутри башен и бельведеров, вдоль водных каскадов. Многие из этих лестниц ограждены изящными балюстрадами, украшены *скульптурами*, *архитектурными элементами* в виде колонн и каменными *рельефными кладками* (Рисунок 3.82).



**Рисунок 3.82 – Архитектурные элементы, рельефы – основа формирования малых архитектурных ландшафтных форм**

Входные зоны частных и общественных территорий нередко оформляются уникальными парадными группами, состоящими из ворот и опор, эти малые архитектурные формы помпезно выражают значимости объекта. Ажурные решетки из кованого железа вставлялись между опорами изгороди, сквозь которую можно смотреть, но нельзя пройти [96, 242]. Столбы декорируются скульптурами геральдических животных, рельефными гирляндами, узорчатыми урнами и стилистическими композициями с использованием различных видов монументального искусства: таковы ворота парка Монсо в Париже, XIX в.; ворота в парк скульптур Вигеланда в Осло, Норвегия, 1942г.; художественное литьё и ковка входной зоны Государственного Русского музея, Санкт-Петербург, XIX в.; колонна Славы, Санкт-Петербург, 1886 г. (Рисунок 3.83).





**Рисунок 3.83– Художественное литье и художественная ковка с XVIII в. и до XXI в. остаются самым востребованным декором малых архитектурных форм в городской и ландшафтной среде**

К этим же примерам можно отнести *мозаики*, размещённые на мемориале принца Альберта, Лондон, мастерская Антонио Сальвиати, 1875 г.; *мозаику* «Древо жизни» на надгробии А. Куинджи, Санкт-Петербург, Мастерская Фролова, 1913 г.; *надгробие* Рудольфа Нуриева, Кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, Париж, 1993 г. (Рисунок 3.84).

На протяжении многих веков усадебные ограды традиционно создаются с использованием художественной ковки или литья с декоративными дополнениями на опорах. Металлические ограждения массовое распространение получили в XIX в. Кованые затейливые узоры решёток делались уникальными для каждой усадьбы с вплетением в них декоров с родовым гербом. В качестве примеров можно назвать *кованую ограду* Дома Ученых, Москва, ул. Пречистенка, 1910 г.; *художественное литье* остановочного трамвайного павильона «Соломенная сторожка», Москва,

начало XX в.; чугунный павильон трамвайной остановки, построенный в конце 1890-х годов по проекту архитектора Франца Андреевича Когновицкого. Объект обладает статусом культурного наследия регионального значения (Рисунок 3.85).



**Рисунок 3.84 – Мозаика в мемориальных малых архитектурных формах**



**Рисунок 3.85 – Архитектурные элементы, скульптура, художественная ковка формируют малые архитектурные формы**

Творчество Антонио Гауди известно многим специалистам и любителям. В своих работах Гауди также использовал мозаику на фасадах зданий. Одним из ярких примеров использования *мозаики* является Парк Гуэля, где *мозаикой* выложены стены некоторых построек, декоративные фигуры, скамейки и практически вся смотровая площадка. *Мозаики и архитектурная керамика* парка Гуэля (Parque Güell), Барселона, Антонио Гауди, 1900-1914 гг.; *мозаики* А. Гауди, Барселона, конец XIX – начало XX в.; Крипта Колонии Гуэля, Санта Колома де Сервелло, 1916 г. (Рисунок 3.86).





**Рисунок 3.86 – Архитектурная керамика А Гауди в декорах малых архитектурных форм**

В последней четверти XIX в. во Франции начинает формироваться новый стиль – ар-деко – это новое художественное направление, стилистические черты которого создали основу последнего большого исторического стиля, развитие которого распространилось по всем странам Европы, но везде со своими художественными особенностями. Новый стиль отражался во всех аспектах жизни – от бытовых предметов и костюма до архитектуры, а также и в оформлении территорий городской среды. Таким является бассейн во дворе Petit Palais, Монте-Карло, мастерская Джандоменико Факкина, 1900 г. (Рисунок 3.87).



**Рисунок 3.87 – Мозаика, скульптура, рельефы в малых архитектурных формах стиля ар-нуво**

В конце XIX в. основными центрами развития нового стиля стали Брюссель, Германия и страны Прибалтики, а стиль получил название, на немецкий лад – «юген-стиль»; в Вене – «сецессион», в Италии – «либерти», а в России –

«модерн». В каждой стране данный исторический стиль имел свои неповторимые художественно-эстетические особенности. В России к ним можно отнести *кованые ограды* особняка Саввы Морозова, Москва, ул. Спиридоновка, 1910 г.; *кованые ограды* особняка С. П. Рябушинского, арх. Ф.О. Шехтель, Москва, 1910 г.; *кованые ограды* особняка А.И. Дерожинской, Москва, Кропоткинский пер., 1901-1904 гг.; чугунную беседку, *художественное литьё*, сад Эрмитаж, Москва (Рисунок 3.88).



**Рисунок 3.88 – Художественная ковка в оградах и беседке московского модерна**

Только в русском модерне наблюдалось активное использование народных орнаментов и традиционных национальных декоров. К таким примерам относятся облицованные *керамикой* малые архитектурные формы: *изразцовая скамья* Врубеля, Абрамцево, начало XX в.; декорированный в технике «азулежу» источник в горной деревне Алте, Португалия, 1723 г. (Рисунок 3.89).





**Рисунок 3.89 – Архитектурная керамика в русском модерне**

Традиционно для дорожек в парках используются мягкие материалы: с помощью дробленого ракушечника, мелкого гравия и плитки выкладываются рисунки *мозаичного декора*. Данный прием можно проследить в Павильоне *Каслинское чугунное литьё*; в фонтане «Каменный цветок», ВДНХ, Москва (выполнен *Мозаичной мастерской Академии художеств СССР*, 1954 г.), в *мозаиках* малых архитектурных форм бассейна детского сказочного городка, Курортный городок, «Адлер», 1979 г. (Рисунок 3.90).



**Рисунок 3.90 – Художественное литьё, мозаика и мозаичная укладка парковых дорожек в СССР**



Ярким примером является *керамический фонтан* работы компании Villeroy & Boch в зимнем саду института монахинь-урсулинок (Бельгия конец XIX в.) и *мозаичная* каменная облицовка тротуара, фонтан с *художественным литьём*, Лиссабон [77]. Сюда же можно отнести малые архитектурные формы – колодец и ворота, выполненные в технике *деревянной резьбы* (Рисунок 3.91).



**Рисунок 3.91 – Архитектурная керамика, художественное литье, резьба по дереву, художественная ковка в малых архитектурных формах XXI в.**

И сегодня монументальные декоры можно наблюдать в современных ландшафтных пространствах, они демонстрируют практически всю палитру монументально-декоративного искусства, всё его стилевое многообразие.

### **3.8. РОЛЬ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА В ФОРМИРОВАНИИ ЖИЗНЕННОЙ СРЕДЫ**

Сегодня к монументально-декоративному искусству относятся: монументальная живопись, витражное и мозаичное убранство зданий, металлическое литьё, художественная ковка, скульптура, резьба по дереву т.д. С помощью монументально-декоративного искусства создается широкий круг произведений для конкретной архитектурной среды, гармонично сочетающихся с ней благодаря разнообразным морфологическим и стилистическим характеристикам. По содержанию и образному подходу различают художественные произведения, обладающие монументальными качествами и являющиеся важнейшими объектами средового пространства. Произведения монументально-декоративного искусства украшают поверхности стен, перекрытия и фасады зданий, органично вписываются в архитектурную среду и становятся определяющей доминантой комплексного художественного объекта.

В период первобытного общества уже проявилось монументальное искусство в виде культовых статуй и в пещерных росписях, где отобразились представления древнего человека о могуществе природных сил, отображения животных и сцены жизни древних людей. С постепенным развитием цивилизации, с появлением классового общества виды монументального искусства стали отражать социальные отношения.

Все виды монументального искусства неразрывно связаны с архитектурой, поэтому в данном исследовании были рассмотрены различные современные жилые и общественные сооружения. Особенности XXI в. состоят в огромном разнообразии архитектурных объектов: жилых зданий, общественных пространств, зрелищно-развлекательных комплексов и пр. Десятилетиями складывались уникальные тенденции и в зарубежной архитектуре, которые в короткий срок были освоены отечественной архитектурно-дизайнерской практикой. В настоящее время данный

типологический ряд освоенных новшеств выступает в качестве носителя новых технологий и материалов, где главным источником передового строительного опыта и становятся стилистические течения в дизайне.

Монументальность художественного образа – это свойство произведения, которое воплощает в себе возвышенные черты, несёт идейность и является общественно значимым творческим объектом в живописной или пластической форме, а габариты монументально-декоративных произведений не всегда могут отражать монументальность. Это свойство монументального произведения не является единственным определяющим фактором его соответствия проектным задачам, а творческий результат определяется художественной выразительностью и грамотным размещением в пространстве.

В отличие от станкового искусства произведения монументального искусства предназначены не для музеев, выставок и коллекционеров, а создаются для частных и общественных пространств, для городских площадей, улиц, парков и могут являться частью архитектуры. Произведения всех видов монументальных искусств предназначены для воздействия на зрителей, поэтому размещаются в наиболее посещаемых местах. Монументально-декоративное искусство, включённое в дизайн-проект, стимулирует общественные процессы так же, как архитектура, городское и ландшафтное пространство.

Монументально-декоративные элементы фасадов и интерьеров, декоративные пространственные композиции содержат в себе идейные контексты, модные тенденции или воплощают заданные уникальные социальные задачи. Основной особенностью произведений монументального искусства является то, что строгие обобщённые формы с соразмерной содержанию динамикой создаются из долговечных материалов.

Данное исследование способствует построению логистической модели использования современных видов монументально-декоративного искусства в средовом дизайн-проектировании. Данная научная работа содержит в себе

значительный объём материала, впервые подвергнутый анализу и систематизации. Синтез дизайна с архитектурой накладывает отпечаток на содержание и форму монументального искусства [281, 296]. Используя в дизайн-проектах различные виды монументально-декоративного искусства, необходимо учитывать значительные габариты монументальных изображений, что определяет необходимость их рассмотрения в определённом ракурсе, вписанных в средовой объект. Крупный масштаб произведения определяет характер пропорций, цвет и силуэт объекта, что придаёт многозначность и доминанту при лаконизме форм в средовых объектах.

Выступая в синтезе с архитектурой, произведения монументального искусства подчёркивают функциональное назначение здания, определяют художественные особенности архитектурного пространства. Зачастую монументальные произведения имеют достаточно самостоятельное «звучание» в пространстве и при этом являются доминантой в средовом объекте. Нередко определёнными художественными монументальными формами дизайнер стремится выразить возвышенные идеи, которые диктуют масштабное решение сочетания архитектурной и природной среды. В современном дизайне произведения монументального искусства могут не нести возвышенную идейную нагрузку, а быть «сплошным» декором, например, росписи, мозаики или архитектурная керамика азулежу на стенах интерьеров или фасадов. Историческим примером росписей, могут служить фрески Рафаэля в Ватикане, размещённые по всем интерьерным поверхностям и в нишах. Кроме орнаментных, большинство монументальных росписей отмечены философским содержанием, где присутствуют вечные истины и размышления о судьбе человеческого рода, о величии самого человека, а затем и сами помещения музея обрели орнаментальный декор с помощью рельефов и архитектурных элементов.

В современном дизайне выбор различных видов монументального искусства определяется их местом в дизайн-проекте средового объекта: это мозаика на фасаде или в интерьере здания, либо роспись на стене или на

потолке и т.д. На этапе проектирования определяются материалы и техники исполнения произведения: росписи – какие используются техники; материал мозаики и т.п. Используемые материалы и средства превращают данное художественное произведение в стилистическую составляющую окружающей среды. В результате проведенного в исследовании анализа различных средовых объектов были определены основные виды монументально-декоративного искусства, во многом определяющие художественные качества современных средовых объектов и влияющие на визуальный зрительский комфорт (Таблица 3.3).

**Таблица 3.3 – Виды монументально-декоративного искусства в дизайне среды**

№	Основные виды МДИ
01	<i>Роспись</i>
02	<i>Мозаика</i>
03	<i>Витраж</i>
04	<i>Архитектурная керамика</i>
05	<i>Художественная ковка</i>
06	<i>Художественное литье</i>
07	<i>Резьба по дереву</i>
08	<i>Архитектурные элементы</i>
09	<i>Рельефы</i>
10	<i>Скульптура</i>
11	<i>Декоративная кладка</i>

*Монументальная роспись.* Одним из самых древних видов изобразительного искусства является настенная роспись. Традиции настенной живописи, заложенные в глубокой древности, и сегодня пополняют новыми шедеврами культурный фонд человечества. Художественное оформление архитектурных и природных поверхностей подразделяется в том числе и по технологии нанесения росписи. Это могут быть фрески, покрывающие



интерьеры древнеегипетских храмов, это творения Джотто и Боттичелли, картины Микеланджело и Рубенса, украшающие стены католических соборов. Улицы современных городов пестрят яркими фасадами с декоративной живописью, внимание зрителей привлекают к себе монументальные объекты, украшенные граффити (Рисунок 3.92).



**Рисунок 3.92 – Монументальные росписи**

*Мозаики.* Мозаика представляет собой практичный, прочный и эстетически привлекательный монументальный декор. В современных средовых объектах мозаика выполняется из разных материалов: это природный и искусственный камень, смальта, стекло и керамика с большой цветовой палитрой. Художественные достоинства мозаики позволяют использовать её в качестве декора как в интерьерах, так и на фасадах зданий, а также при декорировании малых архитектурных форм (Рисунок 3.93).

*Витраж* – это декор, выполненный из наборного цветного стекла и предназначенный для восприятия «на просвет». Витраж используется в декорировании оконных проёмов, потолочных плафонов, а также в различных архитектурных объектах в качестве настенных панно со скрытой подсветкой (Рисунок 3.94).



**Рисунок 3.93 – Мозаики**



**Рисунок 3.94 – Витражи**

*Архитектурные элементы.* Архитектурные сооружения с древнейших времён являются неотъемлемой материальной составляющей человеческой жизни: это жилые, административные, общественные, культурные, спортивные и другие сооружения. Зодчие стремятся придать внешнему виду зданий, их фасадам, определённую смысловую нагрузку, подчеркивая этим не только функциональное назначение объекта, но и создавая определённый эмоциональный эффект. Поставленная задача достигается с помощью использования при строительстве декоративно оформленных архитектурных элементов. Существуют три подобные группы:

- элементы для вертикального членения – они пригодны для декорирования низких и широких строений. Вертикаль, которую задаёт декор,

помогает сооружению выглядеть органично и привлекательно. Это могут быть колонны, арки, балясины, простенки, оконные и дверные проёмы и прочие детали, расположенные вертикально;

- элементы для горизонтального членения – они подходят для создания привлекательного облика широкого многоэтажного дома. Такими элементами можно визуально расчленить этажи здания, подчеркнуть верх или низ сооружения. К этой группе относятся: карнизы, полочки, желобки, декоративные подоконники и прочие детали, подчеркивающие горизонталь поверхности.

- декоры – это детали, не относящиеся к элементам вертикального или горизонтального членения, они выполняют лишь художественную функцию, к ним относятся: розетки, валюты, карнизы, филёнки, замковые камни и т.д. (Рисунок 3.95).



**Рисунок 3.95 – Архитектурные элементы**

*Архитектурная керамика* используется для декорирования наружных и внутренних плоскостей зданий, она представляет собой глазурованную керамическую плитку, обладающую гладкой или рельефной поверхностью. Внешний слой плитки могут покрывать уникальные цветовые или полихромные композиции с геометрическими орнаментами, с изображениями людей, животных, растений или в виде живописных панно. Форма плиток может быть прямоугольной или иметь сложные геометрические очертания, например, в виде шестигранников и ромбов. Сама роспись выполняется в технике подглазурной или надглазурной эмали (Рисунок 3.96).





**Рисунок 3.96 – Архитектурная керамика**

*Художественное литьё из металла* – это метод металлургического производства, при котором изготавливают декоративные, конструктивные и фасонные изделия и детали путём заливки расплавленного металла в заранее подготовленную литейную форму. После охлаждения и затвердевания металла получают отливку нужной конфигурации. В средовом дизайне такую технологию используют для изготовления элементов лестниц, городских ворот и ограждений, оконных решёток, входных козырьков на фасадах, различных архитектурных декоров и малых архитектурных форм (Рисунок 3.97).



**Рисунок 3.97 – Художественное металлическое литьё**

*Художественнаяковка* – это высокотемпературная обработка деталей из различных металлов: железа, меди, титана, алюминия, а также их сплавов, нагретых до нужного уровня (Рисунок 3.98).



**Рисунок 3.98 – Художественная ковка**

*Резьба по дереву.* С древних времён одним из самых удивительных и в то же время популярных видов ручной обработки натуральной древесины считается резьба. Резные высокохудожественные деревянные изделия воплощают богатые национальные традиции этого вида творчества. Они характеризуются непревзойденной многообразностью, определяющей их истинную ценность. Благодаря этому резные изделия из дерева покоряют зрителей своим привлекательным внешним видом, а порой и экстравагантностью. Сегодня ещё можно встретить старинные здания, сохранившиеся с XVIII века: это примеры деревянного классицизма и ампира. В конце XIX – начале XX вв. было возведено множество богато декорированных доходных домов. Повсеместно можно встретить замечательные по своим художественным достоинствам здания, снаружи и внутри украшенные деревянными декорами (Рисунок 3.99).



**Рисунок 3.99 – Монументальная резьба по дереву**



*Рельефы* – представляют собой фигурное или орнаментальное изображение, выступающее над плоскостью фона. Рельефы часто выполняются с перспективными сокращениями и традиционно рассматриваются фронтально. Рельефные декоры представляют собой художественно выполненную, уплощенную скульптурную композицию на плоскости, созданную из различных материалов: камня, глины, металла, гипса, с использованием технологий лепки, резьбы, чеканки и т.д. Рельефами в виде объёмных изображений декорируются архитектурные поверхности, располагающиеся на фасадах и в интерьерах зданий. Существует несколько основных видов рельефов: барельеф, горельеф, контррельеф, койланаглиф. Художественно-изобразительная палитра рельефов достаточно широка, а сами рельефные изображения могут размещаться на стенах, капителях, пилонах, метопах, фронтонах, сводах, фризах и на других конструктивных элементах зданий.

*Лепнина* является одним из основных видов рельефного декора. Технология её изготовления была известна ещё в Древней Греции. В России же она появилась около XVII в. и пользовалась большой популярностью, помогая решать множество архитектурно-художественных задач. Важно отметить, что лепные рельефные декоры являются актуальными и по сей день, ими украшают интерьеры и фасады зданий, малые архитектурные формы. В современном архитектурном дизайне рельефы используют для декорирования стен и потолка, для украшения и сглаживания строгих геометрических поверхностей. При изготовлении *лепнины* активно используются инновационные полимерные материалы. Орнаментальный и цветочный рельеф часто применяется как декоративный прием оформления колонн, пьедесталов, балясин и прочих архитектурных элементов. Пейзажные и фигуративные рельефы часто являются самостоятельными художественными произведениями. Объёмный рисунок или гипсовая лепка придают средовым объектам индивидуальный характер (Рисунок 3.100).



**Рисунок 3.100 – Рельефы**

*Скульптура* – это искусство преобразования средового пространства посредством использования пластического объёма. В отличие от архитектуры скульптура не функциональна, а изобразительна, при этом скульптура близка архитектуре: она также имеет дело с пространством и объёмом, материальна по своей природе и подчиняется тектоническим закономерностям. Главными специфическими чертами скульптуры являются пластичность, объёмность, материальность, лаконизм и универсальность (Рисунок 3.101).



**Рисунок 3.101 – Скульптура**

*Декоративная кладка* – это процесс возведения ограждений и стен с усложнёнными фрагментами лицевой кладки, обладающей художественной выразительностью и служащей эстетическим целям. Подобная кладка осуществляется одновременно с воздвижением ограждения, при этом

лицевым кирпичом создаётся декоративная облицовка его наружной поверхности. Декоративная кладка выполняется с использованием прямоугольного или формового кирпича, декорирующего отдельные конструктивные членения оград или фасадов архитектурных зданий и сооружений. Многие архитектурные элементы декоративно выкладываются кирпичом, к ним можно отнести карнизы, пилястры, русты, полуколонны, арки, и другие декоративные элементы фасадов. Перевязка облицовочного слоя и самой кладки ограждения производится на уровне тычкового ряда (Рисунок 3.102).



**Рисунок 3.102 – Декоративная кирпичная кладка**

Для дизайнера монументальный декор является объектом отдельной разработки и представляет собой результат профессиональной деятельности. Включение в дизайн-проекты средовых объектов подобных декоров имеет не только функциональные и экономические причины, но и дополняет художественное произведение ценностными, эстетическими свойствами, а также обеспечивает связь между потребителем и объектом. Привлекательность и специфика работы дизайнера заключаются в возможности ставить себя в различных жизненных ситуациях на место потребителя.

При проектировании предметной среды декоры выступают как элементы её формирования, а совокупность декоров помогает сформировать пространство, где взаимосвязи между элементами приобретают особое значение, а также создаёт эстетические взаимосвязи между декором и средой,

формально именуемые пластическими характеристиками. В дизайнерском творчестве при реализации проектных замыслов виды монументально-декоративного искусства являются не только эстетической составляющей, но и средством, передающим визуальную и вербальную информацию об объекте, их можно рассматривать как часть идеи и концепции, включаемой в состав разработки. Поэтому для дизайнера монументальные декоры значимы не только как осязаемые художественные элементы. Отмечая эти особенности декоров, замечено, что сами элементы представляют собой эфемерные, но грамотно организующие средовое пространство элементы, выбранные в соответствии с запросами и возможностями современного заказчика, являющиеся результатом психологического анализа предпочтений потребителя и частью выбранной художественной системы.

Анализ монументальных произведений, расположенных в современных интерьерах, на фасадах зданий, являющихся автономными декоративными объектами или малыми архитектурными формами, раскрывает их социальную направленность, выраженную художественными средствами. Суммируя все вышеизложенное, следует констатировать, что в данной работе положено начало исследованиям, систематизирующим методы дизайн-проектирования, связанные с изобразительным искусством, в том числе с его монументально-декоративными видами. Несмотря на то, что современная культура проектирования средовых объектов опирается на серьёзные теоретические разработки, связь с большим миром изобразительного искусства не утрачивает своей актуальности. Сегодня значительное число обобщающих публикаций по отдельным видам монументально-декоративного искусства преследует узконаправленные цели, что искажает подлинную художественную картину современного творческого процесса. Многие из видов монументально-декоративного искусства ещё не до конца выявлены и не полностью описаны в связи с интенсивной сменой стилистических течений в XX-XXI веках. Все это накладывает отпечаток на содержание и уровень проектных решений, среди которых значительный процент по-прежнему составляют дизайн-

проекты, использующие различные виды монументально-декоративного искусства.

Любое произведение монументального искусства может быть самостоятельным декоративным объектом в среде, нередко облик средовых объектов формируется одновременно несколькими видами монументального искусства. Их выбор и сочетание определяет принадлежность конкретного произведения к определенному художественному направлению, а также зависит от средового контекста. В процессе классификации видов монументального искусства была выявлена следующая зависимость:

- на первом уровне происходит деление на виды, которое определяется или диктуется характерными художественно-технологическими признаками;

- на втором уровне совершается деление по материалам, т.е. на данном этапе определяется возможность применения тех или иных материалов для конкретного дизайн-проекта;

- на третьем уровне происходит деление по используемым техникам и технологиям, это зависит от их количества и уникальности для каждого из видов (Таблица 3.4).

Современные тенденции, предполагающие использование инновационных технических и технологических процессов во всех видах монументального искусства, невольно влияют на забвение традиционных ручных техник и приёмов. Сегодня становится всё очевиднее, что и традиционные и современные технологии, применяемые в различных видах искусства, в равной мере способствуют созданию целостных композиций, формирующих единый художественный образ объекта. Причём именно гармоничная композиция и является определяющей характеристикой совершенного средового ансамбля. В дизайне это особенно важно для предметных и средовых комплексов, где зачастую соседствуют весьма разнородные по своим исходным свойствам компоненты.



Таблица 3.4 – Уровни классификации монументально-декоративных видов искусств в средовом дизайне

Монументально-декоративные виды искусств в средовом дизайне										
Монументальным живопись					Пластические виды искусств					
I уровень: Основные признаки классификации										
Материально-технические признаки					Признаки формобразования					
Виды монументально-декоративного искусства										
роспись	мозаика	витраж	архитектурная керамика	художественная ювелирка	художественное литье	Рельефы по дереву	Архитектурные элементы	рельеф	скульптура	декоративная кладка
натуральная роспись фрески искусство живопись роспись световые роспись роспись	мозаичный камень искусственный камень световые полимеры стекло смальта дерево	стекло металл полимеры	керамика	металл	металл	дерево	- натур. камень - искус. камень полимеры гипс бетон стекло керамика дерево металл	натур. камень искус. камень полимеры гипс бетон стекло керамика дерево металл	натур. камень искус. камень полимеры гипс бетон стекло керамика дерево металл	кладка лепка формовка отливка обжиг
II уровень: Материалы										
роспись роспись живопись живопись живопись живопись живопись живопись	мозаичный камень искусственный камень световые полимеры стекло смальта дерево	керамика	керамика	металл	металл	дерево	- натур. камень - искус. камень полимеры гипс бетон стекло керамика дерево металл	натур. камень искус. камень полимеры гипс бетон стекло керамика дерево металл	натур. камень искус. камень полимеры гипс бетон стекло керамика дерево металл	кладка лепка формовка отливка обжиг
III уровень: Техника и технология										
роспись роспись живопись живопись живопись живопись живопись живопись	мозаичный камень искусственный камень световые полимеры стекло смальта дерево	керамика	керамика	металл	металл	дерево	- натур. камень - искус. камень полимеры гипс бетон стекло керамика дерево металл	натур. камень искус. камень полимеры гипс бетон стекло керамика дерево металл	натур. камень искус. камень полимеры гипс бетон стекло керамика дерево металл	кладка лепка формовка отливка обжиг

## ВЫВОДЫ ПО ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ

1. На основе теоретических построений и с использованием методологических подходов, определённых в главе 2, была разработана структура проектируемой среды, в которой системно отражено проектно-художественное содержание, демонстрирующее многомерность связей жизненного пространства человека и показана зависимость данного феномена от многочисленных социально-политических, технических и экономических факторов.

2. Определена специфическая роль художественной составляющей в формировании искусственной среды обитания человека.

3. Выявлены параметры, характеризующие степень визуального комфорта потребительской-личностной системы, которые необходимо закладывать в процессе проектирования средовых объектов.

4. Раскрыта историческая и визуальная взаимосвязь произведений монументально-декоративного искусства с окружающим человека жизненным пространством: интерьерами, архитектурными объектами, городской и ландшафтной средой.

5. Разработана методология определения и построения монументально-декоративной доминанты и подчиненных ей элементов в средовом пространстве, опирающаяся на общие композиционные закономерности и обозначающая границы места в предметной среде.

6. Исследование взаимосвязи исторических и современных архитектурных пространств показало, что в различные периоды в средовом дизайне при использовании произведений монументально-декоративного искусства применяются аналогичные концептуальные художественные приёмы.

7. Определены виды монументально-декоративного искусства, участвующие в формировании модели художественной среды проектируемой

системы, влияющие на разработку средовых объектов и определяющие профессиональный уровень дизайн-проектирования, к которым относятся: монументальные росписи, мозаики, витражи, архитектурная керамика, художественные ковка и литьё, резьба по дереву, декоративные архитектурные элементы, рельефы, скульптуры и декоративная кирпичная кладка.

8. Создана классификация видов монументально-декоративного искусства, используемых в средовом дизайне, где определены три основных типологических уровня: вид монументально-декоративного искусства, материал, техника и технология.

9. Анализ выделенных видов монументально-декоративного искусства продемонстрировал взаимосвязь художественных произведений с новыми типологическими и архитектурно-пространственными факторами, влияющими на этапы дизайн-проектирования и определяющими стоимость проектируемого объекта.

## ГЛАВА 4. ИСТОРИОГРАФИЯ ВИДОВ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА, УЧАСТВУЮЩИХ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОЕКТИРУЕМОЙ СИСТЕМЫ

### 4.1. СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ВИДОВ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

Во все времена искусство выражало наиболее актуальные идеи своего времени. С развитием дизайна виды монументально-декоративного искусства стали приобретать всё большую популярность. Мастера-монументалисты и художники-прикладники, сохранив традиции и приумножив накопленный веками опыт, сегодня воплощают в жизнь смелые творческие идеи, органично вписывающиеся в современную среду. Примером изящества и высокой художественности в XXI в. являются многие виды монументально-декоративного искусства (Рисунок 4.1).



Рисунок 4.1 – Монументально-декоративное искусство XX – XXI вв.

Эти высокопрофессиональные произведения не появились бы без интереса, возникшего у современных дизайнеров в процессе знакомства с художественными достижениями прошлых веков. Оставшиеся в истории произведения монументально-декоративного искусства были выполнены настолько высокохудожественно и качественно, что многие из этих работ прекрасно сохранились до наших дней. Они ярко отражают дух своего времени и являются сегодня источниками творческого вдохновения для художников и дизайнеров. Произведениям монументального искусства во все времена отводилась особая общественная роль: они демонстрировали главенствующие идеи, особенно в периоды радикальных социально-политических преобразований, когда стремительно развивались культура и наука. Дух времени и стиль бытия определяли характер произведений монументально-декоративного искусства, поэтому в данной работе исследуются все его основные виды, участвующие в формировании средовых объектов и ориентированные на большие исторические стили. Проведённый хронологический анализ [68] позволил систематизировать весь накопленный материал по основным видам МДИ: монументальные росписи, мозаики, витражи, архитектурная керамика, художественнаяковка, художественное литьё и деревянная резьба (Рисунок 4.2).



**Рисунок 4.2 – Исторические произведения монументального искусства**



Для систематизации выбранных примеров был разработан формат арт-карт (Рисунок 4.3), отражающих информацию об объекте монументально-декоративного искусства, с указанием наименования, места, времени создания и наглядным представлением художественного объекта в среде.



**Рисунок 4.3 – Формат арт-карты**

Далее все исследуемые средовые объекты монументально-декоративного искусства были переведены в формат арт-карт и выстроены в хронологическом порядке в виде каталогов по всем рассматриваемым видам монументального искусства, представленным в Приложениях к диссертации.

## **4.2. ИСТОРИОГРАФИЯ ВИДОВ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА, УЧАСТВУЮЩИХ В ФОРМИРОВАНИИ ЖИЗНЕННОГО ПРОСТРАНСТВА**

### **4.2.1. ИСТОРИОГРАФИЯ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ РОСПИСЕЙ**

История настенной росписи не имеет точной начальной даты. Древние люди оставили нам изобразительные свидетельства об их жизни в виде наскальных рисунков, выполненных в незапамятные времена. Силуэты животных, растений, отпечатки человеческих рук, нанесённые на различные поверхности, донесли до нас информацию о древних людях, об их мире, об

окружавшей их природе. Посредством рисунков наши предки рассказывали о том, что они видели вокруг, что им нравилось и что пугало, каковы были их быт и верования. Наши древние предки использовали только натуральные краски, которые по некоторым данным применялись для росписи стен и потолков жилищ более 18 тысяч лет назад. А со времен Палеолита – 35 тысяч лет до н. э. – сохранились материальные свидетельства декорирования своего жилища предметами искусства [37]. Ярким примером являются наскальные рисунки на стенах пещер Альтамира в Испании (Рисунок 4.4).



*Арт-карты: Росписи древних цивилизаций*

*Таблица: 01.01. Наскальные рисунки пещер Альтамира. Испания. Палеолит*

#### **Рисунок 4.4 – Росписи древних цивилизаций. Палеолит**

В исследовании все монументальные росписи были подразделены, выстроены в хронологическом порядке и разбиты на стилистические этапы (Таблица 4.1), в дальнейшем сформировавшие каталог «Монументальные росписи» (Приложение 1).

Величайшие произведения изобразительного искусства относятся уже к IV тысячелетию до н. э., когда большой вклад в развитие настенной росписи внесли мастера Древнего Египта – старейшего государства мира. Они создали грандиозные пирамиды и храмы, уникальные монументальные произведения, не имеющие аналогов и поныне. Древние египтяне своеобразно и красочно оформляли интерьеры монументальных сооружений.

**Таблица 4.1 – Историко-стилистические этапы монументальных росписей**

<i>табл.</i>	<i>Исторические разделы Арт-карт</i>
01.	<i>Росписи древних цивилизаций.</i>
02.	<i>Античные монументальные росписи</i>
03.	<i>Росписи раннехристианской культуры</i>
04.	<i>Росписи средневековой культуры</i>
05.	<i>Росписи древнерусской культуры</i>
06.	<i>Росписи эпохи Возрождения</i>
07.	<i>Росписи стиля Барокко</i>
08.	<i>Росписи стиля Ампира</i>
09.	<i>Росписи эпохи романтизма XIX в.</i>
10.	<i>Росписи стиля Модерн</i>
11.	<i>Росписи в СССР</i>
12.	<i>Росписи в XX - XXI вв.</i>

В сюжетах настенных и потолочных росписей присутствуют не только сакральные персонажи, но и сцены, иллюстрирующие важнейшие исторические события. Египетские художники также придерживались основных правил нанесения живописного изображения при оформлении интерьеров (Рисунок 4.5). Настенная роспись как вид монументального искусства приобрела в этот период большую самостоятельность [177].



*Арт-карты: Росписи древних цивилизаций*

*Таблица: 01.02. Роспись в гробнице египетского чиновника Нахта*

*Таблица: 01.03. Росписи в гробнице Нефертари. Долина цариц. Египет.*

**Рисунок 4.5 – Росписи древних цивилизаций. Египет**

Искусство крито-микенской цивилизации – признанного центра античной культуры – донесло до наших дней множество примеров настенной росписи, сохраняющих, несмотря на древность, яркость красок и чистоту линий. Эти произведения выполнены в уникальной *технике фрески*, применявшейся при росписи стен критских дворцов. Фрески выполнялись по сырой штукатурке темперными красками. Декоративные орнаменты до сих пор поражают зрителей своим многообразием и красочностью. Вместе с тем, мастера острова Крит, демонстрируя высочайший талант и художественный вкус, увлекались излишней декоративностью и плоскостностью в настенной живописи [96, 229]. Самое престижное помещение в Кносском дворце — это тронный зал, где сохранился гипсовый трон, окружённый расписными грифонами, возможно, именно на нём и восседал сам Царь Минос (Рисунок 4.6).



**Арт-карты: Росписи древних цивилизаций**

Таблица: 01.04. Настенные росписи Кносского дворца, о. Крит. III в. до н.э

Таблица: 01.05. Роспись тронного зала Кносского дворца, о. Крит. III в. до н.э.

#### **Рисунок 4.6 – Росписи древних цивилизаций. Остров Крит**

Со временем содержание настенных изображений начинает изменяться, их сюжеты становятся лиричнее. Широкую популярность в конце V в. до н. э. приобрела узорчатая орнаментальность, пришедшая на смену героическим сюжетам. И хотя изображение человека оставалось в росписи центральным сюжетом, пластическая трактовка всё больше уходит от традиционных мифологических образов Древней Греции [235]. Предпочтение отдавалось бытовым сюжетам. Но при этом яркие, насыщенные краски являются главной



приметой древнегреческого изобразительного искусства. Это было обусловлено тем, что под палящим греческим солнцем светлые краски на белом мраморе были практически не заметны, поэтому использовалась техника *фрески* – роспись по невысохшей штукатурке с известью. После высыхания рисунка известь образовывала тонкую прозрачную кальцитную пленку, делающую рисунок ярким и долговечным.

Древний Рим продолжил развитие греческих традиций в оформлении интерьеров помещений, чему способствовало появление в зданиях парадных комнат. Помпезное оформление частных домов и дворцов в Древнем Риме подчёркивало высокий статус их владельцев. Настенные росписи становились всё более высокохудожественными, нередко вдохновлёнными знаменитыми произведениями древнегреческих художников. Часто на стенах помещений изображались дворцы или театральные декорации с изысканными и замысловатыми орнаментами (Рисунок 4.7) [50].



*Арт-карты: Античные монументальные росписи*

*Таблица: 02.01. Росписи стен в домах Помпеи. Древняя Греция. III век до н.э.*

*Таблица: 02.04. Настенная живопись атия в Стибии. I в. до н. э.*

#### **Рисунок 4.7 – Античные монументальные росписи до н.э.**

С XV в. до н. э. до I в. н. э. в настенной живописи получил распространение другой приём, названный *античный орнаментальный*. В нём отсутствует объёмность, искажена перспектива, а применявшиеся архитектурные детали были уже не столь выразительными, более плоскими. Главную роль в этом стилистическом оформлении играл орнамент, им прежде



всего украшали верхний пояс стены. Вторым элементом украшения стены, выполненном в орнаментальной стилистике, являются картины мифологического содержания или пейзажи, располагающиеся между горизонтальными и вертикальными линиями, разделяющими основную зону стены. В этой, третьей, стилистике выделяется подгруппа, где часто используются геометрические узоры, по форме напоминающие канделябр. То есть вместо колонн, популярных в архитектурной стилистике, в орнаментальной версии появляются утончённые линии. И, хотя условный «Канделябр» выполнялся мастером объёмно, остальные детали росписи изображались плоскостно. Характерные примеры оформления римских вилл: Оплонтис, Вилла Поппеи, Кальдариум, Вилла Фарнезина.

Примерно в I в. до н. э. появляется наиболее свободный приём римско-помпейской настенной живописи, соединивший в себе элементы предыдущих стилистик. В античном мифологическом сюжете архитектурные изображения могут сочетаться с орнаментом и декоративными элементами. Из одного приёма заимствуются изображения архитектурных элементов, а из другого – лепнина. Их поля совмещаются, картина располагается в средней части стены, по сторонам её окружают маленькие парящие фигуры. Иногда рядом с ними появляются архитектурные элементы в стиле Барокко. Главное, в мифологической стилистике полностью преобладает выдуманный мир – реальность отсутствует. В оформлении стен предпочтение отдаётся белому, красному и чёрному цветам. Как правило, используется традиционный орнамент, но ленты утончённого орнамента в мифологической стилистике могут покрывать различные участки стены. Вместе с тем, черты орнаментальной стилистики наблюдаются и в оформлении более скромных помещений. Неоднократно повторяющийся орнаментальный рисунок, то есть «обои», стали в дальнейшем определяющим мотивом декора. Примеры подобных произведений можно найти в Помпеях: классическая роспись Дома Веттиев, Дом с кораблями (Рисунок 4.8) [100].



**Арт-карты:** *Античные монументальные росписи*

*Таблица: 02.07. Портрет молодого египтянина. Художественный музей Уоптерса. Вторая половина I в. н.э.*

*Таблица: 02.08. Дом Веттиев. Помпеи. I в. н.э.*

#### **Рисунок 4.8 – Античные монументальные росписи I в. н.э.**

Настенная живопись особое распространение получила в Древнем Риме с III в. до н. э. до периода поздней античности. Эту ветвь живописи также называют «помпейской», по месту основных находок. Она была настолько популярна среди жителей, что росписи находили повсюду: в богатых домах и в бедном жилье, на территории от Британии до Египта, от Паннонии (римская Венгрия) до Марокко.

В VII–VIII вв. н. э. в Италии росписи характеризуются двумя особенностями, весьма отличающимися от традиционной стилистики римской живописи. В них явно просматриваются традиции византийской культуры (Рисунок 4.9). Речь идет о древнейших фресках в Санта Мария Антиква в Риме и о фреске Кастельсеприо. Церковь Санта Мария Антиква, расположенная при входе на Палаatin, находилась под императорской византийской юрисдикцией, поэтому сюжеты фресок включают неримские типы лиц и греческие надписи. Восточные корни просматриваются и в живописном подходе с изящными композициями и лёгким мазком, нехарактерными для римской настенной росписи. В этой церкви фрески были исполнены на протяжении VII — начала VIII вв. и отличались по стилистике от фресок VI столетия. К росписям того

же времени относят и удивительные по самобытности фрески Кагельсеприо, как предполагают, исполненные мастером из Константинополя. По стилистике фрески Кагельсеприо полностью отличаются от итальянской средневековой живописи: ни в одном из её образцов нельзя найти ничего подобного. Но совершенно очевидна их аналогия с работами византийских мастеров и, в первую очередь, с росписями VII в. – фресками Санта Марии Антикава (Рисунок 4.10) [51].



**Арт-карты: Росписи раннехристианской культуры**

Таблица: 03.01. Росписи раннехристианских пещерных храмов. I в.

Таблица: 03.03. Фрески подземных храмов Каппадокии, Турция. VI в.

### Рисунок 4.9 – Росписи раннехристианской культуры



**Арт-карты: Росписи средневековой культуры**

Таблица: 04.01. Фреска «Аббат Дезидерий с моделью церкви». Церковь Сант-Лнджело. 1084 г.

Таблица: 04.05. Фреска церкви Сан-Исидоро. Леон. 1186 г.

Таблица: 04.07. Палаццо Даванцати. Флоренция. XIV в.

### Рисунок 4.10 – Росписи средневековой культуры

Культура Древней Руси нашла своё эстетическое отражение в монументальной живописи, которая пришла из Византии и обрела национальные русские черты с принятием христианства. Сюжеты храмовых росписей имели не только религиозный характер, но и бытовые сцены с ежедневными персонажами; не редко на фресках вместе с каноническими образами святых отображались простые прихожане. Центром развития монументальной живописи на Руси был Киев с мозаиками, а затем монументальные росписи в технике фрески распространились в Великий Новгород, Владимир и Псков. Позднее строительство храмов и нанесение росписи происходило в Москве и Ярославле [56, 57]. А также создавались великолепные произведения монументального искусства и в отдаленных монастырях [53, 162].

Фреска активно использовалась в искусстве Византии. Это, в свою очередь, оказало значительное влияние на становление древнерусского искусства [133, 136, 151]. В Древней Руси техника стенной росписи в основном была смешанная: живопись водными красками по сырой штукатурке дополнялась темперно-клеевым приёмом для фонов и верхних прописок; связующими составами были яйца, животные и растительные клеи (Рисунок 4.11). Также в Древней Руси использовалась техника *энкаустики*, подразумевающая нанесение расплавленных на воске или масляных красок на сухую штукатурку [3, 59, 63, 83].

Вообще, термин «фреска» появился в средние века, когда уделялось большое внимание оформлению церковных интерьеров, и стала развиваться сакральная живопись. На первый план вышла одухотворённость изображения, но декоративность являлась неотъемлемой составляющей настенной живописи. В средние века появились талантливые художники, придерживавшиеся иных принципов при росписи стен. С их творчеством связана новая ступень в истории изобразительного искусства. Это Рафаэль, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Мазаччо. Их имена вписаны золотыми буквами в историю культуры эпохи Возрождения, ими созданы подлинные

шедевры в технике фрески в соборах и дворцах Италии. Придерживаясь античной стилистики в настенной живописи, мастера Возрождения с успехом применяли этот подход не только в храмах, но и в светской архитектуре (Рисунок 4.12). Расписывая жилые интерьеры, художники соединяли характерные для Ренессанса орнаменты: арабески, лист акантата, гротеск и другие украшения с библейскими сюжетами, причём техника истинной фрески менялась на роспись по сухой штукатурке. Этот стиль получил название «allfresco». В эпоху Возрождения появилась так называемая *альфрейная живопись*. Яркий пример этого приёма – знаменитые во всём мире «Лоджии Рафаэля» в Ватикане, где органично соединились декоративная и духовная стороны настенной живописи [29].



**Арт-карты: Росписи древнерусской культуры**

Таблица: 05.02. Страшный суд. Успенский собор во Владимире. Андрей Рублев. 1408 г

Таблица: 05.03. Архангельский собор Московского Кремля. Конец XVв.

Таблица: 05.08. Росписи интерьеров Теремного дворца Московского Кремля. XVII в.

Таблица: 05.05. Росписи тронного зала Грановитой палаты Московского Кремля. XVI в.

Таблица: 05.07. Росписи интерьеров собора Василия Блаженного. XVI в.

**Рисунок 4.11 – Росписи древнерусской культуры**



В эпоху Позднего Возрождения в европейской культуре XVII-XVIII вв. развивается стиль *Барокко*, центрами которого были города Рим, Флоренция и Венеция. Эпоху Барокко принято считать началом триумфального шествия «западной европейской цивилизации». Главные приметы стиля Барокко в живописи и архитектуре – это стремление к величию и пышности, совмещение реальности и иллюзии, контрастность, напряжённость, динамичность образов, аффектация изображений. Все эти качества в полной мере отражены в росписях эпохи Барокко в архитектуре и в интерьерах городских и дворцово-парковых ансамблей [25].



**Арт-карты: Росписи эпохи Возрождения**

Таблица: 06.01. Фреска «Поцелуй Иуды», Капелла Скровеньи. Джотто. 1305 г.

Таблица: 06.03. Палаццо Дукале, Мантуле. Италия. 1465 г.

Таблица: 06.05. Фреска Рождество Богородицы в церкви Санта-Мария-Новелла. Д. Гирландайо. Флоренция. 1486 г.

Таблица: 06.07. Фреска «Сотворение Адама». Плафон Сикстинской капеллы. Ватикан. около 1511 г.

Таблица: 06.10. Фрески интерьеров виллы Мазер (Барбаро), Паоло Веронезе. 1561 г.

Таблица: 06.13. Фрески апсиды, потолка и роспись подкупольного пространства римской церкви Сан-Иньяцио. Андреа Поццо. 1699 г.

**Рисунок 4.12 – Росписи эпохи Возрождения**

Художественный уровень настенной росписи в эпоху Барокко достиг высокой степени совершенства, что стало причиной её преобладания в оформлении любых интерьеров. Порой было трудно отличить изображение декоративного элемента от подлинной архитектурной детали. Модным становятся росписи стен в виде гобеленов, комнаты получают название «гобеленовых», а также фарфоровые комнаты [243]. Гармоничные романтические сценки подчёркивают характер интерьеров замка, задуманного как место отдыха и уединения. Особую атмосферу роскоши и пышности создавали красочные настенные росписи с экспрессивной динамичной лепниной. По-прежнему оставались популярными росписи-обманки, создающие на стенах иллюзию богатого декора и реальной архитектуры. Но настенная живопись не сдавала своих позиций благодаря особому психологическому воздействию на зрителей [109].

Настенная роспись получила в эпоху Барокко наибольшее распространение, причём она повсеместно использовалась в оформлении европейских интерьеров. Отличительной чертой этого вида монументальной живописи в стиле Барокко являлась показная роскошь, обилие позолоченных украшений, многоцветие, крупные, богато оформленные детали (Рисунок 4.13). Как правило, потолок украшался фресками, стены и пол были мраморными, причём пол оформлялся контрастно плитками, разложенными порой в шахматном порядке. И при всём этом стиль Барокко сохранял в себе такую важную черту классического приёма, как симметрия [111].

Вторая половина XVIII в. характеризуется влиянием более спокойного стиля Классицизм. Кричащая роскошь Барокко и Рококо уступила место сдержанной элегантности и строгой аристократичности. Интерьеры в классическом стиле зонировали помещения с помощью полуколонн и фронтонов, преобладала симметрия, светлая цветовая гамма и натуральные материалы. Классицизм не спешил отказываться от таких предметов декора, как массивные люстры, картины и фестоны, но они гармонично вписывались

в пространство интерьеров, при этом не перегружая помещение изобразительными элементами [257].



**Арт-карты: Росписи стиля барокко**

Таблица: 07.02. Фрески виллы Фальконьери, г. Фраскати. Италия. 1670 г.

Таблица: 07.04. Зал охотников. Вейкерсхайм, западная Германия. XVII в.

Таблица: 07.08. Римская церковь Сан-Иньяцио, 1685—1699 гг.

Таблица: 07.09. Павильон «Монплеизур», Санкт-Петербург. Начало XVIII в.

Таблица: 07.12. Резиденция Вюрцбурга, Германия. 1744 г.

Таблица: 07.13. Большой Петергофский дворец. Первая половина XVIII в.

### Рисунок 4.13 – Росписи стиля барокко

Классический имперский стиль – *Ампир* отличался характерными росписями, где композиция всегда симметрична, а в использовании позолоты заметна деликатность. Композиция плафона Екатерининского дворца в Царском Селе – трёхчастная: две боковые части симметричны, в них изображены орлы в медальонах, вазы в ромбах и любимый мотив Чарльза Камерона – грифоны с треножником и гирляндами. Композиционный центр средней части плафона – медальон с изображением Венеры и Амура, а вокруг – восемь медальонов, представляющих античных богинь (Рисунок 4.14).



**Арт-карты: Росписи стиля ампир**

Таблица: 08.01. Будуар мадам де Серийи. Франция. 1780 г.

Таблица: 08.04. Плафон в Арабесковом зале, Екатерининский дворец, Санкт-Петербург, Россия. Конец XVIII в.

Таблица: 08.06. Плафонные росписи парадного зала Зимнего дворца (восстановление после пожара). 1839 г.

### Рисунок 4.14 – Росписи стиля ампир

Тронный зал в замке Нойшванштайн Людвига Баварского воплощает легенду, которую сочинил для себя одинокий Сказочный король. В полукруглой нише над пустым тронным местом изображен Иисус Христос; по сторонам – Богородица и Иоанн Креститель, молящиеся за всё человечество, а ниже – шесть Святых Королей.

В небольших городках Баварии на фасадах зданий можно увидеть монументальные фрески, создающие вокруг окон объёмный эффект с помощью тени. А на картинах, расположенных на фасадах домов, изображены сюжеты из жизни простых людей: пахарей, торговцев, кузнецов, крестьян, воинов и рыцарей; на них можно увидеть почтовые кареты, лодки и дороги. Популярны также сцены из Святого писания и пасторальные сюжеты. Причём выглядят эти росписи легко и воздушно. Именно поэтому подобная роспись получила название *фасадная фреска* или «*люфтмалерай*» (в пер. с немецкого – «воздушная живопись»). Такие произведения создавались по уникальным технологиям на фасадах зданий уже не одно столетие. Авторство этого приёма настенной живописи приписывают жителю баварского городка Обераммергау – художнику Францу Серафу Цвинку, когда-то решившему украсить стены своего дома необычными фресками. Красочную роспись высоко оценили владельцы соседних домов, а также окрестных мест, приём стал популярен, а



мастер – востребован. Секрет красок для этой настенной живописи последователи Цвинка хранили в секрете. Говорили, будто они добавляли в них соки растений, пиво и даже бычью кровь. Техника нанесения красок тоже была непростой, однако мастера создавали прекрасные картины на самые разнообразные сюжеты (Рисунок 4.15). Благодаря им сегодня мы можем многое узнать об обычаях и нравах Баварии [19, 66].



**Арт-карты: Росписи эпохи романтизма XIX в.**

Таблица: 09.01. Западная гобеленовая комната, дворец Людвига II, Линдехоф, Бавария. Середина XIX в.

Таблица: 09.03. Тронный зал, замок Нойшванштайн, Бавария. Середина XIX в.

Таблица: 09.04. Росписи интерьеров замка Нойшванштайн. Бавария. Середина XIX в.

Таблица: 09.06. Государственный исторический музей. Середина XIX в.

Таблица: 09.07. Росписи «люфтмалаерай», деревня Обераммергау, Бавария. XIX в.

Таблица: 09.08. Фасадные росписи. Нидерланды. XIX в.

### **Рисунок 4.15 – Росписи эпохи романтизма XIX в.**

В середине XIX в. в живописи и в работах мастеров прикладного и народного искусства Европы стали появляться черты нового стиля, окончательно сформировавшегося в конце XIX в. Новый стиль отражал единство фасадов архитектуры и оформления интерьеров, уникальное сочетание монументально-декоративного и прикладного искусства. Новый стиль – *Модерн*, во многом сформировавшийся под влиянием искусства



Японии, гласил «Назад к природе» [226, 227]. Страна восходящего солнца была долгое время закрыта для европейцев, и, когда для Старого Света в полной мере открылась культура Японии, жизнь и мировосприятие европейцев существенно изменились [99]. Особенно завораживал художников XIX в. культ природы, изысканная декоративность интерьеров, изящество украшений японцев, их умение видеть и ценить красоту в простых природных материалах. Под влиянием японского искусства в живописи стиля Модерн преобладает растительный орнамент с мелодичными цветами, бутонами и листвой, искусно вплетёнными в лозы. В интерьерах делается акцент на отдельные детали, которые синтезируются в функциональные элементы, создавая впечатление вечного движения и только маски с распущенными волосами останавливают это движение, создавая философскую паузу в архитектурных формах. В этот период Модерна фрески и настенная живопись утратили свою былую актуальность. Для отделки стен всё больше применялись обои, в украшении интерьеров преобладали орнаменты со сложными переплетениями узоров, больше похожие на графику, чем на живопись. Искусство графики отодвинуло на второй план настенную живопись и фрески.

Конец XIX – начало XX в. привносят в архитектуру нечто совершенно новое – стиль ар-нуво или модерн. Плавные силуэты и s-образные изгибы абсолютно не похожи на предшествующие декоративные мотивы, поэтому Модерн считается настоящим революционным стилем. Интерьеры в стиле ар-нуво также отличает приглушённый свет, природная спокойная цветовая гамма, цветочные узоры.

Творения известных художников данного периода, например, Альфонса Мухи, можно увидеть не только в музеях, но они сохранились в монументальных росписях Салона Мэра в Общественном (Муниципальном) Доме города Прага. Фасад здания, а также потолки и стены некоторых помещений собственноручно расписывал А. Муха. В это же время появляется

термин «дизайн», и комплексное оформление интерьеров осуществляется одним мастером (Рисунок 4.16).

В монументальных росписях под названием «Бетховенский фриз» художник Густав Климт воплотил своё впечатление от Девятой симфонии Бетховена. Произведение было выполнено в форме архитектурного декора казеиновой темперой по сухой штукатурке в техника аль секко. Фриз был сделан на заказ, специально к Бетховенской выставке и демонстрировался в рамках XIV экспозиции «Объединения художников Венского сецессиона», проходившей в 1902 г. Фриз украшал три стены зала, в центре которого была установлена статуя Бетховена. Картины имеют 2 метра в высоту, их длина – около 34 метров



**Арт-карты: Росписи стиля модерн**

Таблица: 10.02. Павлинья комната. Смитсоновский институт, галерея искусства Фрир. Вашингтон. 1876 г.

Таблица: 10.03. Интерьер с росписями А. Гауди, конец XIX в.

Таблица: 10.08. Роспись интерьеров Салона Мэра. Прага. А. Муха. Начало XX в.

Таблица: 10.10. Бетховенский фриз. Густав Климт. 1902 г.

Таблица: 10.05. Особняк С.П. Берга в Денежном пер., Москва. 1897г.

Таблица: 10.06. Особняк Саввы Морозова на Спиридоновке. М. Врубель. Москва. 1898 г.

Таблица: 10.11. Особняк А.И. Дерожинской. О. Шехтель. Москва. 1904 г.

**Рисунок 4.16 – Росписи стиля модерн**

С конца XIX в. сохранилось немного монументальных росписей, выполненных в традициях русского народного искусства, в них отразилась самобытность уникальных бытовых повествований. Роспись, наносимая красками на какую-либо архитектурную или предметную поверхность, всегда была популярна и почитаема на Руси. Этот вид монументального искусства является носителем традиций народного творчества, связывающим поколения мастеров-умельцев по всей России. К сожалению, сегодня данный промысел менее востребован, мастеров традиционной художественной росписи становится всё меньше. *Домовые росписи* как способ украшения жилища уходят корнями вглубь национальной истории искусства [171, 172]. Есть свидетельства исследователя русской старины Забелина о том, что в XVII в. были расписаны красками Коломенский дворец и Царский дворец в Кремле. Некоторые историки относят появление росписей в светских постройках к XI-XII вв., то есть связывают их с распространением христианства на Руси. Расписывались не только царские хоромы, но и дома зажиточных людей. Росписи являлись признаком богатства, в них использовались традиции церковной живописи, указывающие на избранность оформленных жилых построек и, соответственно, подчёркивающие значимость их владельцев. В живописных композициях этих произведений нет чёткой и строгой симметрии, краски наносились крупными, сочными мазками. Иногда мастера завершали роспись не кистью, а пальцем, что придавало ещё большую живость и без того свободной манере письма [29. 182, 183].

Один из популярных персонажей домовых росписей – лев, изображавшийся очень своеобразно. Немногие из мастеров имели чёткое представление о внешнем виде этого экзотического хищника, поэтому зачастую львы напоминали собак или котов с человеческими лицами. Но самыми распространёнными темами домовой росписи были всевозможные цветы и травы: розы, тюльпаны, полевые и фантазийные растения (Рисунок 4.17). С помощью этих красочных изображений создавались образы весны, плодородия, «древа жизни», обрядовые знаки.



*Арт-карты: Росписи в СССР*

*Таблица: 11.08. Домовые интерьерные росписи Русского севера*

*Таблица: 11.09. Домовые фасадные росписи Русского севера*

*Таблица: 11.10. Домовые росписи Русского севера*

### **Рисунок 4.17 – Фасадные росписи Русского севера**

В 20-х годах XX в. возрождается монументальная живопись на территории России, но уже в новом понимании своего времени. В.И. Ленин задолго до Октябрьской революции писал о необходимости планирования монументальной советской пропаганды. Советской властью перед художниками была поставлена идеологическая задача в Декрете Совнаркома от 1918 г. Монументальное искусство активно использовалось в оформлении фасадов и интерьеров клубов и общественно-культурных зданий нового типа. В начале XX в. появляется техника росписи акриловыми красками, которые начали активно использоваться в монументально-декоративной росписи. В молодой стране советов быстро прижилась техника росписи по сухой штукатурке, которая не требовала особых временных и физических усилий. Мастера монументального искусства, внесли большой вклад в создание произведений, а также в становление и развитие советской школы монументальной живописи: Дейнеко, Фаворский, Тальберг, Мерперт, братья Неклюдовы, Филатчев, Замков, Павленко и многие другие (Рисунок 4.18).



*Арт-карты: Росписи в СССР*

*Таблица: 11.04. Фасад здания архива Челябинской области*

*Таблица: 11.03. Роспись станции метро «Киевская». Москва.*

*Таблица: 11.01. Дворец культуры им. А.Г. Солдатова.*

### **Рисунок 4.18 – Росписи в СССР**

В XX – XXI вв. монументальные росписи продолжают активно использоваться при оформлении интерьеров и экстерьеров зданий. Как и раньше, современная монументальная живопись сохраняет традиции ручной росписи стен, при этом развиваются технологии, совершенствуются и осваиваются новые материалы. Если в прошлом мастера расписывали преимущественно храмы и дворцы, то современная монументальная живопись украшает все общественные пространства: музеи, выставочные комплексы, дворцы культуры, вокзалы, отели, частные особняки, квартиры и апартаменты. Это обусловлено тем, что сегодня монументальная живопись используется в качестве декоративного приёма, создающего общую атмосферу архитектурного сооружения, в то время как раньше она использовалась в целях политической пропаганды.

Сегодня набирают популярность *научные реконструкции*. Композиция росписи потолка и стен Столовой палаты Дворца царя Алексея Михайловича в Коломенском «Зодий небесный» выполнена по западноевропейским аналогам конца XVI – первой половины XVII вв. В то время особенным уважением пользовалось изображение «Звездотечного небесного движения» царской Столовой палаты, оно несколько раз служило образцом при декорировании других комнат в царских хоромы XVII столетия (Рисунок



4.19). «Зодий небесный» утверждал мощь державы, соотнося власть земную с властью небесной [260].



*Арт-карты: Росписи XX - XXI вв.*

*Таблица: 12.01. Интерьер в национальном стиле боярских палат. Метрополь. Москва.*

*Таблица: 12.03. Росписи Коломенского дворца царя Алексея Михайловича, реконструкция, г. Москва, начало XXI в.*

*Таблица: 12.19. Имитация аутентичных росписей в классическом стиле.*

#### **Рисунок 4.19 – Интерьерные росписи XX - XXI вв.**

Монументальная роспись может располагаться на стенах, потолке и на сводах помещения, плавно перетекая из одной плоскости в другую и образуя единый сюжет. Тематика росписи чаще подбирается, исходя из назначения интерьера, предпочтение отдаётся реалистичности, создающей объёмный эффект и позволяющей изнутри придать соответствующее настроение архитектурному комплексу. В зависимости от позиции зрителя, восприятие настоящей монументальной живописи может изменяться. Но её эффект обязательно должен сохраняться, а порой – даже усиливаться. Современная монументальная живопись активно осваивает новые материалы и технологии. Сегодня в росписи часто исключается трудоёмкая и требующая исполнительской виртуозности техника, уступающая приёму «а секко», т.е. росписи по сухой штукатурке, более устойчивой в эксплуатации в интерьерах и на фасадах, адаптированной к атмосфере современных городов (Рисунок 4.20).

В городской среде популярно расписывать современные малые архитектурные формы коммунального назначения, а также устанавливать

многочисленные декоративные композиции, оживляющие фонтаны, лестницы и балюстрады.



**Арт-карты: Росписи XX - XXI вв.**

Таблица: 12.05. Роспись фасада. Санкт-Петербург, ул. Итальянская 29.

Таблица: 12.06. Росписи многоэтажных домов. г. Тольятти. Россия.

Таблица: 12.07. Роспись фасада. Таррагона, Испания.

#### **Рисунок 4.20 – Фасадные росписи в городах России XX - XXI вв.**

Росписи, выполненные в XX в., нередко создавались в духе исторических традиций монументального искусства. Уникальна роспись, воспроизведённая на холсте в 220 кв. м и поднятая над партером парижской Гранд опера. «Какой ещё из живущих ныне художников мог бы расписать потолок Парижской оперы так, как это сделал Шагал. Он прежде всего один из величайших колористов нашего времени...» [86]. Семидесятилетний Марк Шагал работал с учениками; общая композиция имеет пять цветных секторов, обозначенных разным цветом, где в каждом секторе были изображены сцены из классических произведений – оперы М. Мусорского «Борис Годунов», балета П. Чайковского «Лебединое озеро», «Волшебная флейта» Моцарта и некоторые другие сочинения, исполняемые на сцене Парижской оперы. Открытие обновлённого зала состоялось 23 сентября 1964 г. Сочетание необарочного интерьера и авангардной живописи Шагала получилось эффектным, придав новую жизнь зрительному залу оперы (Рисунок 4.21).

Монументально-декоративные росписи уже не содержат в себе повествовательный или назидательный смысл, свойственный им в прошлом [5]. Сегодня декоративные росписи являются эмоциональным дополнением к

архитектуре интерьеров, фасадам зданий или оформлению ландшафтных ансамблей, где парки украшаются скульптурными группами, выполненными на античные сюжеты. Неотъемлемой частью проектно-художественных концепций современных интерьеров является обращение к тематике больших исторических стилей, отражающихся в виде *реплик* (Рисунок 4.22).



**Арт-карты: Росписи XX - XXI вв.**

Таблица: 12.02. Росписи плафона Парижской оперы. М. Шагал. 1964 г.

Таблица: 12.11. Интерьер отеля «Наппон», Брюссель. XX в.

Таблица: 12.20. Интерьеры барокко. Частный интерьер. XXI в.

**Рисунок 4.21 – Интерьерные европейские росписи XX - XXI вв.**



**Арт-карты: Росписи XX - XXI вв.**

Таблица: 12.13. Росписи акрилом, реплика на авторские произведения. Частный интерьер.

Таблица: 12.17. Росписи плафона в древнерусском стиле.

Таблица: 12.18. Росписи в интерьере стиля «А-ля-рус». Боярский зал, Измайловский кремль.

**Рисунок 4.22 – Российские интерьерные росписи XX - XXI вв.**

В XXI в. росписи *фасадов* также продолжают пользоваться значительной популярностью. Роспись фасада дома – это тоже искусство,

только вместо небольшого холста художник использует объёмную стену. Роспись фасадов привлекает внимание зрителей даже к самым, казалось бы, простым архитектурным сооружениям. Большинство людей уже привыкли постоянно видеть унылые, серые краски своего города, поскольку множество зданий и построек выглядят однообразно и непримечательно. Безусловно, встречаются и настоящие художественные произведения, украшающие город своей оригинальностью. Ведь интересная архитектура, дополненная рукой талантливого художника, просто не может не радовать глаз. В западных странах жителей уже не удивишь причудливым оформлением внешнего облика зданий. Желание выделить постройку на фоне городского пейзажа там уже давно вошло в моду. Зарубежные веяния оказали влияние и на наши пристрастия: художественная роспись фасадов домов и наружных поверхностей зданий стала неотъемлемой частью городского оформления. Улицы пестрят яркими фасадами кинотеатров, кафе, ресторанов, салонов красоты и привлекают к себе внимание зрителей. Эффектно выглядит фасад дома, украшенный граффити. Здесь всё зависит от фантазии и желания заказчика, а также от возможностей и творческого подхода исполнителя.

Дошедшие до нас росписи стен домов не спешат выходить из моды, более того – они трансформируются в новое, стильное решение. На данный момент можно выделить следующие виды росписи фасадов: [107, 268, 279, 284] 3D роспись или роспись-обманка, объёмная роспись стены (это изображение, созданное в определённой технике с учётом законов перспективы, в виде объёмного рисунка (Рисунок 4.23). Такой вид росписи существует с давних времён и украшает не только дома, но и соборы, храмы, замки и дворцы. Росписи могут использоваться не только на плоскостях, но и на декоративных объёмах: на лепных рельефах, каменной и кирпичной кладке, на деталяхковки и конструктивных элементах. Данный современный способ отделки фасадов даёт возможность создавать изображения, соответствующие определённой эпохе: античности, классицизму, барокко и т.д.





**Арт-карты: Росписи XX - XXI вв.**

Таблица: 12.04. 3Д роспись фасада башни на территории ликеро-водочного завода.

Таблица: 12.16. Росписи-обманки, расширяющие пространство. Частный интерьер.

Таблица: 12.12. Роспись – имитация текстуры камня.

### **Рисунок 4.23 – 3Д росписи XX - XXI вв.**

Сегодня при формировании внешнего облика зданий с помощью декоративной росписи необходимо вносить определённую доминанту, превращающую средовой объект в запоминающееся и неповторимое произведение. Сегодня монументальные росписи представляют интерес для владельцев частных домов, для хозяев ресторанов, гостиниц, клубов и других общественных и коммерческих предприятий. Красивый и эффектный, запоминающийся фасад здания способен привлечь внимание посетителей, являясь своеобразной рекламой заведения.

#### **4.2.2. ИСТОРИОГРАФИЯ МОЗАИК**

Мозаика – один из древнейших видов наборной живописи, известный с зарождения цивилизации. К настоящему времени археологами установлено, что мозаичная техника была известна людям около пяти тысяч лет назад. Мозаика обладает очень важным свойством – долговечностью, поэтому до наших дней сохранились подлинные древние произведения, которые мы можем подробнейшим образом изучить и благодаря этому многое узнать о жизни и обычаях древних народов. Нас и сейчас восхищает высокое



художественное мастерство исполнения, красочное богатство и декоративное разнообразие древних мозаик.

В исследовании все мозаики были хронологически разбиты на исторические этапы (Таблица 4.2), отличающиеся по стилистике. В итоге сформировался каталог «Мозаики» (Приложение II).

**Таблица 4.2 – Историко-стилистические этапы мозаик**

<i>табл.</i>	<i>Исторические разделы Арт-карт</i>
<b>01.</b>	<b><i>Мозаики древних цивилизаций</i></b>
<b>02.</b>	<b><i>Античные мозаики</i></b>
<b>03.</b>	<b><i>Мозаики христианской эпохи</i></b>
<b>04.</b>	<b><i>Византийские мозаики</i></b>
<b>05.</b>	<b><i>Древнерусские мозаики</i></b>
<b>06.</b>	<b><i>Мозаики исламского искусства</i></b>
<b>07.</b>	<b><i>Европейские мозаики XV – XVIII вв.</i></b>
<b>08.</b>	<b><i>Мозаичные мастерские XIX – XX вв.</i></b>
<b>09.</b>	<b><i>Мозаики СССР</i></b>
<b>10.</b>	<b><i>Мозаики XX - XXI вв.</i></b>

Обнаруженные во время раскопок в шумерском городе Эль-Убейд в Междуречье фрагменты красных и чёрных глиняных конусов в форме гвоздей датируются археологами 3500 г. до н. э. По мнению специалистов, эти обожжённые и глазурованные глиняные палочки-конусы длиной 8-10 см и диаметром около двух см применялись для защиты древних жилищ от дождя. Это первые сведения о применении мозаики в оформлении жилища (Рисунок 4.24). Технология была простой: стены зданий покрывались толстым слоем замешанной на рубленой соломе глины [38, 283].

Самые древние мозаики найдены в эпоху Двуречья – это третье тысячелетие до н. э. К VIII в. до н. э. относят ранние примеры мозаичной техники, использовавшей необработанную гальку: археологические раскопки открыли орнаментированные галечные полы в Восточной Анатолии, в г. Алтынтепе – это территория современной Турции. Стали достоянием мозаики

дворца в древнем городе Арсланташ в Междуречье, Иран. Однако самыми значительными историческими памятниками являются галечные мозаики в столице Фригии, городе Гордионе, где американскими археологами в 1950-е гг. были открыты многочисленные напольные мозаики. Многие столетия мозаики набирались из разноцветных морских камней – гальки. До наших дней дошли археологические образцы галечных мозаик. Элементы монументальных мозаик выкладывались по заранее намеченному рисунку в вязкий грунт: известь, цемент, мастику или воск.

В конце V в. до н. э. в Коринфе были созданы первые древнегреческие мозаики из необработанной гальки, по стилистике напоминающие краснофигурную греческую вазопись (Рисунок 4.24). В мозаиках контурные изображения людей, животных, мифологических существ выполнены белым по чёрному и украшены геометрическим и растительным орнаментом.



**Арт-карты: Мозаики древних цивилизаций**

Таблица: 01.01. Конусная мозаика. Город Урук. Месопотамия. III тыс. до н. э.

Таблица: 01.04. Мозаичный пол, сюжет Беллерофонт и Химера. Город Олинф. Древняя Греция. V в. до н.э.

Таблица: 01.08. Напольная мозаика в гробнице Амфиополиса. Македонская империя. IV век до н.э.

**Рисунок 4.24 – Мозаики древних цивилизаций до н.э.**

В это время краснофигурная роспись вытесняет чернофигурную. Из вазописи заимствована и иконография многих сюжетных сцен для мозаик. Со временем в вазописи древнегреческие орнаменты становились основным изобразительным мотивом, а в дальнейшем – фигуративной и зооморфной темой. В конце IV в. до н. э. в Пеллахе появились мозаики с реалистичными изображениями, где фигуры изображены на панно контурно и в профиль, без

придания объёмности, но все ещё в два цвета. В аналогичной стилистике создавались и галечные мозаики в V в. до н. э., во множестве сохранившиеся в Олинфе, на Пелопоннесе, в Аттике и в Эвбее.

Быстрое распространение мозаичного искусства в Древней Греции последовало после колонизации эллинами Малой Азии. Здешние жители передали древним грекам искусство и опыт создания галечных мозаичных полов. Древние греки правильно оценили высокие эксплуатационные качества и природную эстетику каменной мозаики, поэтому постепенно мозаичная кладка заменила в греческих домах земляные и каменные полы. Привлекало и свойство мозаики отражать дневной свет и тем самым как бы «подсвечивать» интерьерные пространства [43].

В период раннего эллинизма мозаики распространились на острова Эгейского моря и Малую Азию. Далее они продвигались на север, в Причерноморье: Ольвию и Херсонес, Курион и Пафос. На юге центром мозаичного искусства стал захваченный у персов Египет с его новым культурным центром – Александрией. Если в архаическую эпоху галечная отделка была распространена в храмовой архитектуре, то в эпоху поздней античности мозаика встречается преимущественно в частных интерьерах. Это говорит о стремлении богатых горожан к комфорту и элегантности в оформлении своих домов. Мозаика играла и другую роль – статусную: мозаика в интерьерах жилых домов говорила не просто о богатстве хозяина дома, но и о его принадлежности к высокой греческой культуре, цивилизованному миру [1, 285].

Но со временем галечные мозаики были вытеснены новой техникой – тесселированием. Произошло это не сразу: сначала колотые камни появились в мозаичном наборе как бы случайно, дополняя гальку в кладке. Потом их стали применять при заполнении малозначительных участков и секций мощения. Новая техника полностью заменила галечные мозаики, поскольку её преимущества стали очевидными.

Четырёхгранная подколка краёв мозаичной гальки, также как и индивидуальная подколка каждого камня по месту, обеспечивала более плотное прилегание элементов друг к другу, благодаря чему мозаичные композиции приобретали более тщательную детализировку, добавляя реалистичности и живописности изображениям. В исторических источниках не указано точно, где и в какое время была впервые применена новая техника. Продолжительный период применялась смешанная техника: галька и обработанный камень.

В Древнем Риме мозаики стали своего рода историческими свидетельствами расцвета и могущества античного государства, поскольку мозаика художественно фиксировала исторические события, лики императоров, полководцев, политических и общественных деятелей, других важных персон эпохи. Это было началом «золотого века» модульного мозаичного искусства.

Особенно много мозаик этой эпохи на территории современной Италии – это наследие Великой Римской империи: «Сотни образцов мозаичных полов, относящихся к эпохе Древнего Рима, можно встретить повсюду: от севера Британии до Ливии, от Атлантического побережья до Сирийской пустыни». Мозаичные работы являлись самым популярным видом монументального искусства и ярким свидетельством высокой древне-римской культуры.

Самым известным мозаичным произведением Помпеи является напольная мозаика «Битва при Иссе» (Рисунок 4.25). Глубина художественного образа Александра Македонского, изображённого в эмоциональной динамике с драматизмом, передаёт один из ярких моментов истории древней цивилизации – битву армии молодого императора с войском персидского царя Дария. В высокохудожественной форме древним зодчим удалось передать общий эмоциональный накал битвы и переживания главных героев.



*Арт-карты: Античные мозаики*

*Таблица: 02.01. Мозаика «Неубранный дом» дворца царя Пергамы Евмена II. Малая Азия. III в. до н.э.*

*Таблица: 02.02. Хатайский скелет. Малая Азия. г. Антиохия. III век до н.э.*

*Таблица: 02.04. Александр Македонский в битве с персидским царём Дарием III. Помпеи. Дом Фавна. I век н.э.*

### **Рисунок 4.25 – Античные мозаики до н.э.**

Жители Помпеи, судя по картине Фортуна, большое значение придавали случаю, удаче. Колесо, череп, весы, мера – символика ясна даже спустя тысячелетия. В античной бытовой культуре было популярно воплощать в мозаичных картинах изображения сторожевых собак. В Помпеях образ собак символизировал охрану дома, поэтому такие мозаики всегда размещали при входе в помещения. Как правило, силуэты сторожевого пса выкладывались тёмными цветами на белом фоне, размеры полотен были разнообразны – от самых больших до миниатюрных (Рисунок 4.26). При входе в дом, изображение собак было охранным талисманом и являлось предупреждением для незваного гостя, а угрожающая надпись – «Бойся собаки» усиливало степень угрозы. Большинство из сохранившихся изображений собак выполнено в чёрно-белом окрасе и выкладывалось из мелких чёрных модулей на светлом фоне. Сюжеты мозаик с собаками весьма различны и реалистичны в отображении породы и характера. Встречаются крупные и мелкие изображения, свирепые и спящие, но все приближены к натуральному масштабу.





*Арт-карты: Античные мозаики*

*Таблица: 02.09. Фортуна. Мозаика Помпеи. Дом Фавна. I в.*

*Таблица: 02.21. Спящая собака. Помпеи. VI в.*

*Таблица: 02.20. Бойся собак. Помпеи. V в.*

### **Рисунок 4.26 – Античные мозаики Помпеи**

Значительное наследие древнеримских мозаик находится на севере Африки – эти земли входили в состав Великой Римской империи. В Северной Африке найдены языческие и христианские надгробия, украшенные мозаикой. В современных государствах: Марокко, Тунисе, Алжире, Ливии, благодаря сухому климату, сохранились мозаики, покрывавшие полы общественных и жилых зданий, украшавшие водоёмы и фонтаны, реже стены. По всему североафриканскому побережью Средиземного моря мозаики остались не тронутыми, и, подобно драгоценным экспозициям, обозначают пространства интерьеров зданий и дворов. Но большинство мозаик перевезены в различные музеи городов Туниса, Суса, Сфакса, Триполя, Алжира, Тимгада, Джемилы, Ламбезиса, Сетифа, Константины, Типазы, Орана и в другие места [71].

С I в. н. э. культурная жизнь Римской империи развивалась в контексте сложных социально-исторических процессов, что повлияло на специфику художественного языка во всех видах искусств. Космополитический характер античного искусства начал пересматриваться вместе с возникновением и канонизацией христианской религии. Большие перемены были продиктованы и общим кризисом самой Римской империи. В центре каждой провинции огромного государства намечались изменения. На Западе и на Востоке политические, экономические, социальные и идеологические перемены

сопутствовали этому переходу. Подобный политический процесс закономерно отразился и в искусстве, в том числе и в темах мозаичных картин (Рисунок 4.27).



<i>Арт-карты: Античные мозаики. Интерьерная мозаика.</i>
<i>Таблица: 02.11. Мозаики Дома Орфея в Волюбилесе. Марокко. III в.</i>
<i>Таблица: 02.12. Мозаика Антиквариума в Карфагене. Тунис. III в.</i>
<i>Таблица: 02.13. Охота пигмеев на Ниле. Тунис. Музей Сус. III в.</i>
<i>Таблица: 02.18. Напольные мозаики Виллы дель-Касале. Сицилия. IV в.</i>

#### **Рисунок 4.27 – Античные интерьерные мозаики н.э.**

В раннехристианскую эпоху мозаика стала использоваться для украшения не только полов, но стен и сводов. С IV в. в городах Рима и Равенне создаются многочисленные мозаичные ансамбли: церковь Санта-Пуденциана, Баптистерий Православных в Равенне [80].

Мозаичное украшение купола Баптистерия Православных в Равенне весьма эффектно. Здесь присутствует иллюзия пространства, достигаемая разнообразным фоном поверхности, по которой ступают апостолы: более светлый путь апостолов перспективно выделяется на синем фоне основного изображения, воспринимаемого таинственным и бездонным (Рисунок 4.28). Сами фигуры апостолов показаны в движении. Изгиб их бедер и широко расставленные ноги подчеркивают крупный шаг. Апостолы облачены в тяжёлые и пышные одежды, подобные тем, что носили римские патриции. Определённая символика заложена и в цвете апостольских хитонов: используются только два цвета: белый, олицетворяющий свет, и золото – свет небесный.



**Арт-карты: Мозаики христианской эпохи**

Таблица: 03.03. Мозаика купола Баптистерия Православных. Равенна. V в.

Таблица: 03.02. Христос - Добрый пастырь. Мавзолей Галлы Плацидии. Равенна. V в.

Таблица: 03.06. Карта. Церковь Святого Георгия. Мадаба. Иордания. VI в

**Рисунок 4.28 – Мозаики христианской эпохи V-VI вв.**

С распространением христианства началось строительство каменных храмов преимущественно базиликального типа. Это, например, нарядное здание баптистерия с широкими окнами, гармонично устремлёнными вверх, с чередованием декоративных ярусов. Для христианских соборов характерно переплетение реализма в сочетании с набожным умилением и религиозной трактовкой повествований, где в декорах используется орнаментика, характер которой зависит от местных традиций [64]. До XIII в. итальянские храмы строились приземистыми; башни не играют в массиве здания особенной роли, планы церквей близки по конфигурации ранним базиликам. Рим остаётся центром взаимодействия разных стилистических направлений, что в значительной мере обуславливалось его значением как центра католицизма. Новые архитектурные и художественные традиции эпохи Возрождения прекрасно отражены в мозаиках Венеции.

Новый этап развития искусства римской мозаики начался после распада Римской империи в IV в. Пришедшая на смену Риму Византия смогла соединить традиции римского декоративного искусства с культовым византийским творчеством. Сохраняя на правах правопреемников традиций основные приёмы композиции римских мозаик, византийские мастера привнесли в них духовность и добавили собственные секреты творчества. Мозаичное искусство Византийской империи – это в первую очередь

прекрасные храмовые мозаики, ставшие символом эпохи и целой цивилизации. Так как большинство людей не владели грамотой, одним из основных средств межличностного общения было изобразительное искусство. Мозаичное искусство в этот период стало доминантным приёмом в художественном оформлении соборов, где в темах христианства объединились сложные и важные исторические и религиозные образы, символы и сюжеты с использованием художественных возможностей цвета и света (Рисунок 4.29).



*Арт-карты: Мозаики христианской эпохи*

*Таблица: 03.13. Мозаики купола. Баптистерий Сан Джованни. Флоренция XIII в.*

*Таблица: 03.12. Мозаика собора Святого Марка. Венеция. Италия. XIII в.*

*Таблица: 03.08. Крещение Христа. Церковь Успения Богоматери, Дафни. XI в.*

### **Рисунок 4.29 – Мозаики христианской эпохи XI-XIII вв.**

В IV–XV вв. Византия является центром мозаичного искусства. Мозаиками оформляют большие площади внутренних пространств храмов и жилые интерьеры. Взлёт мозаичного искусства связан, прежде всего, с появлением техники смальты – мозаичного материала, практически не имеющего ограничений в цветовой палитре, включая золото и серебро. Изображаемые объекты византийской культуры и персонажи утрачивают реалистичность, становятся более условными за счёт художественной трансформации, в отличие от античных мастеров, которые копировали окружающую действительность. Византийские художники придумывали изобразительный ряд христианских святых, чьи образы стали каноном для православного христианства (Рисунок 4.30). Христианские мотивы стали преобладающими при укладке мозаичных орнаментов: голубь, монограмма



Христа, барашек и рыбы. Растительный мотив также остаётся в византийских мозаиках, но теперь он объединяет символы разных эпох и культур: лавровый лист, ветви оливы, арабески, трилистники, ленточные сплетения и просто вьющиеся растения [164, 207, 288, 291].



*Арт-карты: Византийские мозаики*

*Таблица: 04.03. Базилика Сант-Аполлинаре Нуово в Равенне. VI в.*

*Таблица: 04.09. Богоматерь. Собор Святой Софии в Константинополе. IX в.*

*Таблица: 04.08. Архангел Гавриил. Собор Святой Софии в Константинополе. Мозаика свода вимы. IX в.*

### **Рисунок 4.30 – Византийские мозаики**

Византийские мастера оставили следы своего творчества и в Древней Руси, поскольку с приходом православия многие виды искусства Византии, в том числе и искусство мозаики, получили у славян широкое распространение. Одним из первых и сохранившихся сегодня является собор св. Софии в Киеве, где византийские мастера, по приглашению Ярослава Мудрого, создали замечательные мозаики в XI в. совместно с русскими зодчими. В первую очередь мозаика стала появляться при строительстве и украшении храмов. Исторические летописи свидетельствуют о том, что византийские мастера участвовали в укладке мозаичных панно в храме св. Софии Киевской 1043–1046 гг. Главное пространство собора: купол, барабан, паруса, триумфальная арка, конха и вся центральная аспида – украшены мозаикой (Рисунок 4.31) [57, 152, 157]. Однако широкому распространению монументально-декоративного искусства в то время препятствовали непомерно высокая цена на материалы, вывозимые из Константинополя, а также монополия Византии на поставку смальты.





*Арт-карты: Древнерусские мозаики*

*Таблица: 05.01. Богоматерь. Собор Святой Софии в Киеве. XI в.*

*Таблица: 05.02. Архангел. Собор Святой Софии. Киев. XI в.*

*Таблица: 05.05. Дмитрий Солунский. Михайловский Златоверхий монастырь. Киев. XII в.*

### **Рисунок 4.31 – Древнерусские мозаики**

Мозаичной техникой виртуозно владели мастера исламского мира, поэтому мозаики широко использовались в оформлении мечетей и дворцов правителей Востока. Отличительная черта мозаичного производства на Востоке – это использование керамических тессеров.

Самарканд — один из древнейших городов мира, основанный в 742 г. до н. э. Более двух тысяч лет город являлся ключевым пунктом на Великом шёлковом пути между Китаем и Европой, а также одним из главных центров науки средневекового Востока. Этот город называют перекрестком культур.

Площадь Регистан – это сердце Самарканда, формируемая величественным архитектурным ансамблем из трёх грандиозных медресе: Улугбека (1417 – 1420 гг.), Шер-Дор (1619 – 1636 гг.) и Тилля-Кори (1619 – 1636 гг.). В XVII в. площадь была торговым центром, сегодня это общественный и парадно-официальный центр Самарканда (Рисунок 4.32). Все фасады исторических зданий облицованы керамической мозаикой.



**Арт-карты:** *Мозаики исламского искусства*

*Таблица: 06.01. Самарканд. Правление Тамерлана. XIV в.*

*Таблица: 06.02. Медресе Шердор. Самарканд, площадь Регистан. XVII в.*

*Таблица: 06.03. Мозаики мечетей Бухарского ханства. XVII в.*

### **Рисунок 4.32 – Мозаики исламского искусства**

С XIII в. в Европе мозаика вытесняется фреской, но не исчезает совсем. Начиная с XV в. в Европе мозаика вновь входит в моду, но она подчинена живописным законам и поэтому теряет свою художественную независимость. Становится модным украшать мозаикой не только интерьеры, но мебель и предметы утвари. В период Высокого Возрождения в Италии появляется *флорентийская мозаика* – это искусство, в основу которого положена работа с каменными пластинами, когда узор набирается или составляется из цветных отшлифованных и вырезанных по шаблону камней. Помимо цвета в рисунке используется и природная текстура камня. Техника флорентийской мозаики основана на подборе разновеликих тессеров из натурального камня, которые плотно прилегают друг к другу, подчёркивая характер изображаемого предмета. Форма и размер тессеров диктуется эскизом будущей мозаики и подбором текстуры камня.

Флорентийская мозаика была особенно популярна в XVI-XIX вв. В конце XVI в. во Флоренцию были приглашены мастера из Милана, где в тот период процветало искусство создания изделий из камня. Покровителями мастеров выступали члены семьи Медичи, организовавшие первые мастерские и впоследствии являвшиеся главными заказчиками.

В эпоху Медичи во Флоренции образовывается новая школа мозаичного искусства, и многие итальянские художники эпохи Возрождения создают свои

произведения в технике мозаики (Рисунок 4.33). До нашего времени дошли прекрасные образцы той эпохи, т.к. смальтовые мозаики сохранились там, где разрушался даже камень сооружений. «Вечной живописью» называл мозаики итальянский художник XV в. Доменико Гирландайо.



**Арт-карты: Европейские мозаики XV – XVIII вв.**

Таблица: 07.01. *Обоняние и осязание. Флорентийская мозаика из Янтарной комнаты. Италия. XV в.*

Таблица: 07.02. *Полы флорентийской мозаики. Усыпальница Медичи. Флоренция. XV в.*

Таблица: 07.03. *Городской пейзаж. Мастерские великих герцогов Тосканских, Флоренция. Музей флорентийской мозаики. XVI в.*

### **Рисунок 4.33 – Европейские мозаики XV – XVIII вв.**

В России в XVIII в. производство и искусство мозаики стало развиваться благодаря экспериментам великого русского учёного М.В. Ломоносова, практически подтвердившего свои открытия в основанной им науке о стекле и объединившего вокруг себя группу талантливых художников, заинтересовавшихся этим видом изобразительного искусства и создавших потрясающие мозаичные картины. Главное достижение М.В. Ломоносова – открытие особой техники стеклоделия – *варки* так называемого *глухого стекла* или *смальты*. Этот удивительный по красоте материал использовался для создания разнообразных мозаичных произведений, но одновременно он применялся для украшения интерьеров в виде наборных столешниц, различных аксессуаров и декора мебели, создания малых архитектурных форм и монументальных панно. Этот материал также употребляли в виде бисера при изготовлении женских украшений и одежды. Созданные по замыслам М. В. Ломоносова русскими художниками мозаичные

картины сравнимы по качеству с лучшими произведениями живописи той эпохи.

Самое масштабное мозаичное полотно М.В. Ломоносова – «Полтавская баталия» (481 × 644 см). Великий ученый выкладывал его своими руками вместе с восемью помощниками. Мозаичное панно изображает один из самых напряжённых моментов Полтавской битвы, где Пётр I предстаёт в образе смелого полководца, ведущего русские войска в бой. Он совершает последний выезд на поле сражения в момент, когда исход битвы уже предрешён, но боевая обстановка ещё опасна для жизни императора. Чтобы защитить самодержца пусть даже ценой собственной жизни, ему преграждает путь простой солдат. Поместив фигуру солдата в центр композиции, Ломоносов подчеркнул роль простого народа в битве с противником.

В конце XVIII в. в Европе возникла мода на мозаики древних цивилизаций, где в качестве мозаичных материалов стали широко использовать гальку, натуральные цветные камни и раковины морских моллюсков. Такими мозаиками украшали интерьеры, малые архитектурные формы, виллы и дворцы [110].

Одно из самых интересных сооружений в России, выполненное в новой технике – Грот в Кусково, построенный под руководством Фёдора Аргунова (Рисунок 4.34). По замыслу архитектора, Грот олицетворяет стихию камня и воды. Поэтому внутренности грота украшены мозаикой, выложенной из раковин и цветного стекла на известковой туфовой основе. Сам Грот представляет собой каменный павильон в стиле рококо на трёхступенчатом цоколе, декорированный скульптурами в нишах. Живописно выглядят украшения на фронтонах и львиные маски над окнами.

В XIX в. в Европе сформировались новые модные течения в архитектуре, музыке и литературе – они были вызваны интересом к национальным традициям, к средневековой истории и мифологии разных народов. В этот период возрождаются ремёсла, техники и технологии народного творчества, но уже на новом художественном уровне. Это модное

течение переросло в завершающий большой исторический стиль конца XIX века – Модерн.



*Арт-карты: Европейские мозаики XV – XVIII вв.*

*Таблица: 07.07. Грот-фонтан. Музей королевской резиденции в Мюнхене. Конец XVIII в.*

*Таблица: 07.08. Мозаики павильона Грот в Куково. Россия. 1756 г.*

### **Рисунок 4.34 – Европейские мозаики XV – XVIII вв.**

В мозаичном искусстве господствовали итальянские мастера, сохранившие античное и византийское наследие. Во второй половине XIX в. многовековая итальянская монополия на секреты производства смальтового стекла была нарушена, технология производства смальты перестала быть секретом, и это дало толчок возрождению мозаичного искусства во всей Европе. Новый стиль Модерн расширил палитру материалов для использования в мозаичном искусстве: стали применяться керамика, фарфор и стекло, а также незаслуженно забытые галька и перламутр. Стиль Модерн появился в эпоху промышленной революции, благодаря которой все виды искусств получили ускоренное развитие, в том числе и мозаика. Главное, что стиль Модерн привнёс в мозаичное искусство, – это разрушение традиционных границ техники и смешение способов укладки тессеров. В новом «аномальном» виде укладки появилась разновеликость элементов. Теперь фрагменты тессеров разного размера и разной формы могли объединяться в единую композицию, стали совмещаться классические приёмы с флорентийскими техниками. Таким образом, стиль Модерн нарушил модульную целесообразность и принцип единства создания античной и византийской мозаичной композиции и сделал более пластичным само



понятие мозаики как вида монументально-декоративного искусства, чему способствовало и разнообразие материалов [72]. С развитием национальных рынков художественной промышленности по всей Европе появилось сразу несколько частных мозаичных мастерских (Рисунок 4.35) [88].



**Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв.**

Таблица: 08.04. Мемориал принца Альберта. Лондон. Мастерская Антонио Сальвиати. 1875 г.

Таблица: 08.03. Мозаичные интерьеры Большой Парижской оперы. Мастерская Джандоменико Факкина. Конец XIX в.

Таблица: 08.13. Мозаики Свадебной башни с заднего фасада. Германия. Дармштад. Мастерская Эрнста Людвига. Начало XX в.

Таблица: 08.24. Молитва Солдата-Христианина. Первая Пресвитерианская церковь. Мастерская Тиффани. 1919 г.

Таблица: 08.05. Мемориальная церковь Кайзера Вильгельма II. Берлин. Мастерская «Пуль и Вагнер». 1891 г.

Таблица: 08.17. Парк Гуэля (Parque Güell). Барселон. Антонио Гауди. 1900-1914 гг.

**Рисунок 4.35 – Мозаичные мастерские XIX – XX вв.**

В середине XIX в. в Санкт-Петербурге было начато строительство Исаакиевского собора, это была самая амбициозная стройка своего времени, которую курировал сам император Николай I.

Внутреннюю отделку собора первоначально планировали выполнить в виде традиционной со времён Киевской Руси фресковой росписи. Российские живописцы создали серию эскизов для оформления внутренних пространств собора. Но, приняв во внимание постоянную петербургскую влажность, было

решено создавать оформление из мозаики по выполненным эскизам. Первый опыт в России был удачен, в результате в соборе был создан ансамбль мозаичных картин и орнаментов, выделявшихся своим высоким художественным качеством.

В 1851 г. в Санкт-Петербурге при Императорской Академии художеств была основана мозаичная мастерская, где были освоены и использовались техники и рецепты приготовления смальты. Эти разработки – наследие М.В. Ломоносова. Благодаря практической возможности художественного производства смальты, искусство мозаики стало динамично развиваться и в России. Один из современников писал в 1885 г.: «работы наших мозаичистов для Исаакиевского собора составляют последнее слово мозаичного искусства в Европе. В точности воспроизведённые живописные мозаичные произведения достигли совершенства» [87].

В 1895 г. недавно основанная мастерская Фролова выигрывает у Мозаичного отделения Академии и двух итальянских фирм заказ на исполнение наружных мозаик храма Воскресения Христова или «Спаса на крови» (Рис. 8.10, 8.11). Спустя год Фроловы получают и крупнейший заказ на исполнение мозаичного убранства интерьера данного собора. Первоначально в мастерской Фролова, работали всего два человека. Через четыре года количество мастеров увеличилось до двенадцати, а в 1896 г. мозаичистов вместе с учениками насчитывалось 25 человек. В рекордный срок – за четыре с небольшим года – в мастерской Фролова были набраны мозаики площадью более 400 кв.м. Декоративные мозаичные вставки и композиции удачно вписывались в разнообразные архитектурные поверхности храма, не перегружая его цветовыми пятнами (Рисунок 4.36). Отдельные мозаики свидетельствовали о высоком исполнительском мастерстве авторов.

Мозаики, как вид монументально-декоративного искусства, активно востребованы и сегодня как элитный декор в частных и общественных пространствах. Мозаики по-прежнему способны удовлетворить духовные запросы современного общества. Универсальная техника мозаики и её

популярность объясняются рядом неоспоримых достоинств. Сегодня мозаикой декорируют пол, стены, потолок, отдельные интерьерные элементы, конструкции, фасады зданий и малые архитектурные формы. Разнообразие современных материалов предоставляет возможность широкого выбора техник и стилистик в производстве мозаичных полотен (Рисунок 4.37). Сегодня как никогда мастерство художественной мозаики зависит от профессионализма и умения художника-проектировщика включать мозаичные панно в формирование современной архитектурной среды [18].



**Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв.**

Таблица: 08.01. Мозаики Исаакиевского собора. Тайная вечеря. Св. Исаакий Долматский. Св. Екатерина. Мастерская Фролова. С.-Петербург. 1852 г.

Таблица: 08.08. Мозаики фасадов Храма Воскресения Христова или Спаса на Крови. Мастерская Фролова. Санкт-Петербург. Конец XIX в.

Таблица: 08.15. Мозаичный фриз особняка Рябушинского. Москва. Мастерская Фролова. 1902 г.

Таблица: 08.23. Мозаика «Древо жизни» на надгробии А. Куинджи. Санкт-Петербург. Мастерская Фролова. 1913 г.

Таблица: 08.21. Церковь Св. Духа во Флёнове (Талашкине). Мастерская Фролова. 1910 г.

**Рисунок 4.36 – Мозаичная мастерская Фролова XIX – XX вв.**



**Арт-карты: Мозаики СССР**

Таблица: 09.01. Индустрия социализма. Мозаичная карта СССР. Санкт-Петербург. 1937 г.

Таблица: 09.06. Купольное панно «На стройке», кольцевая станция метро «Белорусская». Москва. Г.И. Опышко. 1952 г.

Таблица: 09.09. Мозаичное панно «Изобилие» станция метро Владимирская. Ленинград. 1955 г.

Таблица: 09.10. Фонтан «Каменный цветок». ВДНХ. Москва. Мозаичная мастерская Академии художеств СССР. 1954 г.

Таблица: 09.12. Московский Дворце пионеров. ул. Косыгина, 17. 1962 г.

Таблица: 09.23. Бассейн детского сказочного городка. Пансионат «Адлер». 1979 г.

Таблица: 09.25. Мозаичный дворик Владимира Лубенко. Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, 7. 1984 г.

**Рисунок 4.37 – Мозаики СССР**

Мозаика XX – XXI вв. разрушает все каноны классического искусства, тем не менее, основываясь на них, художник-дизайнер обладает максимумом свобод в своём творчестве. Для воплощения самых смелых идей в изготовлении мозаичных панно мастера применяют сочетания исторически традиционных материалов, таких как смальта, металл, дерево, полимеры, керамика, стекло, перламутр, а также используют новые для мозаики экзотические материалы: бамбук, кокос, скорлупу орехов, ракушки, сланец, семена растений, пластиковые карточки, детали машин, полимеры. Кроме того, используются самые разнообразные породы камня, начиная с дешёвого туфа и заканчивая редчайшими породами – ониксом и яшмой.



Все эти эксперименты с материалами вносят огромный вклад в развитие, несомненно, самого древнего и консервативного вида искусства, поэтому сегодня мозаика предоставляет неограниченные возможности для воплощения любых проектных задач в любой стилистике – от классики до хай-тека, а благодаря сочетанию различных материалов в одном художественном произведении создаются уникальные арт-объекты [20, 223].

Современный процесс создания мозаик может проходить в двух алгоритмах. Первый: разработка дизайн-проекта – заготовка тессеров на собственной производственной базе-мастерской – монтаж мозаики на архитектурном объекте. И второй алгоритм: разработка дизайн-проекта – подбор и закупка тессеров у производителя – монтаж мозаики на архитектурном объекте. В одном мозаичном панно может быть смешение различных материалов, что делает выбор мозаик действительно безграничным.

Современная тенденция – это использование компьютерной графики при создании многокомпозиционных мозаичных картин. Сегодня разработаны технологии, которые позволяют обрабатывать в специальных компьютерных программах отсканированный рисунок или фотографию, в результате чего изображение разбивается на готовые тессеры с подборкой цветовой гаммы с множеством оттенков в зависимости от сложности рисунка. Есть ещё одно серьезное условие для создания мозаичных произведений в матричной технике: необходимо учитывать расстояние от картинной плоскости до зрителя. Изображение больших размеров требует и большего расстояния между ним и зрителем (Рисунок 4.38). Если крупное мозаичное произведение будет рассматриваться на близком расстоянии, то зритель будет видеть только неопределённые полосы и пятна.

Модные тенденции в дизайне мозаики внесли некоторые изменения в уже существующие способы применения этой маленькой, но невероятно стильной и роскошной плитки. Например, яркие и броские цветочные композиции на поверхности мозаичной облицовки остались в прошлом:



сегодня используется легкий, практически воздушный и очень тонкий, растительный орнамент и флористический рисунок. При разработке ваннх комнат и кухонных пространств уже не столько актуальна морская тематика с изображениями рыб, дельфинов и раковин, сегодня более востребованы вертикальные абстрактные рисунки: на плитке белоснежного или нежно-пастельного цвета располагаются яркие нити броских, «кислотных» тонов.



*Арт-карты: Мозаики XX – XXI вв. Интерьерные мозаики*

*Таблица: 10.12. Интерьеры Наоми Зеттл и Кюнерт. Ванкувер. Канада. XXI в.*

*Таблица: 10.15. Авторская модульно-флорентийская мозаика. XXI в.*

*Таблица: 10.05. Колеса. Лоре Харрис (Laura Harris). США. 2007 г.*

#### **Рисунок 4.38 – Интерьерные мозаики XX – XXI вв.**

Преимущество панно, созданных в матричной технике, заключается в том, что они не подвержены неблагоприятному влиянию окружающей среды, не выгорают под солнцем, поэтому часто используются в городской среде. Примером может служить надгробие Рудольфа Нуриева. Мозаика была сделана прямым методом из золотой смальты, а моделью орнамента послужил подлинный персидский ковёр, принадлежавший Нуриеву.

В модульной технике создана мозаика, покрывающая памятник мэру Равенны Пьеру Паоло Д'Атторе, когда весь город скорбел в 1997 г. по рано ушедшему из жизни градоначальнику (Рисунок 4.39). Произведение представляет собой белую скамью, на которую брошены пальто и книга, где пальто – настоящее, пропитанное эпоксидной смолой, после чего покрытое тессерами из смальты.



**Арт-карты: Мозаики XX - XXI вв.**

Таблица: 10.03. Надгробие Рудольфа Нуриева. Кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. Париж. 1993 г.

Таблица: 10.04. Памятник меру Равенны Пьеру Паоло ДАтторе. Студия Лучиано Ноттюрни. Равенна. 1997 г.

Таблица: 10.06. Мозаичный ковер над надгробием. Марат Наби. Москва. 2012 г.

### Рисунок 4.39 – Мемориальные малые архитектурные формы

Белая Мечеть Шейха Заида Бин Султана Аль Нахьяна в Абу Даби, в ОАЭ, привлекает ежегодно великое множество туристов из разных стран мира, желающих ознакомиться с арабской культурой и полюбоваться замечательными современными архитектурными сооружениями Ближнего Востока (Рисунок 4.40).



**Арт-карты: Мозаики XX - XXI**

Таблица: 10.11. Авторские мозаики. Ливан. XXI в.

Таблица: 10.23. Напольные мозаики в Белой мечети Шейха Заида Бин Султана Аль-Нахьяна. Абу-Даби. ОАЭ. 2007 г.

Таблица: 10.19. Декоративные мозаики предметно-пространственной среды. XXI в.

Таблица: 10.09. Восход солнца над Далласом. Аэропорт. США. 2016г.

### Рисунок 4.40 – Мозаики в общественных интерьерах, XX - XXI

Мечеть насчитывает 80 куполов, все они украшены белым мрамором. Тысячи редких и красивых камней: аметист, оникс, лазурит использовались для оформления цветущих лоз на боковых аркадах мечети и на белых мраморных колоннах при входе в здание. Для строительства Мечети были

привлечены проектировщики и поставщики строительных материалов из различных стран: Германии, Турции, Италии, Индии, Китая, ОАЭ, Ирана, Греции, Марокко. Для фасадных и внутренних декоров мечети были использованы природный камень и мрамор, золото и керамика, полудрагоценные камни и горный хрусталь. Строительство мечети было осуществлено в рекордные сроки – с 1996 по 2007 гг., учитывая огромные площади с ковровыми мозаичными декорами.

Спустя многие века мозаика и сегодня остаётся передовым, современным видом монументально-декоративного искусства, неограниченным в своих возможностях, наполняющим жизнь людей красотой и гармонией.

#### **4.2.3. ИСТОРИОГРАФИЯ ВИТРАЖЕЙ**

Витраж связан с архитектурой более, чем какой-либо другой вид монументально-декоративного искусства. Витраж – это плоское или ограниченно-объёмное произведение монументально-декоративного искусства, изобразительного или орнаментального характера, выполняемое, как правило, из цветного или расписанного стекла, и рассчитанное на рассматривание на просвет. Витражное искусство многообразно по своему характеру, применяется в различных областях и сегодня весьма востребовано. Современный дизайн часто использует витражные декоры в интерьерных проектах. Техника витража постоянно развивается и совершенствуется, что делает подобные монументальные декоры более доступными на практике, не в ущерб художественной уникальности самих произведений.

Все исследуемые витражи (112 арт-карт) были выстроены хронологически и разбиты на стилистические этапы (Таблица 4.3), послужившие основой для формирования каталога «Витражи» (Приложение III).

**Таблица 4.3 – Историко-стилистические этапы витражного искусства**

<i>табл.</i>	<i>Исторические разделы Арт-крит</i>
<i>01.</i>	<i>Готический витраж</i>
<i>02.</i>	<i>Витражное искусство Востока</i>
<i>03.</i>	<i>Витражное искусство допетровской Руси</i>
<i>04.</i>	<i>Витражи стиля Модерн</i>
<i>05.</i>	<i>Витражи в СССР</i>
<i>06.</i>	<i>Витражи XX - XXI вв.</i>

Современные исследования, проводившиеся по фрагментам сохранившегося цветного стекла, позволяют предположить, что витраж был известен ещё в Древнем Египте во II тысячелетии до н. э. и в Древнем Риме I в. н. э. В те периоды витражи также делали из алебаstra и селенита, но с течением времени техника менялась, и каждая эпоха была отмечена своими открытиями в витражном искусстве, имела собственные варианты решений. Подтверждением этому является раннехристианская базилика Санта-Сабина в Риме (430 г.) и базилика Сант-Аполлинаре ин Класе в Равенне (549 г.).

В романский период витражи украшали храмы и соборы, сохранившиеся до сих пор. Но в XI в. техника витражей существенно изменилась: деревянные рамы, в которые монтировались стекла, сменились свинцовой арматурой – «горбылём», что позволило значительно разнообразить контуры и размеры рисунка витражей. Впервые это новшество появилось в монастыре Монтекассино в 1071 г. И эта техника продержалась в течение нескольких столетий при строительстве готических соборов, оформленных удивительными по красоте, многоцветными, крупными по размеру витражами из разнообразных по форме стекол, скреплённых свинцовыми перемычками.

В готическую эпоху витражи представляли собой основной вид монументально-декоративного искусства. Это было связано с тем, что, в отличие от романской архитектуры, в готических соборах значительно

увеличиваются размеры оконных проёмов. Применявшееся в ту пору стекло было толстым, алмаз тогда ещё не применяли и для резки стекла использовали раскалённое докрасна железное лезвие. Стекло для витражей изготавливали из двух частей буковой золы и одной части хорошо промытого песка. В XII в. стали использовать золу папоротника. Получаемые таким способом небольшие куски стекла имели толщину в 0,5 сантиметра. В то же время мастера-стекольщики научились окрашивать стекло, добавляя в расплавленную прозрачную массу химикаты, главным образом окиси металлов. Зелёный цвет получался путем добавления двуокиси меди; синий – добавлением кобальта; красный – добавлением окиси меди. Для проработки мелких деталей, таких как черты лица или лепестки цветка, стекло расписывали красками.

Обычно витраж выполняется из цветного или бесцветного стекла в сочетании с традиционными или новыми материалами. Традиционно витражи заполняли проёмы наружных окон, применялись внутри соборного или светского пространства. Из цветных стёклышек складывали целые картины. Чаще всего готические витражи изображали религиозные и бытовые сцены. Изготавливались и бесцветные витражи, призванные давать больше света в интерьерах с малыми оконными проёмами.

Техника получения оконного стекла отображена на гравюре XV в. Стеклодувы выдували цилиндр подходящего размера и, пока стекольная масса не остыла, её разрезали по спирали и разворачивали, затем пластины остывали и затвердевали (Рисунок 4.41).

С XII в. появляются витражи не только в крупных соборах, но и в рядовой монастырской архитектуре, изображения стали отражать крупные политические и культурные события. Создаются целые комплексы витражей из ликов святых, появляются витражные портретные галереи дворянства. Изобразительные средства в этот период ещё ограничены, т.к. стекло слишком толстое и неровное, поэтому линии фигур стилизованы, складки одежд выглядят жёстко.





**Рисунок 4.41 – Гравюра XV в.**

Из всех готических построек Западной Европы самой известной является Нотр-Дам-де-Пари. Основанный римлянами городок Лютеция на острове Сите, посреди реки Сены, был предшественником Парижа. В 1163 г. в центре Парижа, на острове Сите, был заложен храм в честь Пресвятой Девы. Как и все готические соборы, он строился не спеша, основательно, на века. Полностью храм был завершён в XIV в. В эпоху средневековья в соборе и вокруг него кипела реальная повседневная жизнь. Днём здесь проводились школьные занятия для детей, в храме разыгрывали литургические драмы – прообразы театральных постановок, здесь же заседал городской совет, решая текущие дела и обсуждая проблемы Парижа, собирались мастера, профессора читали лекции студентам, в случае опасности здесь прятались окрестные крестьяне со всем своим скарбом и скотом, но все умолкали, когда начиналась литургия.

Разноцветные стёкла огромных высоких окон, пропускающая дневной свет, превращали интерьер храма в таинственный, мистический, поистине божественный мир (Рисунок 4.42). Общая площадь остекления – 2044 кв. м, впечатление усиливали находившиеся в соборе скульптуры. Переплёты разделяют окна на части. В цельных кусках цветного стекла детали дополнялись росписью [89]. Мелкие элементы нанесены на поверхность стекла. Реставрация собора Парижской Богоматери проводилась в XVIII- XIX

вв., а самая масштабная реставрация была осуществлена в 1960 г.; в 2018 г. в соборе случился пожар, и сегодня ещё до конца не известна судьба всех аутентичных артефактов этого величественного памятника средневековой культуры.



**Арт-карты: Готический витраж**

Таблица: 01.03. Аугсбургский собор. Германия. 1100 г.

Таблица: 01.06. Собор Парижской Богоматери. 1163 г.

Таблица: 01.10. Реймский собор. Франция. 1208 - 1311 гг.

Таблица: 01.02. Глостерский собор. Англия. 1089 – 1499 гг.

Таблица: 01.01. Кентерберийский собор. Великобритания. 1070 – 1834 гг.

**Рисунок 4.42 – Готический витраж. XI в.**

Настоящего расцвета искусство витража достигает во Франции в XIII в. в период Готики, где человеческие фигуры изображаются уже не только стоящими или сидящими, но в самых различных жанровых ситуациях.

Художники-витражисты часто кочуют из города в город. Так, мастера из Шартре работали в Руанском соборе, где один из витражей, изображающий Иосифа, подписан: «Клеман из Шартре» – единственное имя мастера-витражиста, дошедшее из готики до наших дней. Витражи Шартре пользуются столь огромной славой не только из-за своих художественных достоинств, но ещё и потому, что их аутентичные изображения уцелели в наибольшей степени (Рисунок 4.43).

Витражи обычно приносились в дар храму монархами, знатными феодалами, духовными лицами высокого сана или же ремесленными корпорациями. Нередко мастера изображали самих себя за работой. Факты инвестиций в строительство храма знатных родов увековечены в геральдических витражах.



*Арт-карты: Готический витраж*

*Таблица: 01.09. Аббатство Сен-Дени, усыпальница французских королей.*

*Франция. XII в.*

*Таблица: 01.08. Собор в Шартре. Франция. 1194 – 1260 гг.*

#### **Рисунок 4.43 – Готический витраж, XII в.**

В XIII в. содержание витражей меняется: витраж призван не только украшать, но и поучать – на большой высоте в соборах изображались святые, христианские сюжеты. В крестоцветях, расположенных под аркадой или под сводом, помещались орнаментальные элементы: ветвистый флористический орнамент, обрамлявший основные изображения, на бордюрах витражей появляются бытовые сцены с небольшими человеческими фигурами (Рисунок 4.44).

В XIV в. художники всё больше обращаются к витражной гризайли, размер отдельных стекол увеличивается, свинцовая вязь, обрамляющая изображения, часто делается незаметной, рисунок становится изящнее и тоньше, напоминая книжную миниатюру. Кроме того, бесцветное стекло вытесняет преобладавший прежде синий цвет и в большинстве витражей этого периода становится фоном для тёплых оттенков изображаемых одежд. С XIV в. до наших дней дошли великолепные витражные ансамбли. Повсеместно отмечается развитие архитектурного декора, вызванное не только



преобладающей ролью зодчества, но и стремлением заполнить высокие и узкие стрельчатые проёмы [202].



*Арт-карты: Готический витраж*

*Таблица: 01.17. Геральдика в средневековых витражах. XIII в.*

*Таблица: 01.07. Церковь Святого Павла. Кантенбург. 1180 – 1840 гг.*

#### **Рисунок 4.44 – Готический витраж, XIII в.**

Кёльн – свободный город святой Римской империи. Кафедральный собор был заложен здесь в 1248 г. и завершён в 1322. В соборе хранятся саркофаги с мощами трёх королей Римской империи, поэтому собор стал местом паломничества католиков, а витражи в нём создавались вплоть до XVI в.

В XV в. в витражном искусстве на фоне общих тенденций в изобразительном искусстве проявляются элементы реализма: вместо изображения растений условными идеографическими знаками художники обращаются к природе, к реальным иллюстративным приёмам. В это время была изобретена техника «дублирования» – совмещение разноцветных стёкол, что увеличивало количество тонов и цветовых нюансов. Благодаря новой технике витраж стал более живописным и способным соперничать с книжной миниатюрой, но при этом он частично терял черты монументальности и не совпадал с духом архитектуры (Рисунок 4.45). В витражах появилось подражание новому виду графического искусства – гравюре [94].



**Арт-карты: Готический витраж**

Таблица: 01.19. Собор Святого Стефана. Вена. 1359 – 1511 гг.

Таблица: 01.21. Собор Святого Михаила, сцены поклонения Карлом V и его женой Изабеллы Португальской реликвиям Причастия. Брюссель, 1537 г.

Таблица: 01.18. Собор в Солсбери. Великобритания. 1320 г.

### Рисунок 4.45 – Готический витраж XIV в.

В XIII в. город Брюгге принадлежал герцогам Бургундским, он являлся портом мирового значения и входил в Ганзейский торговый союз, в котором в то время состояли все крупнейшие города Северной Европы, включая Псков и Великий Новгород. Это был богатый и роскошный средневековый город, культурный центр со своей школой живописи, где чеканились свои монеты и процветали ремёсла, в том числе и витражное мастерство. В базилике Святой Крови были созданы портретные витражи династии герцогов Бургундских. Сегодня в самом соборе витражи не сохранены, т.к. они «рассыпались» ещё в XIX в., но тогда английские исследователи и реставраторы создали по сохранившимся остаткам и рисункам копии витражей, сегодня они находятся в лондонском музее Виктории и Альберта.

На витражах изображены: Герцог Бургундский – Филипп Добрый, основатель ордена Золотого Руна, и его супруга – Изабелла Португальская (их свадьба состоялась в Брюгге в 1430 г.); Мария Бургундская и её супруг Максимилиан I; Карл Смелый с женой Изабеллой Арагонской; Филипп Красивый и Жанна Арагонская; Карл V, Великий император Римской империи и Изабелла (Рисунок 4.46).





***Арт-карты: Готический витраж***

*Таблица: 01.05. Базилика Святой Крови, г. Брюгге. Бельгия. 1157 г.*

*Таблица: 01.13. Собор Святого Михаила. Брюссель. 1226 г.*

#### **Рисунок 4.46 – Витражи Герцогов Бургундских**

В эпоху Возрождения в витражной живописи, как и в других видах монументально-декоративного искусства, заметно стремление художников к освобождению от канонов Средневековья. Художники забывают, что витраж является частью декора здания и потому должен носить монументальный характер. Рождаются новые эстетические принципы: всё чаще главное место в витражах отводится человеческим фигурам, а геометрический и растительный орнамент, столь ценимый в средние века, оттесняется на второй план. Композиции витражей утрачивают стилизованность и декоративную мощь, поскольку их рисунок не зависит от свинцового обрамления, витражи превращаются в подобие станковой живописи с эффектами объёмности и перспективы. Правильный, но утративший былую экспрессию, витраж стремится к декоративности, к детализации в ущерб величию и простоте. Появляется витражная глазурь, расширяющая живописные возможности витража. Дело дошло до того, что витражи стали копировать гравюры Дюрера и картины Рафаэля, хотя сами авторы никогда и не помышляли о создании произведений в витражной технике.

Начиная с XVII в. в интерьерных пространствах соборов осуществляется синтез архитектуры, скульптуры и живописи, естественно соединяющийся с органной музыкой. Витражная живопись отходит на второй план.

Среди витражей континентальной Европы выделяются работы итальянских мастеров, тяготеющих к фигуративной живописи, а также французских авторов, предпочитавших орнаментальные сюжеты, как растительные, так и геометрические. Но чёткого разграничения не было, тем более что артели мастеров переезжали из города в город, из страны в страну, и нередко один и тот же, например, знаменитый Сиенский собор в Италии, декорировали витражами и французы, и итальянцы (Рисунок 4.47). В эпоху Барокко и Классицизма витражи в Европе не были популярны, только иногда создавались произведения в виде живописи по стеклу в светских помещениях. В этот исторический период в моде были роспись и лепнина.



*Арт-карты: Готический витраж*

*Таблица: 01.15. Витражное окно хора. Сиенский собор. Италия. 1288 г.*

*Таблица: 01.22. Бодлианская библиотека Оксфордского университета. 1602 г.*

### **Рисунок 4.47 – Витражи от Италии до Англии**

Витраж издавна был известен на Ближнем и Среднем Востоке: в жилых домах вырезали ажурные каменные решётки, в которые вставляли кусочки цветного стекла (Рисунок 4.48). Витражи изготовлялись в Сирии с VIII в. и в Сери-ле-Мезьер во времена Каролингов [40].



**Арт-карты: Витражное искусство Востока**

Таблица: 02.02. Дворец шекинских ханов. Азербайджан. XVIII в.

Таблица: 02.05. Витражные окна на Ближнем Востоке

Таблица: 02.04. Мечеть Насир оль-Мольк. Город Шираз. Иран. 1888г.

Таблица: 02.01. Голубая мечеть. Стамбул (реконструкция витражей). 1609 г.

Таблица: 02.07. Мечеть Султана Ахмад Шаха. Малазия. 1993 г.

Таблица: 06.29. Мечеть Кул Шариф. Казань. Россия. 2005 г.

### Рисунок 4.48 – Витражное искусство Востока

Искусство витража знали и в допетровской Руси (Рисунок 4.49).



**Арт-карты: Витражи допетровской Руси**

Таблица: 03.01. Теремной дворец Московского Кремля. XVI в.

Таблица: 03.03. Дворец Алексея Михайловича в Коломенском (реконструкция 2010 г.) Москва. XVII в.

### Рисунок 4.49 – Витражи допетровской Руси (реконструкция)

В середине XIX в. с возвращением интереса к Средневековью в Европе возрождаются забытые виды монументально-декоративного искусства, в том

числе и витраж. В конце XIX в. в эпоху Модерна восстанавливается витражное искусство. Этот ренессанс витражного искусства в работах лучших мастеров того времени выглядит вполне успешным, но на самих витражах этого периода лежит печать декоративной стилизации [91].

До XIX в. витраж относился больше к оформительскому ремеслу, хотя витражные мастерские существовали по всей Европе. На новый уровень витражное искусство поднялось благодаря профессиональным художникам из Северной Америки, с тех пор считающейся второй родиной витража. Эти имена сейчас известны во всём мире: Джон Ла Фарж и Луис Комфорт Тиффани, поднявшие уровень витражного искусства до высот живописи и архитектуры. Эти два художника экспериментировали со стеклом, добиваясь в своих картинах визуальных эффектов без использования красок. Ла Фарж и Тиффани были современниками, но работали над изобретением новой технологии производства цветного стекла независимо друг от друга. В результате они создали новые витражные техники для получения произведений с неповторимой цветовой гаммой и выразительностью [95, 99].

Джон Ла Фарж первым изобрёл опаловое стекло (молочное стекло с включением опаловых разводов), а Луис Комфорт Тиффани популяризировал его, создавая невероятные по красоте витражные работы. И хотя художники являлись конкурентами, их работы в данном направлении кардинально продвинули технику получения опалового стекла с большим количеством оттенков. Эта техника используется до сих пор.

Луис Комфорт Тиффани также работал над совершенствованием пайки стекла. И для получения многослойного стекла он использовал тонкие полоски меди, заменявшие свинец и дававшие возможность изготавливать сложные элементы для витражей. Тиффани постоянно экспериментировал со стеклом, добиваясь особенного визуального эффекта. Часто мастер менял толщину соединительных швов, и, как следствие этого, его витражи становились всё более тяжелыми, а иногда и теряли прозрачность из-за наложения большого количества слоёв стекла. Тиффани преуспел в создании декоративных



витражей, которые замечательно смотрелись в разных масштабах и пространствах. При изготовлении витражей для храмов и при изображении ликов святых художник пользовался старинной техникой.

Авторская техника изготовления витражей этого великого мастера известна в истории стеклоделия как «Техника Тиффани». Примерно в 1899 г. художник применил свою технику для изготовления абажуров появившихся тогда электрических ламп. Изготовление подобных абажуров требовало определённого мастерства, поскольку они имели полукруглую форму. Создание абажуров требовало кропотливого труда и множества небольших фрагментов цветного стекла, но результат стоил того. Абажуры от Тиффани быстро стали популярными, чему способствовала и активность самого художника. Конец XIX в. – начало победного шествия стиля Модерн в архитектуре и оформлении интерьеров. Абажуры от Тиффани оказались на пике моды, поскольку прекрасно вписывались в интерьер, выполненный в стиле Модерн.

У Тиффани были свои недоброжелатели, утверждавшие, что художник пользуется для изготовления своих абажуров отходами от работ с большими витражами. Но основной секрет техники Тиффани заключался в том, что для приготовления маленького фрагмента нужного оттенка мастер использовал большой кусок материала. Поэтому абажуры, изготовленные в технике Тиффани, были очень дорогими. Не случайно первыми потребителями и заказчиками изделий «от Тиффани» стали богатейшие люди Северной Америки – Вандербильты и Асторсы.

У Тиффани было много последователей и подражателей, использовавших его технику и темы для изготовления витражных абажуров: это геометрические узоры, насекомые и цветы. Но изделия Тиффани кардинально отличались своей индивидуальностью и высоким качеством. Тиффани продолжал свои изыскания в области стеклоделания, изобретая всё новые и новые формы, используя оригинальные оттенки цвета и открывая уникальные свойства стекла. Поэтому Тиффани не переставал удивлять своих



почитателей новыми замечательными витражными произведениями. Спрос на его изделия рос постоянно, и до сих пор быть обладателем изделия витражного искусства «от Тиффани» очень престижно (Рисунок 4.50).



**Арт-карты: Витражи стиля модерн**

Таблица: 04.05. Витраж «Образование». Йельский университет. Мастерская Тиффани. 1890 г.

Таблица: 04.11. Мастерская Маргарет Макдональд-Макинтош, Шотландия, 1898 г.

Таблица: 04.15. Витраж Павлины. Мастерская Джованни Бельтрам, Италия, 1900 г.

Таблица: 04.18. Витраж мастерской Жоржа де Фёр. Франция. 1904

Таблица: 04.19. Витраж Colombes et Raon. Мастерская Жака Грюбера. Франция. 1904 г.

Таблица: 04.22. Жития св. Агнесы и св. Теклы. Мадонна снегов. Миланский собор. 1897-1905 гг.

Таблица: 04.04. Белый Дом. Вашингтон. Мастерская Тиффани. 1889

Таблица: 04.31. Дом Уайна Дж Бассет-Лоука. Лестничный марш. Чарльз Ренни Макинтош. Шотландия. 1916-1919 гг.

**Рисунок 4.50 – Витражи стиля модерн в Европе**

XX век принёс новые технологии в искусство витража. Появился так называемый клеевой витраж, получаемый из больших плоскостей стекла путём незаметного соединения отдельных кусков без свинцовых обводок [28, 47]. Осваивая новые технологии и материалы, мастера-витражисты начали

расписывать кистью по большим стеклянным плоскостям, создавая сложные многофигурные композиции, гравировать бесцветное стекло, травить узор специальной кислотой и т.д. (Рисунок 4.51).



**Арт-карты: Витражи стиля модерн**

Таблица: 04.01. Особняк Сан-Галли Санкт – Петербург. 1872 г.

Таблица: 04.12. Гостиница Метрополь. Москва. 1899 – 1910 гг.

Таблица: 04.08. Плафон особняка Кельха. Дом юриста. Санкт – Петербург. 1896 г.

Таблица: 04.09. Витраж в каминном зале. Особняк Ф.О. Шехтеля в Ермолаевском переулке. Москва. 1896 г.

Таблица: 04.14. Особняк Рябушинского на М. Никитской улице, Москва, Ф.О. Шехтель. 1900-1902 гг.

Таблица: 04.28. Дом страхового общества "Россия". Санкт-Петербург, Б. Морская, 35. 1905 – 1907 гг.

**Рисунок 4.51 – Витражи стиля модерн в России**

Сегодня витражное искусство пользуется большой популярностью. Основным материалом для создания подобного произведения является стекло, технология изготовления которого сегодня достигла заметного развития. Стекло усовершенствовалось по всем характеристикам: цветовая гамма, фактура, толщина, размер, упругость, твёрдость, прочность. Все эти и другие свойства материала дали возможность для широкого использования инноваций в витражном искусстве. В XX в. витраж претерпел много



технологических новшеств, но он по-прежнему является одним из важнейших декоративных элементов современной архитектуры (Рисунок 4.52). Сегодня витражи украшают станции метро, вокзалы, гостиницы, выставочные и концертные залы, спортивные комплексы.



**Арт-карты: Витражи СССР**

Таблица: 05.01. Витраж станции метро Новослободская московского метрополитена. 1952 г.

Таблица: 05.06. Станция метро «Цветной бульвар». Москва. 1988 г.

Таблица: 05.02. Ленинский мемориал, Ульяновск. 1970 г.

Таблица: 05.05. Вестибюль Таллиннской телебашни. Таллинн. 1980 г.

Таблица: 05.03. Новосибирский Государственный Университет. Новосибирск. 1975 г.

**Рисунок 4.52 – Витражи СССР**

Одним из уникальных примеров советской эпохи можно назвать станцию «Новослободская» московского метрополитена, которая похожа на сказочный подводный мир. Многие интерьеры советского времени декорировались светящимися мозаиками из цветного стекла. Многие витражи были выполнены в Риге из того же стекла, что использовалось для оформления католических соборов, но по эскизам советских художников. В орнаментах советские художники любили изображать причудливые растения и звёзды, а

также представителей разных профессий: учёных, художников, музыкантов (Рисунок 4.53) [92].



**Арт-карты: Витражи XX – XXI вв.**

Таблица: 06.27. *Итальянские портреты, Радищевский музей. Саратов. Россия, 2000 г.*

Таблица: 06.36. *«Времена года» по мотивам работ А. Мухи. Студия «Александрия». Москва. 2014 г.*

Таблица: 06.32. *Планетарий им. В. Терешковой. Ярославль. 2010 г.*

Таблица: 06.26. *Культурный фольклорный центр Л. Рюминой. Малое фойе. Москва. 1999 г.*

Таблица: 06.34. *Станция метро «Маршал Покрышкин». Новосибирск. 2013*

### **Рисунок 4.53 – Витражи XX – XXI вв. в России**

Сегодня понятие витраж расширилось, так как художественная обработка стекла усовершенствовалась. Витраж стал более выразительным в сочетании с другими видами изобразительных искусств и, особенно, с архитектурой. Сегодня витражами заполняют оконные и дверные проёмы, поверхности светильников, плафонов, сводов и куполов. Витражи используются при декорировании сплошных плоскостей стен, а также при изготовлении специальных украшений и художественных изделий. Совершенно очевидно, что витражное искусство имеет большие перспективы и его творческие возможности неисчерпаемы.



Витражи во всём мире выразительны по-разному, в зависимости от используемого искусственного или естественного света (Рисунок 4.54). Особенную игру света и теней витраж передаёт при ярком солнечном свете, при мягких красках заката, при сверкающих вечерних огнях, при любом естественном освещении, сменяющимся в течение дня. При искусственном освещении такой выразительности витраж не имеет [144, 149].



**Арт-карты: Витражи XX – XXI вв.**

Таблица: 06.02. Собор Святого Семейства, Барселона. Антонио Гауди. 1926 г.

Таблица: 06.03. Отель De Vijenkorf. Гаага. Нидерланды. 1926 г.

Таблица: 06.13. Пассаж «Светозор», Прага, 1940 г.

Таблица: 06.24. Кафедральный собор Св. Себастьяна. Рио-де-Жанейро. Мастерская Эдгара Фонсеки. 1977 г.

Таблица: 06.28. «Окна Америки» Институт искусств. Чикаго, США, 2002г.

Таблица: 06.16. Кафедральный собор Св. Стефана. Вена. М. Шагал. 1957 г.

### **Рисунок 4.54 – Витражи XX – XXI вв. в Европе и Америке**

Существует несколько технологий изготовления витражных стёкол, влияющих на конечный вид и на цену изделия. В интерьере витражи используются для самых разнообразных целей. Они служат в качестве перегородок для зонирования комнат, в качестве вставок для ниш, для декорирования подвесных потолков, используются в виде декоративного элемента с подсветкой и без.



Триплекс – это многослойное стекло, состоящее из нескольких слоёв склеенных между собой специальной полимерной пленкой. Из него делают лобовые стёкла автомобилей: при ударе осколки не разлетаются, а удерживаются полимером, оставаясь безопасными для водителя. Если плёнку в середине этого «слоеного пирога» раскрасить, то получится изображение, «запаянное» в стекле. А если сложить из таких картин масштабное панно во всю стену, как на одной из станций московского метро, получится новое, технологичное и безопасное произведение отечественного витражного искусства. Благодаря закалке стеклянная облицовка стала более прочной, а на полимерной плёнке при помощи цветной печати появились картины из жизни Битцевского парка и конно-спортивного комплекса «Битца» (Рисунок 4.55).



*Арт-карты: Витражи XX – XXI вв.*

*Таблица: 06.35. Станция метро «Битцевский парк». Москва. 2014 г.*

*Таблица: 06.37. Магазин Центральный детский мир. Москва. 2015 г.*

### **Рисунок 4.55 – Витражи XX – XXI вв., Москва**

Оригинальный рисунок создали художники Валерия Шапошникова и Екатерина Бубнова. Основа была разделена на 359 фрагментов, изготовлена в материале и, подобно пазлам, собрана и смонтирована на усиленном алюминиевом каркасе. Пока это единственная станция в Москве, декорированная таким способом.

Благодаря применению инноваций витражное ремесло значительно расширило свою область применения. Теперь это могут быть не только заполненные оконные пространства, но целые стены и купола. С одной стороны, картины могут быть сложены из отдельных стеклянных модулей, с

другой стороны, они прозрачны, подсвечены и выглядят как окна, разноцветные стёкла объёмные и приподняты над основанием, на котором закреплены. Необычно для витражной техники и то, что стеклянные модули имеют неровно сколотую поверхность. Получаются многогранные, фактурные панно, светящиеся изнутри. Свет проходит сквозь толщу стекла, играя и искрясь на бесчисленных срезах и сколах, превращая каждую картину во что-то волшебное, похожее на окошко из прозрачных леденцов или на чудесные драгоценные камни.

#### **4.2.4. ИСТОРИОГРАФИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ КЕРАМИКИ**

Широкое распространение обожжённых на костре глиняных изделий археологи находят уже в V тысячелетии до н. э. Обожжённая глина является древнейшим материалом, который научились обрабатывать люди. Наряду с различными бытовыми изделиями из керамики, достаточно часто встречаются формы в виде плитки. Сегодня трудно сказать дату и автора появления плитки как облицовочного покрытия, но благодаря археологическим раскопкам обнаруживаются ранее неизвестные факты существования керамической плитки на той или иной территории.

Все исследуемые объекты архитектурно-художественной керамики (121 арт-карт) были хронологически разделены на стилистические этапы (Таблица 4.4), по которым в дальнейшем формировался каталог «Архитектурная керамика» (Приложение IV).

По мнению археологов, первые глазурованные плитки-кирпичи появились в результате дальнейшего развития керамики. Самые древние образцы обнаружены в Вавилоне, на месте дворцов Ашура. Один из самых ранних образцов плиточной работы в архитектуре, представляющий собой необожжённый, но частично покрытый глазурью кирпич, был найден в Сузе и был датирован концом II тысячелетия до н. э. Множество образцов облицовочной керамической плитки были найдены в Междуречье (Рисунок

4.56). Найденные плитки были небольшого размера и напоминали мозаичные модули. В это время мозаики были уже известны, но найденные плитки отличались от мозаичных модулей, т.к. имели целостный индивидуальный рисунок, изображённый на каждой плитке. Первые керамические плитки были немного тоньше кирпича, где на одну лицевую сторону наносился орнамент.

**Таблица 4.4 – Историко-стилистические этапы монументальной архитектурной керамики**

<i>табл.</i>	<i>Исторические разделы Арт-карты</i>
<i>01.</i>	<i>Архитектурная керамика древних цивилизаций</i>
<i>02.</i>	<i>Архитектурная керамика Востока</i>
<i>03.</i>	<i>Архитектурная керамика в России</i>
<i>04.</i>	<i>Архитектурная керамика в Европе</i>
<i>05.</i>	<i>Португальская азулежу</i>
<i>06.</i>	<i>Архитектурная керамика русского модерна</i>
<i>07.</i>	<i>Архитектурная керамика в СССР</i>
<i>08.</i>	<i>Архитектурная керамика XX - XXI вв.</i>



*Арт-карты: Архитектурная керамика древних цивилизаций*

*Таблица: 01.05. Плитки с клинописью о богине Иштар. Пергамский музей.*

*Таблица: 01.03. Элементы вавилонской архитектурной керамики. V в. до н.э.*

*Таблица: 01.04. Ворота Вавилона богини Иштар. Реконструкция в Пергамском музее. Керамический глазурованный кирпич. Ирак. 575г. до н.э.*

**Рисунок 4.56 – Архитектурная керамика древних цивилизаций**

С северной стороны Древнего Вавилона, в городской стене, находились ворота богини Иштар в виде четырёх квадратных в плане башен с арочным проёмом, за которыми начиналась основная «торжественная» дорога, считавшаяся священной, так как вела к главному храму Вавилона, посвящённому богу Мардуку. Эта дорога была замощена известняковыми плитами с инкрустацией. Городская стена, башни ворот, стены по сторонам дороги были сложены из обожжённого кирпича, причём на отдельных кирпичах были изображены фигуры идущих львов, быков и драконов — символы божеств в технике глиняных рельефов, покрытых цветной глазурью. На вавилонской фасадной плитке находились изображения животных, растений и людей, при этом впервые мастерами Древнего государства Междуречья на керамической плитке было нанесено изображение человека (Рисунок 4.57).



*Арт-карты: Архитектурная керамика древних цивилизаций*

*Таблица: 01.01. Орнамент стен Вавилона. Реконструкция в Пергамском музее. Керамический глазурованный кирпич. Ирак. VII-VI в. до н.э.*

*Таблица: 01.02. Керамический глазурованный кирпич. Ирак. VI в. до н.э.*

### **Рисунок 4.57 – Архитектурная керамика древних цивилизаций (реконструкция)**

Благодаря раскопкам были открыты руины двух дворцов царя Навуходоносора II, они располагались на искусственно сооруженных платформах, с помещениями, размещёнными вокруг открытых дворов.

Фасадная стена тронного зала одного из дворцов была облицована глазурованным кирпичом с изображениями по тёмно-синему фону ряда стройных колонн с золотисто-жёлтыми стволами и закручивающимися на две стороны волютами капителей, между которыми свисали гирлянды лотосов. Выше тянулся фриз из бело-жёлтых пальметок и бирюзово-голубых ромбов. Создавалось впечатление лёгкой ограды, перевитой цветами, картина выглядела очень красочно благодаря умелому подбору синего, голубого, жёлтого, белого и чёрного цветов, а также блестящей прозрачной глазури. В другом летнем дворце находились когда-то знаменитые «Висячие сады Семирамиды» – зелёные насаждения, высаженные на искусственных террасах, поддерживаемых сводами. Через каналы, колодцы и другие устройства вода из Евфрата подавалась для полива этих растений.

Кроме кирпичной кладки вавилонские стены имели покрытие керамическими изразцами голубого, зелёного и жёлтого цветов с рельефными изображениями зверей. Эта технология хоть и известна современным мастерам, но, учитывая недостаток топлива в Месопотамии, до сих пор вызывает ожесточённые споры в академических кругах, т.к. по-прежнему не ясно, как именно происходил обжиг такого значительного количества керамической плитки, а в летописях из клинописной библиотеки Ашшурбанипала об этом не упоминается.

Но ещё больше, чем крепостными стенами, археологи были поражены «Дорогой смерти» (она же дорога Мардука), открытой экспедицией Колдевея. В сущности, по своему строению это был гигантский овраг, вымощенный полированными плитами, обрамлённый гладкими стенами и облицованный керамическими изразцами с синей глазурью, изображающей сто двадцать рельефных львов, ростом более двух метров.

Долгое время отделка в вавилонских храмах и дворцах выполнялась покрытым глазурью кирпичом — предшественником керамической плитки. Толщина глазури на таких кирпичах превышала 10 мм, что придавало ей необычайную прочность.



Многие археологические находки производства керамической плитки относятся к первому тысячелетию н. э. на территории Древнего Ирана. Керамические образцы плиток находят в этом регионе с датированием с III по VIII вв. н. э. Иранские мастера керамических фасадных плиток создавали новые формы цветных декоративных покрытий, что способствовало развитию технологий производства, которые держались в секрете. До наших дней практически не дошли исторические факты о мастерских, о производствах и технологиях, отражённых в сохранившихся артефактах. Принципы создания орнамента на плитках во многом основаны на математических расчётах. Первый тип орнаментов в восточном стиле создаётся из геометрических узоров, его особенностью является выстраивание изображения на «сетках». Разнообразие орнаментов достигается наложением «сеток». В основе композиции лежит круг, который делится на части, а затем вписываются орнаментальные фигуры. Так на востоке создавались сложные орнаменты, получаемые путём наложения геометрических фигур друг на друга.

Особое место в культуре Востока занимала каллиграфия. Совмещение орнаментов и каллиграфии – «арабески». Эти изображения состоят из художественно переплетающейся системы геометрических и растительных мотивов, канонических шрифтов, к которым относят куфический шрифт и прямоугольный арабский шрифт. Написание букв определяется геометрически, а пропорции задаются алифом — первой буквой в алфавите. Модулем написания букв и каждого знака используется круг, а дальнейшие пропорции текста задаются диаметром алифа – первой буквой в алфавите. Владение техникой каллиграфии считается показателем культуры личности. Каллиграфия тесно связана с арабскими орнаментами (Рисунок 4.58). Вплетение художественного письма отражает тексты из священной книги мусульман – Корана.



**Арт-карты: Архитектурная керамика Востока**

Таблица: 02.07. Каллиграфический узор, арабески. Мечеть шейха Лютфуллы, Иран. 1602-1619 гг.

Таблица: 02.08. Керамические сталактиты Мечети шейха Лютфуллы в Исфахане. Иран. 1602-1619 гг.

### Рисунок 4.58 – Архитектурная керамика Востока. Персия XVII в.

Керамическая плитка, прототип современной на облицовках восточных мечетей, появилась в эпоху древнеперсидской династии Ахеменидов, VI в. до н. э.; в более ранний период использовался кирпич с одной глазурованной стороной. В древних городах Ирана Сузе и Персеполе часто встречаются керамические глазурованные плитки 15x15 см и толщиной 10 мм, которые использовались при отделке дворцов, преимущественно жёлтого, зелёного и коричневого цветов. Переходную технику от глазурованного кирпича к облицовочной плитке можно наблюдать в панно «Бессмертные солдаты» из Персеполя, где изображены персидские воины, имеющих изысканные длинные одежды; панно покрыто глазурью и выполнено из обожжённой земли и гипса; такое глазурное покрытие также было найдено на посуде, а также гробах в Парфянский период. Наиболее популярными были бирюзовая и светло-зелёная глазурь, но при оформлении больших архитектурных сооружений чаще использовалась фресковая живопись.

В период Сусанидов в Фирузабаде и Бишапуре археологические раскопки обнаружили множество образцов плиточного искусства высокого художественного уровня. Найденные плитки имели сантиметровый слой глазури, а в композициях использовались изображения людей, мотивы

растений, животных и узорный геометрический рисунок. На территории современного Ирана проходил расцвет плиточного искусства в отделке культовой восточной архитектуры. Умение персидских мастеров можно найти во всех уголках Исламской империи. На мечети Купол Скалы встречаются ранние образцы декоров персидской плиткой, и относятся эти строения к VII-VIII вв.

Кроме плиточных декоров популярными отделочными материалами для зданий в X-XI вв. использовались также кирпич и штукатурка. В период Буйидов большинство мечетей имели кирпичную отделку с геометрическим узором. Традиция украшать поверхность кирпичей керамической плиткой распространилась с Востока, где самые лучшие образцы кирпично-керамических декоров этого периода можно увидеть в мавзолее Пир Аламадар, 1026 г.; Шехел Дохтаран, 466 г. и крепости Михмандост, 1096 г. (Рисунок 4.59).

С начала периода Сафавидов у ремесленников появился уникальный метод украшения плитки. Это новшество было обусловлено экономическими и политическими причинами: созданием так называемой плитки «Семь цветов», применяемой для отделки многих архитектурных сооружений, построенных в большом количестве к этому времени.

Плитки «Семь цветов» – это квадратные изделия, на которые наносился рисунок, а затем из нескольких плиток складывался единый орнамент, при этом каждая плитка обжигалась самостоятельно. Рисунки были традиционными для арабской культуры и использовались практически без изменений на протяжении столетий, практически до конца периода Каджарской династии в XIX в. К этому времени набор цветов палитры дополнился жёлтыми и ярко-оранжевыми цветами.

Мавзолейный комплекс эпохи Тимура Шах-и-Зинда представляет собой собрание небольших портално-купольных сооружений, похожих друг на друга, но не повторяющихся. Майоликовый декор здесь доведён до совершенства. Бесчисленными переливами сверкают поливные изразцы

голубых куполов и порталов, покрытые не только живописным, но и рельефным узором. Сочетание простой архитектуры с изощрённой отделкой керамической плиткой придает ансамблю Шах-и-Зинда неповторимое очарование (Рисунок 4.60).



**Арт-карты: Архитектурная керамика Востока**

Таблица: 02.01. Гунбад-и Сурх в Мараге. Иран (Османская империя). 1148 г.

Таблица: 02.06. Резной стук и фитоморфный узор. Мечеть шейха Лютфуллы. Исфахан. Иран. 1602-1619 гг.

Таблица: 02.09. Лазоревый купол и сталактитовый свод. Мечеть Имама или мечеть Шаха, Исфахан. Иран. 1611-1641 гг.

Таблица: 02.13. Сталактитовый свод мечети Насир Оль-Мольк или Розовая, Шираз. Иран. 1877-1888 гг.

### **Рисунок 4.59 – Архитектурная керамика Востока. Персия XII-XIX вв.**

В Европе керамическая плитка появилась в VII в., в этот период на Майорке возникают первые «фабрики» – ремесленные мастерские Луки де ла Робиа, обеспечивающие декоративной керамической плиткой католические соборы в Европе. Плиткой украшали храмы, колокольни, городские здания, которые формировали центральные площади городов. Позже майоликовую плитку стали использовать для отделки дворцов и жилых домов [153]





*Арт-карты: Архитектурная керамика Востока*

*Таблица: 02.02. Мавзолейный комплекс эпохи Тимура Шах-и-Зинда. Самарканд. IX в. Некрополь Шахизинда. Самарканд. XIV – XV вв.*

*Таблица: 02.15. Фасадная архитектурная керамика Бухары*

#### **Рисунок 4.60 – Архитектурная керамика Востока. Средняя Азия**

В XV в. появляется союз «Цех пяти городов» – это ремесленное объединение итальянских мастеров Флоренции, Кафаджало, Урбины, Кастельдуранте и Сиены. Появление такого общества спровоцировало падение спроса на итальянскую плитку; и члены керамического объединения совместной стратегией смогли сделать керамическую плитку доступной для обычных граждан. Ещё одно новшество появилось в этот период на территории современной Италии – тосканские мастера изобрели фаянс, который производился из особого вида местной глины, а город Фаэнцы стал центром производства керамических глазурованных изделий из этого нового материала.

Керамическая плитка, как и другие элементы монументального искусства, пришла на Русь вместе с христианством. В языческий период на Руси использовали в строительстве только камень и древесину, а глина была материалом для бытовых предметов. Керамическая плитка на территории современной России появилась в IX в., а во времена христианизации появляются первые ремесленники, которые производили глазурованную



плитку по греческой технологии. Керамическая плитка – изразцы, были очень популярны в качестве декоров христианских храмов и царских дворцов. Археологические находки в Великом Новгороде свидетельствуют, что после XIII в. широко использовались традиционные изразцы поливной керамики. Также в московских раскопках домонгольского периода нередко встречаются образцы поливной керамики из местной глины. С середины XIV в. глазурованные керамические изразцы широко производились на территории Москвы, где многие века сохранялись киевские традиции [194].

Нашествие монголо-татар повлияло на развитие древнерусской культуры, которое пошло по европейскому пути, а в Московию и в прилегающие княжества переселился народ из южных регионов, который привнёс особенности своей культуры, в том числе и традиции керамического обжига плиток [210].

Греческие технологии и художественные традиции активно развивались и подчинялись церкви вплоть до XVII в. Производственные центры были не только в Киеве, но и во всех крупных городах княжеской Руси.

В Пскове в XIII-XIV столетиях получила развитие муравленая керамика-черепица, которой покрывали православные храмы. Эта черепица, вероятно, породила производство простых глазурованных плиток, а затем появились изразцы с богатыми узорами и румпой формой для крепления в кладке стен. Именно на Псковщине в XVI в. впервые начали изготавливать монументальную керамику в монастырских гончарных мастерских.

В Москве на рубеже XV-XVII вв. район за Яузой стал активно заселяться прежде всего за счёт высланных из города ремесленников, занимавшихся огнеопасными промыслами: гончаров и кузнецов, бронников и котельников. В конце XVII в. в Гончарной слободе жил известный московский мастер Степан Полубес. Здесь была расположена его мастерская, в которой он изготавливал изразцовые фризы и панно для убранства множества московских церквей. Степан Полубес, уроженец Великого Княжества Литовского, изготовил полихромные изразцы, украшавшие фасады предела и трапезную

Успенской церкви в Гончарной слободе. На северном фасаде они образуют широкий фриз, южная сторона храма украшена отдельными вставками. Гончарные мастерские были вскрыты и изучены в 1947—1948 гг. при рытье котлована под строительство высотного дома на Котельнической набережной (Рисунок 4.61).



**Арт-карты: Архитектурная керамика в России**

Таблица: 03.01. Церковь Успения пр. Богородицы в Гончарной слободе. Москва. 1654 г.

Таблица: 03.03. Фасад церкви Николая мокрого в Ярославле. XVII в.

Таблица: 03.06. Изразцы церкви Ильи Пророка в Ярославле. XIX в.

Таблица: 03.02. Изразцы Церкви Николая мокрого в Ярославле. 1690г.

Таблица: 03.07. Изразцы Товарищества М.С. Кузнецова. Конец XIXв.

### Рисунок 4.61 – Архитектурная керамика в России

Иранские образцы архитектурных керамических плиток с VIII в. начали распространяться по всей Европе. Мавры, жившие на территории современной Испании, привезли с собой техники росписи и технологию производства иранской плитки. Победное шествие ислама в средние века оказало гигантское влияние на культуру Европы. Проникновение на Пиренеи арабских технологий привело к возникновению мавританского стиля в архитектуре и искусстве. Испанцы и португальцы переняли у арабов облицовку фасадов

керамикой, трансформировали изобразительные приёмы и создали своё направление в архитектурной керамике.

С VIII по XV вв. на территории Испании ведётся война против мавров, исповедовавших ислам, так называемая христианская Реконкиста. Из Испании удаётся изгнать мавров, но секреты производства керамической плитки становятся известны католическим монахам, которые тщательно записали на латыни все тонкости технологии изготовления керамических плиток на свитках. Свитки аккуратно хранились и передавались от монаха к монаху. С этого времени в Европе, на территории современной Испании, появляется второй крупный центр производства керамической плитки во главе с католической церковью. Церковные мастера сохранили и внесли в изделия новый мавританский колорит – сплав христианства и ислама. В XII-XIII вв. укрепляют свои позиции по производству плитки центры с многочисленными керамическими мастерскими в испанских городах Калатаюде, Андалусии, Малаге и Альмерии. Но самым крупным центром были мастерские в селениях вокруг Валенсии, города на востоке Испании, близ побережья Средиземного моря – город-крепость, основанная римлянами в 138 г. до н. э. В XII-XIII вв. Валенсия становится центром арабской культуры в Испании, а с 1031 г. – столицей мавританского государства, и в 1238 г. завоеванного Арагоном. Особенность и уникальность мавританской архитектурной керамики заключалась в композиции орнаментов радиальными поясами, где в центре изображались гербы знатных фамилий, а по краям растительный орнамент из цветов и фруктов. Нередко на плитках встречаются выполненные готическим шрифтом надписи, что подчеркивало христианскую принадлежность данному виду монументального искусства.

Так, например, мавританский дворец в Гранаде – прекрасный образец исламского искусства того периода. Потом глазурование керамики стало использоваться и в Северной Европе. В первой половине XVI в. Антверпен был весьма процветающим портом и одним из центров науки и культуры Европы, привлекающим отовсюду большое количество людей различного

достатка и профессий. В том числе в Антверпен приехало и большое число итальянских гончаров. Помимо всего прочего, они производили многоцветную плитку с различными орнаментами. Основные цвета, которые при этом использовались, это багровый, зелёный, голубой, охра и жёлтый. Очень скоро произошли события, распространившие плиточное производство далеко за границы Антверпена. Как это часто бывает, события эти были трагические – в 1585 г. во время восьмилетней войны Антверпен был захвачен Испанией. Торговля почти остановилась, свободе вероисповедания пришёл конец. Большое число торговцев покинуло Антверпен, перебралось в Англию, Германию, Голландию (Рисунок 4.62). В начале XVII в. печи для посуды и плитки появились во многих городах: Утрехте, Гауде, Делфте и многих других.



**Арт-карты: Архитектурная керамика в Европе**

Таблица: 04.01. Керамические полы в европейских замках. XII - XVвв.

Таблица: 04.02. Плитка в мавританском стиле. XVI в.

Таблица: 04.03. Облицовка керамическими изразцами печей. XVIII в.

Таблица: 04.05. Голландский изразец. Делфт. XVIII в.

Таблица: 04.08. Керамическое панно на фасаде. Нидерланды. XIX в.

Таблица: 04.14. Мейсенские изразцы. 1900 г.

**Рисунок 4.62 – Архитектурная керамика в Европе**

Всемирно известные плитки голубого цвета стали появляться в начале XVII в. Рисунок наносился на белую непрозрачную глазурь голубым цветом. Интересен вопрос: почему рисунок выполнен именно синим цветом? История этого приёма очень простая – ещё в 1602 г. первый китайский фарфор попал в Голландию. Это был один из результатов торговли с Китаем. Из Амстердама дорогостоящий фарфор распространился по всей Европе. И надо сказать, что, несмотря на высокую стоимость, он был широко востребован. Соответственно, многие гончары постарались имитировать китайский фарфор, используя сходное декорирование на посуде, которую они производили. Наиболее удачные имитации китайского фарфора производились в Делфте. Гончары говорили о том, что они делают фарфор, но это не совсем верно, поскольку секретом изготовления китайского фарфора они не обладали. Собственно европейский фарфор был впервые произведен в Германии в 1709 г.

Сегодня продукция керамических плиток испанских фабрик пользуется огромной популярностью во всём мире, т.к. испанским мастерам удалось сохранить лучшие самобытные традиции своего региона и качество технологий производства.

В XVIII в. начинают производить гладкие плитки и изразцы, декорированные художественными росписями. Сюжеты рисунков носят нравоучительный, занимательный характер. В производстве таких плиток мастера особое внимание уделяли декору, использовали подобные мотивы, чтобы украшение уличных стен домов сразу притягивало внимание и вызывало интерес у зрителей. Изразцы этого периода объединяет цветовая гамма: синие или коричнево-зелёные рисунки на белом фоне. С XVII в. появляется керамическое производство в Португалии, продукция которой становится очень популярна; эти плитки называют азулежу (Рисунок 4.63). И сегодня огромные живописные сине-белые панно покрывают фасады зданий, полы стены и потолки интерьеров различных зданий.





**Арт-карты: Португальская азулежу**

Таблица: 05.02. Старейшая керамическая плитка в Национальном дворце Синтры, Португалия. XV в.

Таблица: 05.04. Интерьер с керамическим ковровым декором. Региональный музей Беже. Португалия. XVII в.

Таблица: 05.12. Балкон часовни Богоматери внутри городских ворот. Поселок Обидуш. Португалия. 1740-1750 гг.

Таблица: 05.11. Панорама Лиссабона до землетрясения 1730 г. Музей Азулежу в Лиссабоне. Португалия. XVIII в.

Таблица: 05.06. Церковь São Pedro de Alcântara в Лиссабоне. Португалия. XVII в.

**Рисунок 4.63 – Португальская азулежу**

С XVI в. в других европейских странах возникает производство плиток. Гладкие изразцы преимущественно применялись для облицовки печей, однако есть примеры использования плиток и в убранстве фасадов. Преимущественным материалом при отделке уличной части домов в XVIII в. по-прежнему оставались полихромные изразцы с рельефными узорами. Менялась лишь стилистика изображений и орнамента, виды глазури.

Для отделки фасадов используется специальная керамическая плитка, которая имеет существенно отличающиеся от напольной или интерьерной керамики свои уникальные характеристики. Фасадная керамика, является универсальным отделочным материалом и сочетает в себе прекрасный внешний вид и эксплуатационные характеристики.

К концу XIX в. в период Второй французской империи сформировался симбиоз нескольких стилей, получивший название «Бозар» (от французского beaux-arts — изящное искусство), продолжавший традиции итальянского ренессанса и французского барокко.

В XIX в. керамика в отделке фасадов используется редко, но в конце XIX в. можно встретить множество изразцов на фасадах зданий, выполненных в технике майолики. В Европе возникает стиль ар-нуво, а далее в российской архитектуре – Модерн (Рисунок 4.64).



**Арт-карты: Архитектурная керамика в Европе**

Таблица: 04.11. Изразцовая облицовка фасада дома Эль Каприччо. А. Гауди. 1883 г.

Таблица: 04.13. Дом Батльо. Барселона, А. Гауди. 1904 – 1906 гг.

### **Рисунок 4.64 – Архитектурная керамика А. Гауди**

Очень часто керамическую плитку использовал известный испанский архитектор Антонио Гауди. В его работах стены домов переливаются многоцветными сияющими майоликами в мавританском стиле.

Антонио Гауди (1852-1926) – выдающийся каталонский художник-керамист и архитектор, яркий представитель европейского модерна, неоготики и неоклассицизма. Его работы побуждают взглянуть на архитектуру под другим углом, они раскрывают новые возможности использования пространственной геометрии. Керамическое искусство «от Гауди» олицетворяет живой и свободный дух его родной Каталонии, где в приоритете природные формы – облака, деревья, скалы, животные.

Тренкадис (от каталанского глагола *trencar*, что переводится «ломать») – облицовка криволинейных (выпукло-вогнутых) поверхностей фрагментами

полихромной (реже монохромной) мозаики неправильной формы. Автор техники тренкадис – Антонио Гауди. Облицовочным материалом чаще всего является керамическая плитка и цветное стекло, хотя, по идее, им может стать всё, что угодно: от осколков разбитой посуды до сломанных кукол или пустых бутылок от шампанского.

Предварительно подготовленный, то есть разбитый на фрагменты, материал закрепляется на поверхности любой конфигурации с помощью цементного раствора, образуя яркие, зачастую рельефные, в зависимости от толщины облицовочного материала, узоры поистине редкой красоты.

Фасадный керамический декор украшает множество зданий выдающегося каталонского архитектора Антонио Гауди. Работы Гауди характеризуются свойственными испанскому модернизму яркостью и необычностью. Мастер увлекался цветной керамикой, используя её по возможности во всех деталях своих архитектурных произведений.

В большей степени на Гауди повлиял стиль Модерн, стимулировавший автора экспериментировать с новыми формами и материалами и позволявший в поисках собственного пути отойти от исторических канонов. Но это увлечение явилось лишь основой для создания неповторимого стиля архитектора. В произведениях мастера можно увидеть плавность природных линий в сочетании с особыми чертами каталонской архитектуры, вобравшей в себя мавританскую, восточную и готическую стилистики. Специфическую манеру Антонио Гауди абсолютно невозможно однозначно отнести к определённому направлению, скорее это полное своеобразие духа, порой с признаками эклектики, но всегда в рамках тончайшего художественного вкуса автора.

Широчайшим полем для творческой деятельности Антонио Гауди стала Барселона, где архитектор провёл большую часть своей жизни. Среди его работ можно выделить дом Бальо, парк и дворец Гуэля, а также величайшее произведение его жизни – Искупительный собор Святого Семейства (рис.3). Фасадные мозаичные панно этих и других шедевров Гауди составлены из

керамической плитки, битой посуды, бутылочного стекла и камня, иногда – изразцов, например, дом Эль Каприччо. Творчество мастера воплотилось не только в отдельных произведениях, но и, по сути, создало лицо целого европейского города – Барселоны.

Под наибольшим влиянием стиля Модерн была создана отделка элегантного и в то же время неординарного фасада дома Бальо, выполненная в технике тренкадис («ломаной» мозаики) (Рисунок 4.65). Оформление здания выполнено помощником архитектора, художником-керамистом Жузепе Жужолю. Облицовка фасада здания словно тянется к небу россыпью разноцветных осколков и кругов. Венчает здание крыша, покрытая керамической черепицей в виде чешуйчатой кожи мифического дракона.



*Арт-карты: Архитектурная керамика в Европе*

*Таблица: 04.12. Дом Висенс. Испания. А. Гауди. 1888 г.*

### **Рисунок 4.65 – Дом Висенс. Испания. А. Гауди**

Одна из первых работ Гауди – дом Висенса, построенный по заказу производителя керамической плитки Мануэля Висенса. Сегодня это чарующее здание в традициях восточной культуры – украшение Барселоны и излюбленное место паломничества туристов. Изюминка в отделке фасада здания – рельефный узор, выполненный из керамической плитки ручной работы. Растительная роспись сделана в виде солнечных жёлтых цветков – бархатцев, повсеместно украшающих сады Барселоны. В декорации дома Мануэля Висенса были использованы наилучшие возможности полихромных эффектов керамической облицовки. Сочетание пёстрой изразцовой облицовки

с обилием массивных кованых элементов придаёт зданию колорит восточных сказок.

В виде своеобразного города-сада раскинулся не менее известный проект Гауди – парк Гуэль. Он стал поистине творческим простором для безграничной фантазии мастера. Здесь каждая деталь послужила полотном для реализации художественного воображения Гауди. Фонтанчики, скамейки, лестницы, ограды и домики искрятся осколками керамики и стекла, покрытые узорами причудливой мозаики. При этом каждый элемент декора уникален и неповторим.

Антонио Гауди и его работы вызывали споры у большинства его современников – непризнанность и отрицание подстерегали большинство художников и мастеров эпохи Модерн. Сегодня так же, как и раньше, поклонники таланта архитектора и туристы, следующие в Барселону, стремятся увидеть фасадную керамическую россыпь, полную разнообразия, красок и символизма. Одно лишь является неизменным в продолжительном существовании его произведений – нет людей равнодушных к его работам. Такое внимание свидетельствует о признании таланта великого архитектора. Его фасадная керамика многогранна, гармонична, несмотря на эклектичность, и органично сочетается с характером южных улиц романтической Барселоны. Что касается форм, цветовых и стилистических сочетаний, то Антонио Гауди, бесспорно, являлся великим экспериментатором. Основной секрет успеха архитектуры мастера в её пластичности, в мягком перетекании линий, свойственных живой природе. До сегодняшнего дня в мире существует много последователей творчества великого архитектора, художника и декоратора.

Едва ли не главной отличительной чертой отечественного изобразительного искусства становится архитектурный декор в русском стиле — фасадная и интерьерная керамика, отражающая национальную уникальность и подчеркивающая лидирующее значение национального стилеобразования (Рисунок 4.66).





**Арт-карты: Архитектурная керамика русского модерна**

Таблица: 06.01. Оформление изразцами отопительной печи. Церковь Спаса нерукотворного, Абрамцево. 1881-1882 гг.

Таблица: 06.02. Изразцовая отделка печной трубы и окон Спасской церкви в Абрамцево. 1881–1882 гг.

Таблица: 06.06. Печь-лежанка в Абрамцево. Россия. Конец XIX в.

Таблица: 06.07. Изразцовая скамья Врубеля. Абрамцево.

Таблица: 06.10. Доходный дом Никонова. Санкт-Петербург. 1900 г.

Таблица: 06.14. Напольная плитка во флигеле усадьбы Глуценко. Воронеж.

Таблица: 06.11. Гимназия им. Медведниковых. Староконюшенный пер., 18, Москва. Арх. И.С. Кузнецов. 1901 г.

Таблица: 06.23. Дом городских начальных училищ. Москва, Б. Пироговская ул. 1912 г.

**Рисунок 4.66 – Архитектурная керамика русского модерна**

В зодчестве русского Модерна впервые была предпринята попытка создать совершенно новую систему архитектурных декоративных форм, что позволило воплотить архитектурные идеи, выражавшие личные мечты заказчиков и архитекторов в декоративном оформлении частных домов.

В России выделяются два центра развития стиля Модерн – Москва и Санкт-Петербург. Эпоха Модерна вернула многоцветную керамику, став самым востребованным монументальным видом декоров в архитектуре. Повышенное внимание к керамической отделке зданий с использованием новых приёмов в архитектурной керамике, которая имеет уникальный и ярко выраженный декоративный характер. Поэтому фасадная архитектурная

керамика сыграла существенную роль в обновлении облика Москвы и Санкт-Петербурга эпохи Модерна [131, 160, 203].

До начала Первой мировой войны в России период конца XIX — начала XX вв. носил красивое название «Серебряный век», который стал эпохой творческого подъёма во всех областях российской культуры, эпохой новаторских художественных открытий в архитектуре, живописи, музыке, театре и в области декоративно-прикладного искусства (Рисунок 4.67).



*Арт-карты: Архитектурная керамика русского модерна*

*Таблица: 06.09. Особняк М. Ф. Якупчиковой. Москва. 1900 г.*

*Таблица: 06.15. Ярославский вокзал. Москва. Начало XX в.*

*Таблица: 06.16. Доходный дом М. В. Сокол. Москва, Кузнецкий мост, 3. 1904 г.*

### **Рисунок 4.67 – Архитектурная керамика московского модерна**

Декоративной плиточной облицовкой оформлялись практически все типы московских новостроек 1900-1910 гг.: от богатых особняков до дешёвых доходных домов, а также промышленных сооружений. Первые постройки, выполненные в стиле Модерн, появились в Москве в конце 1890-х гг., а с 1902-1903 гг. стиль прочно вошёл в архитектурную моду города.

Большинство фасадов зданий, в которых использовалась керамика, обычно декорировались простым геометрическим цветным орнаментом и лишь редко встречались небольшие сюжетные панно. Здания с фасадами из глазурованной керамической плитки походили на многоцветные русские ларцы. Далее зодчие увидели, что архитектурная керамика может превращать фасады не просто в цветные плоскости, но и в уникальные фасадные картины, которые не теряют свежести красок со временем. М.А. Врубель первым создал гигантское панно на строящейся гостинице «Метрополь» – «Принцесса Греза»

в ансамбле с пятью большими и шестнадцатью малыми. Это панно, как и многие другие, было выполнено на заводе С.И. Мамонтова «Абрамцево». Такие декоративные элементы, как архитектурная керамика, стали наиболее популярными в Москве. В отличие от служилого Санкт-Петербурга, московская буржуазия была богата и свободна в выборе декорирования фасадов и могла позволить себе строить дома в соответствии со своими представлениями о роскоши и представительности, к таким можно отнести архитектурные заказы купеческих семей Морозовых, Мамонтовых, Рябушинских и Прохоровых.

Керамическая облицовка зданий глазурованной плиткой решалась довольно строго. Фасады зданий обычно включали предельно простой геометрический цветной орнамент и лишь очень редко небольшие сюжетные керамические панно [194].

Национальные орнаментальные мотивы фактически сохраняли в художественной отделке зданий свои лидирующие позиции вплоть до 1910-х гг. С этим связан тот факт, что многие новые изразцы плитки специальной коробчатой формы, разновидность кафеля, предназначенные для облицовки стен, печей, каминов, фасадов зданий и др. в отделке московских зданий намеренно стилизовались под средневековые аналоги. Важно подчеркнуть, что в Москве поиски новых архитектурных образов и новых форм в сфере художественного декора в значительной степени велись художниками-живописцами. Именно они предприняли первые попытки переосмысления традиций древнерусской архитектуры, возрождения народных традиций в искусстве, изучения и развития русского орнамента, и т.д. Ведь в отличие от европейских стран, где ремесленное производство, как форма народного искусства, давно исчезло, в России народные художественные промыслы ещё существовали (Рисунок 4.68). Таким образом, творческое воображение художников не только питалось образцами искусства далекого прошлого, но и вдохновлялось непосредственно от первоисточников [194].



*Арт-карты: Архитектурная керамика русского модерна*

*Таблица: 06.08. Гостиница Метрополь. Москва. 1898-1905 г.*

*Таблица: 06.18. Саввинское подворье. Москва. Тверская улица. 1907г.*

*Таблица: 06.22. Доходный дом Миансаровой, Москва, Арх. С.К. Родионов 1912 г.*

#### **Рисунок 4.68 – Архитектурная керамика московского модерна**

Примером может служить самый красивый из доходных домов Москвы – дом Зинаиды Алексеевны Перцовой – «Дом-сказка». В 1905 г. знаменитый железнодорожный инженер Пётр Николаевич Перцов приобрел угловой участок на Пречистенской набережной, Союмоновским проездом и Курсовым переулком. Земельный участок и выстроенный дом Перцов переписал на имя своей супруги – З.А. Перцовой – это была в то время обычная практика у предпринимателей с целью сохранения капитала от финансовых рисков.

Перцов, для создания проекта дома, созвал выдающуюся творческую команду архитекторов и художников, в которую вошли Франц Шехтель, Виктор Васнецов, Василий Суриков, Василий Поленов и многие другие выдающиеся зодчие. В этом конкурсе проектов заказчик отобрал работы Аполлинария Васнецова и Сергея Малютина. Необычный проект Малютина настолько вдохновил Петра Перцова, что он полностью доверил художнику создание жилого комплекса, включавшего доходные квартиры и секцию для своей семьи.

Таким образом, в проекте доходного дома Перцова объединились мотивы популярной в то время европейской готики и национального русского зодчества XVII столетия, ставшие гармоничным целым благодаря стилю Модерн.



Керамический декор в материале выполняла артель «Мурава», состоявшая из студентов и преподавателей Строгановского училища. Эту артель, как называли бы сейчас – творческую лабораторию – возглавляла известный керамист, технолог производства художественной керамики А.В. Филиппова. Примечательный факт: в работе артели принимали участие такие известные мастера, как Н.А. Андреев, К.А. Коровин, Д.И. Митрохин, С.Т. Коненков и С.В. Малютин. Именно по заказу и эскизам Сергея Васильевича Малютина артелью «Мурава» и были выполнены керамические работы для фасада дома Перцовой (Рисунок 4.69).



*Арт-карты: Архитектурная керамика русского модерна*

*Таблица: 06.19. Объемные фасадные керамические декоры. Доходный дом З.А. Перцовой. Москва. 1907 г.*

*Таблица: 06.20. Фасадный декор окон. Доходный дом З.А. Перцовой. Москва. 1907 г.*

### **Рисунок 4.69 – Доходный дом З.А. Перцовой**

Несомненным открытием московского Модерна стала облицовка «акварельной» абрамцевской плиткой, придававшей постройкам особую живописность и художественность. Особенно яркими и привлекательными подобные виды облицовки стали с применением металлизации в глазурях, превращавших здания в сверкающие всеми цветами радуги сказочные терема. Диалог творцов нового стиля со временем и вкусами заказчиков сформировал в Москве и в Петербурге разные архитектурные версии русского Модерна. Если в Петербурге керамические отделки были единичны и как бы «тонули» в городской застройке, то в Москве они использовались шире, определяя зачастую облик целых улиц. Невозможно перечислить все здания города, которые были заново отделаны или перелицованы в 1890-1910-е гг. с



помощью архитектурной керамики. Достаточно сказать, что почти все знаменитые московские архитекторы и художники рубежа веков применяли керамические художественные детали в своих постройках [194]. Характерные черты московской архитектурной керамики во многом предопределил тот факт, что её истоки восходили к декору русского стиля, получившего в городе широкое и многообразное воплощение. Законодателем таких декоров является романтизм эпохи «Серебряного века».

Майолика в конце XIX — начале XX вв. обрела собственные средства выразительности, расширившие сферу её применения в архитектуре. По словам Осипа Гельдвейна, справедливым и сейчас, «майолика как искусство... вносит свет и жизнь всюду, куда она проникает. Суровые стены храмов оживляются, теряют свой обычно неприветливый вид, а жилые строения утрачивают с её появлением свою удручающую утилитарную монотонность» [194]. В XX в. керамика вызвала большой интерес и получила большое распространение у художников-прикладников и оформителей интерьеров. Но к концу XX в. керамика в интерьере становится не столь популярна среди дизайнеров – это связано с появлением огромного ассортимента пластиковых композиций, поэтому при декорировании внутреннего пространства жилищ в основном использовался пластик.

Сегодня в XXI в. дизайн плитки находится на новом витке популярности и меняется синхронно с мировой модой на декорирование интерьеров. Постоянно растёт ассортимент керамической плитки, её художественные и качественные характеристики. Несмотря на то, что сегодня в арсенале дизайнеров имеется огромный ассортимент различных современных отделочных материалов, керамическая плитка имеет повышенный спрос как функциональный элемент декора для облицовки стен и полов. Но если в прошлые века архитектурная керамика являлась украшением только дворцов, храмов и домов богатых людей, то сегодня она присутствует практически в каждом доме.

В СССР керамическая плитка стала доступна всем. Правда, ассортимент был весьма ограничен, но, несмотря на это и учитывая высокие эксплуатационные качества, керамическая плитка являлась популярным облицовочным материалом во всех общественных и жилых интерьерах.

В советский период архитектурная плитка активно использовалась в общественных интерьерах, в частности при отделке станций метро. Необычно выглядит художественное решение общественного пространства – балконной галереи станции московского метрополитена «Комсомольская-радиальная» (1935). В этом помещении расположено два майоликовых панно. Эскизы панно разработал Николай Лансере, известный ещё с дореволюционных времён академик живописи. На панно отражён труд комсомольцев-метростроевцев. Автору удалось художественно выразить тему строительства метро, изобразив практически все этапы строительства.

Линейные керамические декоры не теряют своей художественной востребованности и сегодня. Уже можно сказать традиционно в дизайне XXI в. отечественного метрополитена применяется архитектурная керамика, которая украшала станции и внутренние пространства с первых линий. Архитектурная керамика остаётся любимым материалом в отделке советского метро (Рисунок 4.70). Сегодня в связи с интенсивным строительством метрополитена в Москве и других городах России спрос на художественную архитектурную керамику возрастает, поэтому является актуальным расширение производств этого вида монументально-декоративного искусства.

Гораздо шире керамика была применена при оформлении московских станций метро «Белорусская-кольцевая», «Киевская», «Курская-кольцевая» и «Курская». Время показало, что станции метрополитена, которые являются общественным пространством с огромной проходной нагрузкой, нуждаются в использовании долговечных напольных материалов, таких как гранит, поэтому ни одно покрытие пола, выполненное из керамической плитки, не сохранилось до настоящего времени. А многочисленные керамические

декоры, выполненные на стенах и на потолках, прекрасно сохранены и составляют культурное наследие советского периода.



**Арт-карты: Архитектурная керамика СССР**

Таблица: 07.01. Майоликовые панно станции метро «Комсомольская». Москва. Н. Лансере. 1935 г.

Таблица: 07.05. Панно на станции метро «Крещатик». Киев.

Таблица: 07.02. Керамические декоры на станция метро «Таганская», Москва, 1952 г.

#### **Рисунок 4.70 – Архитектурная керамика СССР**

В военный и первый послевоенный период в условиях строгой экономии ресурсов только керамика смогла удовлетворить потребность в декоративной отделке благодаря блеску глазури, пластичности глины, золотому покрытию, цвету эмали, фактуре и многим другим качествам. Но главное – это возможность неограниченного равномерного повторения линейных декоров при сравнительно небольших затратах.

На окраине города Ногинска, в Московской области, находится красивейшее здание средней школы № 10 – одно из старейших учебных заведений города. Внутреннее убранство представляет собой великолепный расписной майоликовый фриз, выполненный на темы из истории образования и ремесел (Рисунок 4.71).

В Санкт-Петербурге, за домиком Петра, прямо у входа в сувенирную лавку (Петровская наб., 4.), можно обнаружить интересную мозаичную стену, целиком выполненную из керамики и покрытую узорами в духе голландских печных изразцов, схожих с мотивами традиционной гжельской росписи (Рисунок 4.72). Панно изображает, с одной стороны, Амстердам с его

жителями, а с другой – портреты русских мореплавателей. Между двумя фрагментами – корабли, плывущие навстречу и символизирующие соединение Запада и Востока.



**Арт-карты: Архитектурная керамика СССР**

Таблица: 07.06. Роспись по керамике в средней школе № 10, г. Ногинск, Россия

#### **Рисунок 4.71 – Архитектурная керамика СССР. Ногинск**



**Арт-карты: Архитектурная керамика в СССР**

Таблица: 07.04. Керамическое панно за домиком Петра. Петровская наб. 4, Санкт-Петербург.

Таблица: 07.03. Майоликовое панно станция метро ВДНХ. Москва.

#### **Рисунок 4.72 – Сине-белая архитектурная керамика в СССР**

Сегодня архитектурная керамика является оптимальным материалом для проведения художественно-функциональной и качественной отделки. Многолетний опыт производителей во всех частях мира гарантирует великолепное качество выпускаемой продукции. Сегодня производителями предлагается практически безграничный ассортимент – это архитектурная керамика с различными качественными характеристиками, которая может удовлетворить любые требования заказчика. При отделке фасадов

используется керамика, которая производится из глины без добавления синтетических красителей, с обжигом при температуре более 1200°С в течение 10 часов, что позволяет сохранить терракотовый фасад и придать необычайную прочность в процессе эксплуатации. (Рисунок 4.73).



**Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.**

Таблица: 08.05. *Керамические архитектурные колонны. Ф. Хундервассер. Вена.*

Таблица: 08.06. *Абенсберг башня Ф. Хундервассера. Германия.*

Таблица: 08.07. *Фасад мусоросжигательного завода. Хундервассер. Вена.*

### **Рисунок 4.73 – Архитектурная керамика XX – XXI вв., архитектор Ф. Хундервассер**

В отличие от традиционных керамических плиток сегодня часто используется клинкерная фасадная плитка с более высокими физико-техническими показателями и конкурентной ценой.

Также, сегодня на рынке производителями предлагается большой ассортимент композитных фасадных панелей, которые представляют собой основу из вспененного полиуретана с декоративным керамическим покрытием. Такие панели обладают высокими энергосберегающими характеристиками при отлично вентилируемой поверхности и с высокими показателями по сохранению тепла. Но, несмотря на высокую стоимость, такие фасадные панели достаточно популярны, т.к. легки в монтаже, имеют относительную лёгкость, водонепроницаемость, огнестойкость и высокий срок эксплуатации. С эстетических позиций – фасадные панели на керамической основе в процессе эксплуатации практически не теряют свой цвет под воздействием солнечных лучей (Рисунок 4.74).



Сегодня производство, основанное в начале XVII в. в голландском городе Делфт, продолжает выпускать широкий ассортимент плитки для оформления интерьеров и фасадов зданий (Рисунок 4.75). Архитектурная керамика широко применяется для оформления перегородок, стен, ванных комнат и кухонь, т.к. имеет высокие эксплуатационные характеристики.



*Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.*

*Таблица: 08.15. Домовая церковь Михаила Архангела при загородной резиденции Московских Патриархов. Ново-Переделкино. Москва. 2001г.*

*Таблица: 08.26. Керамические декоры фасада частного дома.*

**Рисунок 4.74 – Архитектурная керамика XX – XXI вв.,  
Московская область**



*Арт-карты: Архитектурная керамика XX - XXI вв.*

*Таблица: 08.01. Модульная архитектурная керамика. Музей фабрики «Королевский Делфт». Нидерланды. 2015 г.*

*Таблица: 08.02. Интерьерные декоры виллы Вассенаар. Музей фабрики «Королевский Делфт». Нидерланды. 2015 г.*

*Таблица: 08.03. Настенные керамические декоры. Музей фабрики «Королевский Делфт». Нидерланды. 2015 г.*

**Рисунок 4.75 – Архитектурная керамика XX – XXI вв.. фабрика  
«Королевский Делфт»**

Мечеть шейха Зайда в Абу-Даби – одна из главных исламских святынь и туристических достопримечательностей города. Строительство этого уникального шедевра архитектуры было начато в 1996 г., а закончилось лишь в 2007 г. Для возведения величественной мечети были приглашены проектировщики и поставщики стройматериалов из разных стран (Индии, Китая, Ирана, Турции, Греции, Германии, Италии и Марокко). Вход в мечеть для посетителей был открыт в 2008 г. Посетить мечеть могли как мусульмане, так и представители других конфессий. Сооружение поражает своей роскошью и масштабным величием. Общая площадь территории мечети составляет более 22 тыс. кв. м, из которых 17 тыс. кв. м – это площадь внутреннего дворика.

Изначально мечеть планировалось возвести в марокканской архитектурной стилистике. Но в ходе строительства в проект были внесены изменения, в результате наружные стены мечети шейха Зайда были выложены в традиционной турецкой стилистике. Для длительного сохранения первоначального архитектурного облика здания мечети и его украшения во время строительства использовались драгоценные (золото) и полудрагоценные материалы, мрамор, керамика, природный камень и горный хрусталь. Основной купол мечети имеет в диаметре 32,7 м. Его высота во внутренней части составляет 7 м, а снаружи – 85 м. Всего сооружение насчитывается 1192 колон (1096 снаружи, 96 в главном молельном зале).

При Президентском комплексе в Абу-Даби недавно был открыт дворец Каср Аль-Ватан, под крышей которого расположилось сразу несколько культурных заведений – музей, посвящённый истории и традициям Объединённых Арабских Эмиратов, и огромная публичная библиотека.

Дворец Нации был открыт в присутствии премьер-министра ОАЭ, шейха Мухаммеда бен Рашида Аль-Мактума, и наследного принца эмирата Абу-Даби, шейха Мухаммеда бен Зайда Аль-Нахайяна. Посетители музея имели возможность увидеть каждый уголок здания. В выставочных залах, расположенных в западном секторе, находится экспозиция, рассказывающая

об истории образования Объединённых Арабских Эмиратов и о принципах управления ими. Для осмотра доступны комнаты, в которых происходят заседания Кабинета министров и проводятся различные важные церемонии. В музее представлены подарки, полученные шейхами от представителей других государств.

Мечеть Аби-Талиб в Дубае имеет луковообразный купол, обшитый фаянсовой плиткой, и потрясающей красоты фасад, достойный любования. В росписях на керамике стен использованы характерные для персидской стилистики мотивы – арабески из цветов и завитков, вписанные в узоры строки из Корана, исламская каллиграфия. Интересно, что, имея такой роскошный экстерьер, иранская мечеть Аби-Талиб не выглядит вызывающе – её облик изящен, прост и отлично вписывается в окружающее пространство (Рисунок 4.76).



*Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.*

*Таблица: 08.23. Дворец Каср Аль-Ватан. Абу-Даби. ОАЭ.*

*Таблица: 08.24. Мечеть Аби-Талиб в Дубае. Середина XX в.*

#### **Рисунок 4.76 – Архитектурная керамика XX – XXI вв., Арабские Эмираты**

Иранская мечеть в Дубае считается одним из наиболее оригинальных религиозных сооружений в ОАЭ. Мечеть построена в стилистике персидской архитектуры. Фасад здания отделан голубой и синей фаянсовой плиткой, изображающей на стенах замысловатые узоры. Здесь среди цветочных

мотивов и геометрических фигур можно разглядеть исламскую каллиграфию с цитатами из Корана. Основными посетителями мечети являются представители иранской общины города. Находясь в окружении одноцветных светлых строений, мечеть сразу приковывает к себе внимание яркими бирюзовыми и лазурными орнаментами. Внешние стены здания полностью заполнены цветными замысловатыми узорами.

Интерес к архитектурной керамике сегодня проявляют дизайнеры и художники, создающие самостоятельные творческие работы. Известная художница-керамист Линнея Рут Брюк Вирккала стала одним из основных реформаторов в керамике Финляндии; для раннего периода её творчества характерны примитивистские мотивы – животный и растительный мир, бытовые сценки и т.п. Не менее известна и скандинавская керамистка Лиза Ларсен, её монументальные керамические произведения стали настоящей шведской классикой. Немного причудливые формы керамики Лизы Ларсен – это пример изумительно изящного наивного искусства в его самой лучшей интерпретации.

Сегодня архитектурную керамику различной формы можно увидеть во многих городах и странах. Она украшает интерьеры и фасады зданий и делает их более привлекательными для зрителей. Качество отделки в наше время, благодаря современным технологиям, вышло на новый уровень. Применение керамики различной формы позволяет внести в интерьер и в экстерьер зданий уникальный декор. Керамические панно московского художника Сергея Феофанова создают неповторимую атмосферу в современных интерьерах (Рисунок 4.77).

Декоративная и архитектурная керамика во всём мире – это особое искусство, тесно связанное с местными декоративными традициями. Можно сказать, что именно арабы положили начало декорированию фасадов зданий керамикой. Изделия из глины до сих пор широко применяются для украшения домов, общественных зданий и жилых построек (Рисунок 4.78).





*Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.*

*Таблица: 08.12. Авторские изразцы Рут Брюк. Финляндия. XX в.*

*Таблица: 08.13. Авторские изразцы Лизы Ларсен. Швеция. XX в.*

*Таблица: 08.25. Керамические панно С. Феофанова. Москва. 2016 г.*

#### **Рисунок 4.77 – Авторская архитектурная керамика**



*Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.*

*Таблица: 08.10. Колонны с изразцами Маурица Эшера. Гаага. XX в.*

*Таблица: 08.09. Станция метро «Университет». Стокгольм. 1975 г.*

*Таблица: 08.11. Станция метро «Льеж». Париж. 1982 г.*

#### **Рисунок 4.78 – Европейская архитектурная керамика XX – XXI вв.**

Мастерство художников-керамистов на протяжении веков совершенствовалось, но по-прежнему остаётся в рамках устоев и традиций, неповторимым и самобытным. Керамические декоры архитектурных сооружений во многих странах сохранились с давних времён и всё ещё радуют зрителей своей яркостью и разнообразием. Многие памятники архитектуры являются настоящими музеями искусства монументальной керамики.



#### 4.2.5 ИСТОРИОГРАФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОВКИ

Ковка – самый распространённый способ художественной обработки металла, связанный с кузнечным ремеслом. Кованый металл – это прекрасный материал для создания художественных изделий. Издавна техника ковки использовалась в архитектуре и всегда являлась неотъемлемой частью при разработке проектов зданий и сооружений. Ковка имеет обширную область применения не только из-за оригинального внешнего вида изделий, но и благодаря долговечности эксплуатации. Предметы, выполненные из обработанного металла, детали интерьеров, конструкции прекрасно сочетаются с архитектурными композициями, придавая им эксклюзивность, основательность или лёгкость. С древних времён художественная ковка была востребована и доступна заказчику для функционального использования. Ковка имеет различные области применения в виде: кованых ворот, оград, оконных решеток, козырьков парадных входов, перил балконов, лестниц и других конструкций.

Профессиональные мастера, занимавшиеся обработкой металла и придававшие ему нужную форму, существовали ещё до нашей эры, что доказывают археологические находки: оружие, украшения и предметы быта. С развитием производства кованых изделий, выходявших из-под молота кузнеца, стало появляться всё больше творческих произведений. Мастера приносили уникальность и эксклюзивность в художественное плетение кольчуг, изготовление шлемов и оружия, дверных замков и ключей к ним, окантовку дверей. С VI в. н. э. и до нашего времени дошли образцы художественной ковки: дверные петли, сундуки и ларцы, а также оковка для крупных элементов архитектуры, имевшая изящные переплетения.

Все исследуемые объекты художественной ковки (103 арт-карты) были подразделены в исторической последовательности на стилистические этапы

(Таблица 4.5), в соответствии с которыми в дальнейшем формировался каталог «Художественная ковка» (Приложение V).

**Таблица 4.5 – Историко-стилистические этапы монументальной художественнойковки**

<i>табл.</i>	<i>Исторические разделы Арт-карт</i>
<i>01.</i>	<i>Художественная ковка в Европе</i>
<i>02.</i>	<i>Художественная ковка в России</i>
<i>03.</i>	<i>Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво</i>
<i>04.</i>	<i>Художественная ковка в стиле русского модерна</i>
<i>05.</i>	<i>Художественная ковка XX - XXI вв.</i>

Во все времена художественная ковка представляла собой уникальное искусство, овладеть которым в совершенстве мог только очень целеустремленный и способный мастер. Активным периодом развития художественнойковки на европейской территории принято считать VI - VIII вв., поскольку именно в это время мастера овладели всеми необходимыми технологиями обработки металла. Уже в VI в. кузнецы обладали навыками художественно-термической обработки металла, горновой пайки и другими технологиями для изменения формы и конструкции металлических изделий.

Умение кузнецов создавать изделия художественнойковки совершенствовалось в течение многих столетий и требовало глубоких знаний и опыта. Среди самых популярных изделий того времени, изготавливаемых по технологии художественнойковки, можно выделить всевозможные украшения, сбрую и предметы интерьера – оковку дверей. В частности, уже в то время была популярна ковка на заказ, когда опытные мастера изготавливали эксклюзивные изделия для богатых клиентов. Ковка на заказ доверялась только опытным мастерам, зарекомендовавшим себя многочисленными работами.

Самые древние монументальные металлические решётки встречаются в европейских соборных и монастырских сооружениях. По своей конструкции решетки XI-XII вв. собирали из вертикальных прутьев, между которыми симметрично вставлялись плоские декоративные детали-поковки, и которые не выходили за рамку решётки. Рамы изготавливали из плоских прутьев. Все соединения осуществлялись с помощью стальных стержней или хомутов. В готическую эпоху орнамент кованых изделий повторял принятый средневековый узор в виде растительного орнамента, который часто золотили для усиления декоративного эффекта (Рисунок 4.79).



*Арт-карты: Художественная ковка в Европе*

*Таблица: 01.01. Средневековая оковка деревянных дверей.*

*Таблица: 01.03. Кованная дверь эпохи Возрождения. XV в.*

*Таблица: 01.16. Дом с ракушками. Саламанка, Испания. 1517 г.*

### **Рисунок 4.79 – Художественная ковка в Европе, XV-XVII вв.**

Ближе к XV в. в сфере зодчества художественная ковка становится одним из самых востребованных видов монументального искусства. Художественные ограды, ворота, окованные двери, оконные решётки – все эти декоры были востребованы как в культовой, так и в частной жилой архитектуре. Многие объекты сохранились и по сей день, поскольку составляют статус исторического культурного наследия (Рисунок 4.80).

Тяга ко всему прекрасному и неповторимому даже в таком деле, как ковка металла, постоянно возрастала. XVII-XVIII века считаются временем стремительного развития художественнойковки. Её элементы в большом

количестве и разнообразии использовались при создании оград усадеб, дворцов и церквей.



**Арт-карты: Художественная ковка в России**

Таблица: 02.03. Кованные двери Успенского кафедрального собора.

Астраханский кремль. XVIII в.

Таблица: 02.06. Кованные ворота. Бежецк. Россия. XVIII в.

Таблица: 02.22. Сплошная оковка деревянной церковной двери. Россия. XIX в.

#### **Рисунок 4.80 – Художественная ковка в России**

В архитектуре эпохи Барокко кованые художественные элементы украшали монументально строгие стены домов, громоздкие колонны и каменную кладку. Этот стиль получил развитие во второй половине XVIII в., и именно в этот период массово производились разнообразные кованые заборы, ограды для домов и парков (Рисунок 4.81). В узорах изделий сочетались растительные мотивы, симметричные изображения и сердцевидные стебли.

В России великолепные дворцовые комплексы в пригородах Санкт-Петербурга украшены чудесными коваными решётками. Например, Центральные ворота Екатерининского дворца, созданные в 1748-50 гг. по чертежам Растрелли. Кружевной рисунок сложен, затейлив и имеет два слоя: первый основа из кованого чёрного железа, в котором композиционно сочетаются геометрические формы, переплетаясь с растительным орнаментом. Второй слой представляет собой золотое плетение, где вплетён вензель Екатерины II. В зависимости от времени года ограда и ворота выглядят по-разному. В ясный день узор решётки сверкает на фоне голубого неба. В хмурый, дождливый день цветовая гамма решётки, блеск омытого дождём



золота позволяют ей выделяться на фоне покрытого тучами серого неба и лазурного цвета дворцового фасада. Все кованые композиции напоминают кружевоплетение – или аппликацию по сетке. В целом получился барочный рисунок, подчёркивающий уникальность ворот (Рисунок 4.82).



**Арт-карты: Художественная ковка в Европе**

Таблица: 01.07. Кованые ворота дворцового комплекса Бельведер. Вена. Конец XVII в.

Таблица: 01.12. Кованные ворота парк Багатель. Париж. XVIII в.

Таблица: 01.17. Кованые ворота дворца Правосудия. Париж. 1868 г.

**Рисунок 4.81 – Художественная ковка в Европе, XVIII-XIX вв.**



**Арт-карты: Художественная ковка в России**

Таблица: 02.07. Большой дворец Петергофа. Россия. 1714-1755 гг.

Таблица: 02.10. Центральные ворота Екатерининского дворца. Архитекторы Растрелли и Чевакинский. Санкт-Петербург. 1750 г.

Таблица: 02.11. Оконная решетка Зимнего дворца. 1762 г.

**Рисунок 4.82 – Художественная ковка в России, XVIII в.**

В конце XVIII в. в связи с увлечением античностью в архитектуре и в художественной ковке появляются образцы, выполненные в классическом



стиле. Завиток в классицизме не несёт главенствующей изобразительной нагрузки, в отличие от Романского стиля или Ренессанса. Кованые произведения монументального искусства обрастают скульптурными объёмами. Это повторяет изобразительный ряд античных деталей: копья, венки, аканты, рельефы, розетки и т.п. Завиток иногда вытягивается, приобретая овальные формы. Сечение прутка – прямоугольное. В некоторых классических решётках завиток выступает очень мощно, но он скорее напоминает скульптуру. Это завитки, которые составлены из листьев аканта, имеют сложные узорчатые формы (Рисунок 4.83). Без акантового завитка не обходится ни одна барочная композиция, а главным акцентом являются архитектурные элементы и декоративные детали.



*Арт-карты: Художественная ковка в Европе*

*Таблица: 01.09. Кованные ворота. Мастер Генрих Фазола. Венгрия. 1758г.*

*Таблица: 01.15. Кованные ворота Дворец Версаль. Франция. XIX в.*

*Таблица: 01.27. Королевская решетка. Лондон. XIX в.*

### **Рисунок 4.83 – Художественная ковка в Европе, XVIII-XIX вв.**

Одно из самых уникальных кованых украшений набережной реки Невы – лёгкая и ажурная решётка Летнего сада. Порой кажется, что она сама – создание природы, настолько естественно и органично выглядят её тонко проработанные металлические узоры, перекликающиеся с кружевом крон вековых деревьев. Возведение ограды Летнего сада продолжалось почти шестнадцать лет: с 1770 по 1785 гг. В каждой секции ограды было по 32 элемента-поковки, и были они выкованы на заводе купца Денисова в Туле. Общая композиция ограды состояла из 36 столбов из гранита, больших ворот

в центре и двух малых ворот (Рисунок 4.84). Каждую гранитную колонну венчает ваза с букетом, которые визуальнo смягчают массивный и крепкий гранит.



*Арт-карты: Художественная ковка в России*

*Таблица: 02.13. Ворота и ограда Летнего Сада. Санкт-Петербург. 1784 г.*

*Таблица: 02.15. Ограда Михайловского дворца. Арх. К. Росси. 1825 г.*

#### **Рисунок 4.84 – Художественная ковка в России, ампир**

Все дворцовые ворота Санкт-Петербурга украшены более торжественным орнаментом, чем полотна решёток оград. Например, ограда Михайловского дворца, сегодня это Русский музей, выполнена в классическом стиле ампир по рисунку К. Росси. Ограда была задумана как образ, символизирующий военную мощь и славу России: сверху решётка оформлена острыми наконечниками копий, а на каждой секции символ победы и славы – кованный лавровый венок. На гранитных колоннах, которые держат ворота, расположены композиции из рыцарских доспехов и победного стяга; по низу ворот декоративный бордюр из щитов и скрещенных мечей.

Уникальная ажурная решётка обрамляет площадь Казанского собора – Воронихинская решётка, названная в честь её создателя архитектора А.Н. Воронихина. Решётка ограды представляет уже классическую композицию кованных элементов – фона из тонких вертикальных прутьев с ромбовидными декорами в центре секции и орнаментальными вставками фриза поверху (Рисунок 4.85). Общий ритм композиционной задумки архитектора отличается простотой и чёткостью, и вместе с тем большой декоративностью.

Представляют интерес парадные ворота Зимнего дворца, где автором проекта в середине 1880-х гг. стал архитектор Н.А. Горностаев. Свой вариант ажурных металлических ворот он оформил в стиле Растрелли, вмонтировав двуглавого орла в декор ворот. Параллельно с Горностаевым, свой проект предложил Р.Ф. Мельцер. В 1917 г. ворота с имперской символикой были уничтожены, а в XXI в. парадные ворота Зимнего дворца, в помещении которого расположен Эрмитаж, были восстановлены. Это все позолоченные элементы декора: розетки, лавровые ветки, которые изготовлены из листовой меди и фоновое двойное кружево металлического полотна. Все кованые элементы органично создают сложный, ажурный узор, делающий ворота уникальными.



*Арт-карты: Художественная ковка в России*

*Таблица: 02.14. Решетка Казанского Собора. Арх. А.Н. Воронихин. Санкт-Петербург. 1812 г.*

*Таблица: 02.17. Ворота Зимнего дворца. Арх. Роберт-Фридрих Мельцер. 1880 г.*

#### **Рисунок 4.85 – Художественная ковка в России, XIX в.**

Ограда Михайловского сада в Санкт-Петербурге состоит из секций; каждая секция обрамляется декоративным кирпичными столбами – постаментом, на котором крепится кованая решётка с растительным орнаментом. Убранство ограды дополнено двумя коваными фонарями и вензелем Александра III. По замыслу архитектора А. Парланда, который разработал оригинальную систему креплений элементов ковки, где

переплетения металлической лозы чередуется с фантастическими коваными цветами (Рисунок 4.86).



*Арт-карты: Художественная ковка в России*

*Таблица: 02.20. Вензель Александра III на ограде Михайловского сада. Санкт-Петербург. Конец XIX в.*

*Таблица: 02.19. Ворота и ограда Михайловского сада. Архитектор Альфред Парланд. Санкт-Петербург. 1895 г.*

### **Рисунок 4.86 – Ворота и ограда Михайловского сада**

Элементы ограды были изготовлены на художественно-строительно-слесарном заводе К. Винклера, который располагался в черте города на Васильевском острове. В 1907 г. ограда Михайловского сада была завершена и восстановлена только в 2006 г. И она является подлинным произведением монументально-декоративного искусства.

Конец XIX – начало XX вв. – время своеобразное, сложное и противоречивое с художественной точки зрения. Новый стиль ар-нуво, возникший во второй половине XIX в. в Европе и получивший развитие в России в конце XIX в. – Модерн, предпочитал асимметричные переплетающиеся мотивы, выполненные из необычных трав и цветов. Плавные переходы кованых декоров с оград на стены домов – такой художественный приём повсеместно использовался в оформлении частных домов в крупных городах. Неповторимое своеобразие решётки кроется в полном отсутствии симметрии, что можно наблюдать во многих кованых



оградах того времени. В этот период продолжали создаваться кованные произведения из металла в духе исторических стилей, но европейские тенденции нового стиля начинают энергичные поиски новых художественных решений. Эклектическому реставраторству они противопоставляют культ машины, техники и современные материалы. В это время создается уникальная ограда и парадные ворота дворца Великого князя Алексея Михайловича с традиционной, симметричной композицией. Второе название дворца – Дворец Великой княгини Ксении Александровны.

Рождение нового стиля сопровождалось борьбой с эклектизмом, где мастера провозглашали идеи модерна как полный отказ от старых стилевых форм. Однако в Москве продолжалось строительство зданий в стилистике эклектики, а художественный кованный металл приобрёл новые уникальные художественные формы своего времени. Если в 30-х годах XIX в. в период зарождения эклектики московское искусство яро отрицало классику, то в начале XX в. заметен повышенный интерес к классицизму и, особенно, к работам мастеров московского Ампира. Это можно наблюдать на примере дома по Пречистенской улице, построенного в 1910 г. в Москве архитектором А.О. Гунстом (ныне — Дом учёных). При его строительстве были возведены уникальные по характеру стилизации ворота (Рисунок 4.87).



*Арт-карты: Художественная ковка в России*

*Таблица: 02.18. Ворота Алексеевского дворца. Санкт-Петербург. 1894 г.*

*Таблица: 04.11. Ограда Дома Ученых. Москва, ул. Пречистенка. 1910 г.*

**Рисунок 4.87 – Художественная ковка в России, конец XIX в.**



Начало XX в. – период эклектики, художественный металл кованных ворот и калиток интересен благодаря тонко прорисованным литым накладкам, выполненным из латуни на фоне строгого ритма классической ограды. Характерной чертой кованных оград начала XX в. было применение кованных изделий с украшением в виде простых по рисунку решёток, литых накладок из другого металла или сплавов чугуна, латуни, бронзы, цинка и других металлов. Материалом для стержней служили, как правило, стандартные профили заводского изготовления. Так, при изготовлении ворот домов по ул. Садовой-Кудринской (сегодня музей А.П. Чехова) для стоек первоначально использовались стандартные двутавры, а обвязка и прямоугольные вертикальные стержни были выполнены из стали. Художественные кованные накладки на воротах дома дополнялись излюбленными мотивами в виде встречных волют; основное полотно ворот создано из вертикальных круглых стержней арматурной стали диаметром 20 мм. Все соединения элементов выполнены с помощью хомутов и клёпки, а пересечения — «вполжелеза».

Возрождение художественнойковки в конце XIX в. определялось спросом на продукцию: в Европе активно велось строительство частных домов и общественных зданий, все эти сооружения декорировались изделиями из кованого металла. С возникновением нового стиля – ар-нуво, появляется кованая мебель, решётки, ограды и ворота, выполненные в данной стилистике. Декор отличается обилием плавных изогнутых линий с подчёркнутой асимметрией, придававшей изделиям уникальную декоративность и необычайность исполнения форм. Постепенно возрождаются традиционные способы обработки металла, используемые в художественнойковке. Кузнецы всё чаще сочетают различные виды металла и способы его обработки, что позволяет наиболее полно использовать пластические свойства материалов (Рисунок 4.88). Архитектурные элементы, предметы интерьера, каминные аксессуары и фасадные решётки конца XIX начала XX вв. достигают пика своей популярности.



*Арт-карты: Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво*

*Таблица: 03.01. Усадьба Гуэля. А. Гауди. Барселона. 1887 г.*

*Таблица: 03.02. Дом Висенса. А. Гауди. Барселона. 1888 г.*

*Таблица: 03.05. Особняк Беранже. Париж. 1895 г.*

*Таблица: 03.09. Решетка балкона. Милан 1904 г.*

*Таблица: 03.10. Интерьерная решетка в отеле. Будапешт. Начало XX в.*

#### **Рисунок 4.88 – Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво**

В этот период кузнечное ремесло выступало в роли слуги двух господ. С одной стороны, заказчики, приверженцы историзма, требовали традиционных приёмов ковки, свойственных той или иной исторической эпохе; с другой, сторонники Модерна отказывались от какой-либо подражательности и настаивали на использовании новых форм выразительности в создании необычных композиций кузнечных изделий. Существует ряд оград, ворот и балконных ограждений, которые относятся к своеобразному переходному периоду — ещё не Модерн, но уже и не эклектика (Рисунок 4.89). Все они выполнены в конце XIX – начале XX вв.



*Арт-карты: Художественная ковка в стиле русского модерна*

*Таблица: 04.03. Особняк А.К. Ушакова на Пречистенке. Москва. Балкон 1900 г.*

*Таблица: 04.07. Доходный дом Ечкина. Москва. 1902 г.*

*Таблица: 04.09. Доходный дом П.Т. Бадаева. Санкт-Петербург. 1906*

### **Рисунок 4.89 – Художественная ковка в стиле русского модерна, балконы**

В искусстве Модерна важную роль играла линия – доминанта движения, художественный язык нового стиля. Источником вдохновения к новому причудливому миру Модерна было прикладное искусство – тончайшая графика Японии. Очевидно прослеживается непосредственная связь между книжной графикой и ажурными композициями, выполненными в металле. Все элементы в кованных композициях – кронштейны, коньковые решётки, полотна ограждения балконов – всё это рассматривалось архитекторами не только с точки зрения их функционального назначения, но и в функции декоративных элементов, как возможность использовать пластические свойства металла и других материалов в изобразительных целях. Коньковая решётка бывшей скоро-печатни Левенсона в Трёхпрудном переулке, запроектированная Ф.О. Шехтелем, как будто перенесена с одной из страниц журнала «Мир искусства» (Рисунок 4.90). Выполненная из стальных стержней различного сечения высокая ковванная решетка изящна по своему начертанию и хорошо «смотрится» на фоне неба.



*Арт-карты: Художественная ковка в стиле русского модерна*

*Таблица: 04.01. Здание Товарищества скоропечатни А. А. Левенсона. Москва, Трехпрудный пер. 1889 г.*

*Таблица: 04.02. Здание акционерного общества "Словолитня О. И. Лемана" - Шрифтолитейный завод. Санкт-Петербург. 1900 г.*

#### **Рисунок 4.90 – Художественная ковка в стиле русского модерна**

Металлическая ковка Модерна не ограничивалась плоскостными решениями, здесь ставились более сложные задачи декоративного характера и использование большего разнообразия в формообразовании. Стиль Модерн можно рассматривать как период, где художники состязались в точности обработки металла, тонкой выразительности и в подлинно-натуральном воспроизведении элементов природы. Таков бывший особняк Рябушинского, ныне – Музей-квартира А.М. Горького на ул. Качалова. В этом здании деревянным переплетам окон, металлическому ограждению балкона и общей ограде особняка придана одинаково причудливо-декоративная форма. Также уникальна художественно выполненная ограда особняка Дерожинской (Рисунок 4.91).





*Арт-карты: Художественная ковка в стиле русского модерна*

*Таблица: 04.13. Ограды особняка С. П. Рябушинского. Арх. Ф.О. Шехтель. Москва. 1910 г.*

*Таблица: 04.06. Ограда особняка А. И. Дерожинской. Москва, Кропоткинский пер. 1901-1904 гг.*

#### **Рисунок 4.91 – Художественная ковка в стиле русского модерна, ограды**

В период Модерна с созданием уникальных кованых монументальных городских произведений возродилось уважение к мастерству кузнеца. Только с таким чувством мастер может выразить в кованых изделиях оригинальные замыслы зодчих, касается ли это кованых вспомогательных деталей, решёток фасадов или интерьера в целом. В этот период, в кузнечные работы было включено много новых технологий: использование нагрева в чеканке, листовое литье, что значительно расширяло дизайн пластических декоров в кованых объектах.

Уникально, с точки зрения кузнечного мастерства, графическое решение мемориальной кованой ограды у захоронения Н.Л. Тарасова, выполненной по эскизам скульптора Н.А. Андреева (Рисунок 4.92). Целостность и законченность композиций из металла в начале XX в., несомненно, идёт от высокой культуры графики, которая в это время проявилась во многих видах изобразительного искусства: в гравюре, в книжном оформлении, в театральных декорациях, в рисунках тканей. В этот период работали такие признанные мастера графического искусства, как Остроумова-Лебедева, Добужинский, Бакст, Бенуа. Многие художники одновременно работали и как



театральные декораторы. Именно графическими образами навеян мотив ранней работы Н.А. Андреева, тесно связанного в этот период с коллективом Московского Художественного театра.



*Арт-карты: Художественнаяковка в стиле русского модерна*

*Таблица: 04.04. Ворота особняка Спиридонова. Санкт-Петербург, ул. Фурштатской. Начало XX в.*

*Таблица: 04.05. Надгробие Н.Л. Тарасова с ограждением. Начало XX*

*Таблица: 04.10. Училище при Богородско-Глуховской мануфактуре Арсения Морозова, ныне ногинская средняя школа № 10. Ногинска. 1908 г.*

**Рисунок 4.92 – Художественнаяковка в стиле русского модерна, начало XXв.**

На рубеже XIX—XX вв. художественный металл получил наиболее широкое распространение в монументальном плане. В начале XX в. особый вклад в развитие художественнойковки внесли архитекторы, по эскизам которых были выполнено множество уникальных оград, заборов и распашных кованых ворот. Творческое содружество архитекторов и кузнецов стремилось к поискам нового, интересного, подчас неожиданного композиционного решения и художественной выразительности при максимальной технологической простоте. В конце своего короткого, но бурного развития Модерн пришёл к простым рациональным решениям (Рисунок 4.93). Художественному металлу отводилась сугубо утилитарная роль, чем в известной степени была подготовлена почва для нового понимания роли произведений художественного металла в структуре городской среды.



*Арт-карты: Художественная ковка в Европе*

*Таблица: 01.24. Кованная монастырская решетка. Европа.*

*Таблица: 01.25. Кованные элементы архитектуры. Европа.*

*Таблица: 01.26. Выносная кованная оконная решетка. Европа. XIX в.*

### **Рисунок 4.93 – Художественные кованые решетки в Европе**

Многие произведения художественной ковки отлично сохранились с тех времён и представляют собой сегодня неповторимые памятники монументально-декоративного искусства. Архитектура стилистически разнообразна, но во все исторические времена художественная ковка играла существенную роль, особенно актуальными стали декоры в садовом и парковом декорировании (Рисунок 4.94).



*Арт-карты: Художественная ковка в стиле русского модерна*

*Таблица: 04.14. Ворота гостиницы Метрополь. В.Ф. Валькот. Москва. Начало XX в.*

*Таблица: 04.08. Особняк Д. Ф. Беляева. Москва, Рюмин пер. 1903 г.*

### **Рисунок 4.94 – Художественная ковка в стиле русского модерна, Москва**

Сегодня наблюдается подлинный расцвет искусства художественной ковки. Сохраняются, реставрируются и реконструируются уникальные

кованные кружева, имеющие богатейшие сложные орнаменты. XX век – период возрождения искусства ручнойковки. Кованные ворота, решётки, каминные наборы и предметы интерьера считаются показателем хорошего тона, успешности и состоятельности заказчиков и владельцев (Рисунок 4.95).



*Арт-карты: Художественнаяковка XX – XXI вв.*

*Таблица: 05.02. Ворота в парк скульптур Вигеланда. Осло. Норвегия. 1942г.*

*Таблица: 05.09. Кованные декоры фасада*

*Таблица: 05.07. Декоративные навесы входной зоны.*

#### **Рисунок 4.95 – Художественнаяковка в Европе, XX – XXI вв.**

И в XXI в. художественнаяковка остаётся востребованным декором и неотъемлемым архитектурным элементом общественных пространств, частных элитных квартир и загородных домов. Можно сказать, что художественнаяковка оказала огромное влияние на облик многих городов мира. Прошли века, но изготовление ажурных затейливых решёток, козырьков и оград не теряет своей популярности, оставаясь актуальным, несмотря на появление более современных материалов для художественного оформления зданий (Рисунок 4.96).

Изделия художественнойковки сегодня находят широкое применение в формировании архитектурного пространства городов. Они органично вписываются в стилистику новых городов, а также актуальной остаётся и реставрация старинных домов с сохранившимися кованными деталями. Исторические образцы художественнойковки, пришедшие из древности, требуют особого внимания и защиты. Изучая древние техники металлообработки и архитектурные особенности старинных кованных изделий,



можно находить новые дизайнерские решения, бережно сохраняя национальные традиции монументально-декоративного искусства. Очень часто уникальное произведение художественнойковки обнаруживается не в столице, а в провинции (Рисунок 4.97). Это может быть авторская парковая беседка в маленьком городке или решётки на окнах сельского православного храма, ворота частного дома или флюгер на здании деревенской школы.



*Арт-карты: Художественнаяковка XX – XXI вв.*

*Таблица: 05.15. «12 стульев». Санкт-Петербург. 2005 г.*

*Таблица: 05.18. «Солнечные часы». Томск. 2013 г.*

*Таблица: 05.13. Парк кованых фигур. Донецк. 2001 г.*

#### **Рисунок 4.96 – Художественнаяковка в России, XX – XXI вв.**



*Арт-карты: Художественнаяковка XX – XXI вв.*

*Таблица: 05.14. Ворота башии Сююмбике. Казань. 2003 г.*

*Таблица: 05.17. Павильон «Золотой ветер». Россия. 2012 г.*

*Таблица: 05.23. Авторскаяковка XXI в.*

#### **Рисунок 4.97 – Художественнаяковка XXI в.**

В наше время художественнаяковка в интерьере частных домов очень популярна. Кованые изделия во внутреннем пространстве выглядят престижно

и достаточно привлекательно. Кованые изделия приносят уют, шарм и парадность в любое здание. Важно при этом соблюдать баланс, чтобы жилище не стало бессмысленным хранилищем кованых изделий (Рисунок 4.98).



*Арт-карты: Художественная ковка XX – XXI вв.*

*Таблица: 05.05. Декор фасадной лестницы*

*Таблица: 05.04. Калитки. XXI в.*

*Таблица: 05.22. Мост «Птицы», Московская область. 2016 г.*

#### **Рисунок 4.98 – Художественная ковка малых архитектурных форм XXI в**

Для украшения помещения можно применять самые разнообразные предметы из ковки, всё зависит от того, какого стилистического эффекта желает достичь дизайнер.

В XXI в. мастера кузнечного промысла предлагают широчайший ассортимент изделий и монументально-декоративных элементов, способных украсить здание или участок, оформленный в любом стилистическом ключе. Сегодня кованые изделия можно выбрать по каталогу, составленному профессиональными дизайнерами, или же заказать по индивидуальному эскизу, став обладателем эксклюзивного кованого узора.

#### **4.2.6. ИСТОРИОГРАФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЛИТЬЯ**

С технологией художественного литья человечество знакомо уже очень давно. Одни историки считают, что зарождение ремесла произошло ещё в Древнем Египте, другие началом обработки железа считают античность. Именно вторая версия подтверждается множеством различных легенд, поверий и реальных артефактов.



Все исследуемые объекты художественного литья (76 арт-карт) были подразделены в исторической последовательности на стилистические этапы (Таблица 4.6), в соответствии с которыми в дальнейшем формировался каталог «Художественное литьё» (Приложение VI).

**Таблица 4.6 – Историко-стилистические этапы монументального художественного литья**

<i>№ табл.</i>	<i>Исторические разделы Арт-карт</i>
<i>01.</i>	<i>Художественное литьё в Европе</i>
<i>02.</i>	<i>Художественное литьё в России</i>
<i>03.</i>	<i>Художественное литьё в стиле европейского ар-нуво</i>
<i>04.</i>	<i>Художественное литьё русского модерна</i>
<i>05.</i>	<i>Художественное литьё XX - XXI вв.</i>

Литьё металлов – это процесс получения металлических изделий методом заливки расплавленного металла в литейную форму, в которой материал остывает и затвердевает, приобретая конфигурацию нужного изделия. Металлургическое литейное производство является наиболее древним из ремёсел. Археологические находки доказали широкое распространение литейного производства в древних цивилизациях во всех частях света, а также высокий уровень культуры литья в европейские Средние века. В этот период истории люди открыли для себя технологию выплавления из руды различных металлов и перешли от обработки камня к обработке металла. С появлением новых сплавов и материалов и с освоением их человеком набирало силы литейное мастерство. В VI—VII вв. сформировался цех ремесленников, которые отливали художественные изделия из бронзы и драгоценных металлов. Начиная с IX—X вв. использовалась техника литья по восковой выплавляемой модели; такая технология актуальна и сегодня в художественном литье. В XI в. появились первые каменные литейные формы,

которые ориентированы на большой тираж отливок для различных функциональных декоров городской и интерьерной среды (Рисунок 4.99).



*Арт-карты: Художественное литьё в Европе*

*Таблица: 01.01. Архитектурная скульптура. Вена. Бронзовое литьё.*

*Таблица: 01.04. Фасадные фонари. Швеция. XIX в.*

*Таблица: 01.07. Городские люки. Братислава. Кёльн.*

*Таблица: 01.10. Дверные ручки - молоточки. Латунное литьё. XIX в.*

### **Рисунок 4.99 – Художественное литьё в Европе**

Металлические изделия, в отличие от изделий из других материалов, обладают особой прочностью, легче подвергаются обработке и приданию различной формы, поэтому этот материал использовался везде: в различных архитектурных сооружениях, в изготовлении оружия, украшений, предметов домашнего обихода, атрибутов религиозного культа.

Формирование процесса художественного литья является составной частью любой национальной культуры. В России художественное литьё начало широко применяться в пору петровских преобразований. В конце XVII в. решающую роль в развитии художественного литья сыграло создание Петром I казённого оружейного завода. Изделия русских мастеров с применением гравировки, с позолотой, инкрустацией, отделкой стальными «алмазами» к середине XVIII в. приобрели широкую известность не только в России, но и в других странах. Русские металлисты создавали множество архитектурно-художественных декоров в разных городах России. Архитектурные украшения из металла поражали тонкостью работы и неуёмной фантазией зодчих. Кованые и литые решётки, козырьки и балконы,

лестницы и декоративные элементы на крышах, флюгера и фонарные кронштейны – всё это придавало архитектуре и городской среде уникальность и неповторимость.

Как только Санкт-Петербург стал столицей России, император Пётр I поспешил заселить центральную часть города знатными людьми. Одним из первых вельмож, приглашённых в северную столицу, стал граф Борис Шереметьев, ему пожаловали участок на реке Фонтанке. Чугунную ограду для графского дворца создал архитектор Корсини. Её венчает главное украшение — герб Шереметьевых: два льва, держащие в пасти лавровую и масличную ветви, а в лапах – скипетр и державу (Рисунок 4.100).



*Арт-карты: Художественное литьё в России*

*Таблица: 02.03. Усадьба Загряжских. Б. Толмачев пер., Москва. 1760*

*Таблица: 02.04. Эрмитаж. Санкт-Петербург. 1764 г.*

*Таблица: 02.06. Ворота Шереметьевского дворца. Арх. И. Д. Корсини. Набережная Фонтанки. 1838 г.*

*Таблица: 02.05. Ограда Зимнего дворца. Санкт-Петербург.*

### **Рисунок 4.100 – Художественное литьё в России**

Дом в Москве, в Леонтьевском переулке, построенный в XVIII в., не раз был перестроен и переделан. Последняя перестройка дома, затеянная

архитектором Машковым в 1908 г., привела и к обновлению ограды, ставшей чугунной и выполненной в классическом стиле: строгие вертикальные стойки по центру ограждения, насыщенный орнамент верхней части с элементами растительного декора, плотная и строгая нижняя часть. Опорные столбы были выполнены в технике сложного литья с множеством декоративных элементов на поверхности.

Красота и разнообразие художественных атрибутов ставят эту решетку в один ряд с лучшими оградами города на Неве. Разнообразие элементов, переплетение линий, позолота сверху, лёгкая неразбериха в рисунке – типичный пример эклектики XIX в. в оградах петербургских дворцов и мостов (Рисунок 4.101).



*Арт-карты: Художественное литьё в России*

*Таблица: 02.08. Ограда Благовещенского моста. Санкт-Петербург.*

*Таблица: 02.07. Ограда Аничкова моста. Санкт-Петербург. 1840 г.*

*Таблица: 02.09. Ограды набережных. Санкт-Петербург.*

### **Рисунок 4.101 – Художественное литьё мостов Санкт-Петербург**

Искусство конца XIX в. полностью отрицало формы архитектурных стилей прошлого, оно вдохновляло творцов на поиски новых причудливых



декоративных форм, имеющих вид подвижных растительных мотивов, волнообразных и изогнутых узоров. Линии зрительно сливались с элементами конструкций, органично сочетая в себе влияние Востока и стремление к конструктивности. В формах металлического художественного литья заметно предпочтение стилизованному растительному и животному узору, линии которого мягко изгибались, но были плоскими. Эти образы нельзя было сравнить с репликами в духе натурализма или историзма. Скорее они напоминали позднеготические формы и японскую живопись. Все эти черты очень быстро оформились в новый стиль – ар-нуво – на Западе, а в России – в Модерн. Литейщики и жестянщики многих поколений трудились над созданием высокохудожественных и монументальных архитектурных декоров, добиваясь органичного сочетания металлического литья с камнем и деревом, это способствовало формированию самобытного архитектурного облика российских городов и поселений. (Рисунок 4.102).

В этот период в архитектуре главенствовали текучие формы. Такой приём позволял создавать металлоконструкции в виде зарослей фантастических цветов. Основным отличием архитектуры Модерна являлось сочетание художественной привлекательности, формируемой с помощью естественных линий, с функциональностью самих зданий. Первопроходцем данного направления в архитектуре можно считать бельгийского архитектора Виктора Орта. Именно он создавал проекты изделий из литого металла и стекла, придавая металлическим несущим конструкциям форму фантастических растений (Рисунок 4.103). Во Франции стиль ар-нуво получил распространение благодаря Эктору Гимару, спроектировавшему декоративное оформление парижского метро.





**Арт-карты: Художественное литьё русского модерна**

Таблица: 04.02. Особняк Морозова на Воздвиженке. Москва.

Таблица: 04.04. Дом компании "Зингер". Невский пр-т, Санкт-Петербург. 1904 г.

Таблица: 04.05. Морской Никольский собор. Кронштадт. 1913 г.

Таблица: 04.03. Козырек над входом гостиницы Националь. Цинковое литьё. Москва. 1903 г.

**Рисунок 4.102 – Художественное литьё русского модерна**



**Арт-карты: Художественное литьё в стиле европейского ар-нуво**

Таблица: 03.03. Архитектурные масконы.

Таблица: 03.01. Вход в метро. Париж.

Таблица: 03.06. Фасадные и интерьерные дверные ручки.

**Рисунок 4.103 – Художественное литьё в стиле европейского ар-нуво**

Многообразие применения художественного металла в архитектурных объектах во многом придаёт декоративность и сказочность городской среде. Такие декоры нередко называют кружевным узором города – это козырьки и зонты у подъездов зданий, ограды набережных и скверов, навершия и башенки, шпили и дымники – всё это добавляет зрелищности искусственно созданной окружающей человека среде (Рисунок 4.104) [228].



*Арт-карты: Художественное литьё в России*

*Таблица: 02.15. Городские бульварные ограды. Москва.*

*Таблица: 02.14. Краснокурсантский сквер Московского Кремля. Чугун.*

#### **Рисунок 4.104 – Художественное литьё оград в России**

Одним из специальных вопросов художественного проектирования является воспроизведение изделий и декоров методом художественного литья, где основное внимание уделяется вопросам сохранения рельефа модели и качества её поверхности. При разработке дизайна монументально-декоративных объектов металлического литья и их элементов отрабатывается качество поверхности и чёткость воспроизводства силуэта изделия для ориентации на массовое производство. В современной архитектуре при формировании архитектурно-градостроительного пространства сегодня наблюдается множество примеров, в которых прослеживаются местные исторические традиции, что значительно увеличивает роль художественного металла в фасадной отделке современных зданий и сооружений. Монументальные изделия из металла влияют на формирование культурного облика города (Рисунок 4.105).



*Арт-карты: Художественное литьё XX – XXI вв.*

*Таблица: 05.12. Входная дверь в собор. Бронзовое литьё. Вена.*

*Таблица: 05.17. Городская навигация тротуаров*

*Таблица: 05.22. Парковая навигация. Бронзовое литьё.*

#### **Рисунок 4.105 – Художественное литьё в городской среде XX – XXI вв.**

Сегодня для многих архитектурных изделий используется *ковкий чугун* обычного и перлитного качества. Чугун идеален для многих массовых производств средовых городских объектов, т.к. является достаточно прочным материалом с высокой жёсткостью, не сложен в обработке и достаточно устойчив к влиянию климатических условий (Рисунок 4.106).

При изготовлении городских изделий из чугуна уделяется внимание не только его дизайну, но и соответствию технологическим и эстетическим требованиям заказчика. Для особого декоративного вида чугунных изделий городской среды используется широкий выбор сплавов: серый, белый, отбелённый и половинчатый виды литейного чугуна. Для литейного чугуна характерны следующие технические характеристики: низкая пластичность, низкая ударная прочность и хрупкость, но достаточно высокие художественные свойства. Отливки из чугуна применяются практически во всех отраслях промышленности, в том числе и для бытовых обогревательных систем, и для печного оборудования (Рисунок 4.107). Их себестоимость не велика, и они легко обрабатываются.





*Арт-карты: Художественное литье XX – XXI вв.*

*Таблица: 05.19. Городской флагинок. Екатеринбург*

*Таблица: 05.27. Чугунная беседка. Сад Эрмитаж. Москва.*

*Таблица: 05.23. Ротонда на набережной. Екатеринбург*

*Таблица: 05.24. Рельефы на Соборе Христа Спасителя. Бронзовое литьё.*

**Рисунок 4.106 – Художественное литье в России XX – XXI вв.**



*Арт-карты: Художественное литьё в России*

*Таблица: 02.19. Печное литьё.*

*Таблица: 05.26. Отопительные батареи. Чугунное литьё.*

**Рисунок 4.107 – Художественное литье для интерьеров XX – XXI вв.**

В последние годы в процессе радикальной реконструкции исторической части городов исчезли многие здания и сооружения, а вместе с ними и многочисленные архитектурно-художественные исторические детали. С их естественными утратами возрастает ценность художественного наследия, которое сегодня восстанавливается реставраторами или воссоздается реконструкторами. Прошли столетия, но и сегодня литые изделия из различных металлов востребованы и пользуются неизменным спросом.

#### 4.2.7. ИСТОРИОГРАФИЯ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ

Все исследуемые средовые объекты деревянной резьбы (76 арт-карт) были выстроены хронологически и подразделены на стилистические этапы (Таблица 4.7), в соответствии с которыми формировался каталог «Деревянная резьба» (Приложение VII).

**Таблица 4.7 – Историко-стилистические этапы монументальной резьбы по дереву**

<i>№ табл.</i>	<i>Исторические разделы Арт-карт</i>
<i>01.</i>	<i>Деревянная резьба в Европе</i>
<i>02.</i>	<i>Деревянная традиционная резьба в России</i>
<i>03.</i>	<i>Деревянная резьба стиля русский модерн</i>
<i>04.</i>	<i>Деревянная резьба стиля модерн</i>
<i>05.</i>	<i>Деревянная резьба XX - XXI вв.</i>

История и искусство деревянной резьбы своими корнями уходит в древние века. Освоение приёмов и обработка дерева определило появление в искусстве такого направления, как деревянное зодчество. На обширных территориях дерево – самый распространенный строительный материал, который обладает ценными художественно-строительными качествами:



разнообразием текстуры, теплоизоляционными свойствами, низкой плотностью и т.д.

Шигирский идол – это самый древний археологический артефакт, который вырезан из дерева лиственницы и относится ко времени мезолита – VIII тысячелетие до н. э. (Рисунок 4.108). Он был найден недалеко от Екатеринбурга в ходе археологических раскопок на склоне Среднего Урала. Туловище идола покрыто геометрической орнаментальной резьбой, а на расширенном участке древней находки вырезано некое подобие лица.



**Рисунок 4.108 – Шигирский идол**

В готический период для резьбы по дереву, представлявшему собой пышный декор, широко использовалась золотая краска, резные и колерованные сакральные скульптуры (Рисунок 4.109).

С развитием цивилизации резьба по дереву стала одним из способов декорирования предметов быта – появлялись новые инструменты и приёмы резьбы. Самой древней считается геометрическая плоскорельефная резьба, которая украшала не только здания и домашнюю утварь, а также несла в себе символичную и обрядовую нагрузку, нередко с отражением символов стихий и исторических явлений (Рисунок 4.110).



*Арт-карты: Деревянная резьба в Европе*

*Таблица: 01.01. Собор Парижской Богоматери. XII в.*

*Таблица: 01.04. Интерьеры католических соборов. XIV в.*

*Таблица: 01.03. Оформление дверных проемов в средневековых замках.*

*Таблица: 01.02. Интерьеры средневековых замков*

#### **Рисунок 4.109 – Интерьерная деревянная резьба в Европе, XII-XIV вв.**

В эпоху Барокко оформление интерьеров резьбой по дереву максимально стремилось к пышности, величию и пространственному размаху. Резьбе по дереву этого периода присущи витиеватые, закруглённые линии, напряжённость, аффектация, контрастность, чёткость и динамичность образов. Отсутствуют прямолинейные и строго геометрические формы. Во всём царит изысканность, перегруженность изображений и интерьеров деталями, грациозный, орнаментальный ритм, доминируют мифологические сюжеты. В резьбе характерны темы выющейся лозы, изысканные орнаменты из цветочных гирлянд с позолотой. Стены и потолки имеют волнистую форму и покрываются тонкой резьбой в виде миниатюр, утопающих в резных декорах с дополнением ромбовидной сетки (Рисунок 4.111). Далее, в классицизме проявляются прямые чёткие линии, геометрические строгие формы,

отражающие величественность, свободу и устойчивость пространства. Интерьеры декорируются росписями, украшенными резьбой с лёгким золочением отдельных элементов.



**Арт-карты: Деревянная резьба в Европе**

Таблица: 01.05. Интерьер в покоях герцога Бургундского. Брюгге. XV в.

Таблица: 01.06. Галерея Франциска I. замок Фонтенбло. Франция. XVI в.

Таблица: 01.10. Дом Рубенса. Антверпен. XVII в.

Таблица: 01.11. Лестницы в холлах замков Англии. XVII в.

**Рисунок 4.110 – Интерьерная деревянная резьба в Европе, XV-XVII вв.**

Истоки домовой резьбы уходят своими корнями в глубокую древность. Большое распространение домовой резьбы на Руси объясняется исконными традициями деревянного зодчества. Резьбой украшались практически все выступающие и накладные элементы на фасаде дома: наличники, карнизы, полотенца, балясины, причелины, столбы крыльца, консоли кровли. Эти приёмы декорирования подбирались из символов и знаков для конкретных крестьянских домов. Важным был декор, обрамлявший оконные наличники, а окна несли в себе смысл пограничной зоны между внутренним пространством и внешней средой. Верхняя часть наличника отражала небесный мир, поэтому на ней часто вырезались символы Солнца. На боковых створках наличников –



зооморфные символы: величавые птицы с поднятыми крыльями и пышными хвостами, а также фитоморфные декоры: стебли, ростки, цветы, освящённые солярными крестами и розетками.



*Арт-карты: Деревянная резьба в Европе*

*Таблица: 01.13. Парковый навильон Дворца Шёнбрунн. Вена. 1743 г.*

*Таблица: 01.16. Интерьеры замка Графенегг. Австрия. 1840 г.*

*Таблица: 01.24. Кессонный потолок в отеле Испании. XIX в.*

*Таблица: 01.28. Резные интерьеры домов Европы. Конец XIX в.*

### **Рисунок 4.111 – Резьба по дереву в Европе, XVIII-XIX вв.**

В фасадной и интерьерной резьбе использовалась более сложная техника, чем в украшениях простых бытовых предметов: прорезная и скульптурная резьба, контурная и геометрическая. Глухая резьба создавалась со сплошным фоном и применялась для фронтонов домов и торцевых досок. Прорезной резьбой как кружевом оформлялись входные наличники, карнизы крыльца и своды лестниц – такая резьба до сих пор сохранилась на Русском Севере.

В эпоху русского Модерна, где первым декором являлась резьба по дереву, пропильная резьба получила распространение во Владимирской,

Ярославской, Костромской областях, а также на Урале, в Сибири и в Поволжье (Рисунок 4.112). Резьба по дереву стала повсеместным ремесленным промыслом общероссийского масштаба.



*Арт-карты: Деревянная традиционная резьба в России*

*Таблица: 02.01. Прорезная резьба Русский Север. XIX в.*

*Таблица: 02.02. Памятник русского деревянного зодчества, г. Пенза. Начало XIX в.*

*Таблица: 02.06. Интерьер с резным опорным столбом. XIX в.*

*Таблица: 02.09. Наличник чердачного окна крестьянской избы. Владимирская обл. Россия. 1884 г.*

*Таблица: 02.08. Фронтон крестьянской избы. Мастер М. Малышев. Горьковская область, деревня Малые Вишенки. 1882 г.*

### **Рисунок 4.112 – Традиционная монументальная резьба по дереву в России**

В последней трети XIX в., в эпоху ар-нуво, югендстиля и модерна резьба по дереву становится одним из самых популярных приёмов декорирования интерьеров и фасадов (Рисунок 4.113). Резьба по дереву используется для украшения деревянных поверхностей в интерьерах и во внешнем убранстве зданий, что придаёт им неповторимое обаяние, изящество и подлинную роскошь.





**Арт-карты: Деревянная резьба стиля русский модерн**

Таблица: 03.10. Путевой дворец И.А. Арапова. Наровчатов, Пензенская обл. 1913 г.

Таблица: 03.03. Дом купца М.И. Шорина. Гороховец, Владимирская обл. 1902 г.

Таблица: 03.06. Резные фасады, город Томск. Начала XX в.

Таблица: 03.02. Дом художников. Рыбинск, Ярославская обл. 1901 г.

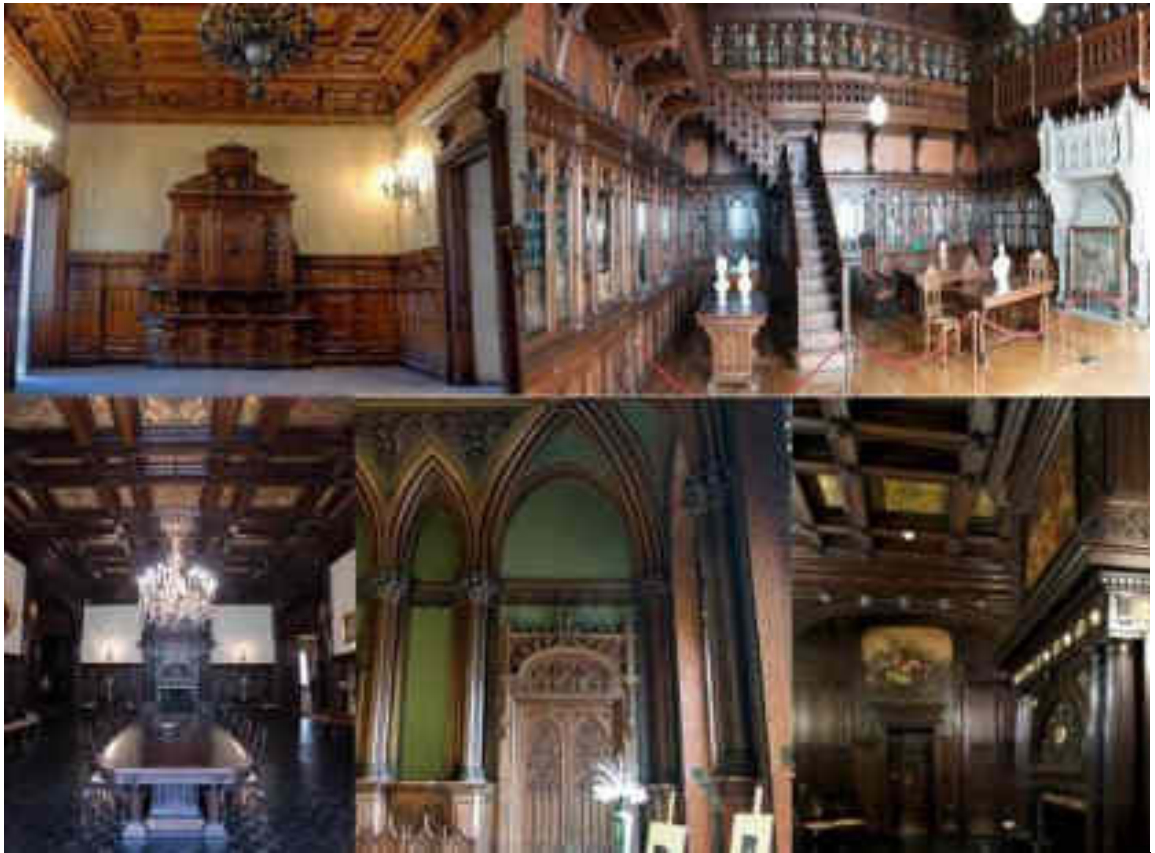
Таблица: 03.07. Особняк архитектора С.В. Хомича, начало XX в., Томск. 1904 г.

Таблица: 03.05. Историко-архитектурный комплекс «Теремок». Смоленская обл., п. Флёново. 1902 г.

**Рисунок 4.113 – Фасадная резьба по дереву стиля русский модерн**

Искусство резьбы по дереву требует от мастеров значительного опыта, дорогостоящих специальных инструментов, и потому доступно далеко не каждому. Например, библиотека последнего русского императора Николая II, интерьерный декор которой был создан в 1895 г., с мотивами английской готики (Рисунок 4.114). Книжные шкафы, расположенные по всему периметру интерьера – вдоль стен и на хорах, куда ведет лестница, выполнены из орехового дерева. Кессонный потолок с четырёхлистными розетками,

монументальный резной камин и высокие окна с ажурными переплётами выполнены в стиле европейского Средневековья.



**Арт-карты: Деревянная резьба стиля модерн**

Таблица: 04.04. Особняк купцов Брусницыных. Санкт-Петербург. Начало XX в.

Таблица: 04.01. Библиотека императора Николая II. Зимний дворец. Санкт – Петербург. 1895 г.

Таблица: 04.05. Столовая в особняке С.П. Берга в Денежном пер. Москва.1907г.

Таблица: 04.03. Готический зал особняка Н.Д. Стахеева на Басманной. Москва. 1898 г.

Таблица: 04.02. Особняк С.П. Берга в Денежном пер. Москва. 1897 г.

#### **Рисунок 4.114 – Интерьерная резьба по дереву стиля русский модерн**

В современном интерьере и архитектуре такое ремесло, как резьба по дереву, всё чаще привлекает внимание заказчиков. Нынешняя популярность мастерства резьбы по дереву объясняется общей тенденцией на использование природных натуральных материалов, а витиеватые узоры – своеобразная альтернатива нарочитой прямолинейности в современной стилистике интерьеров. Изучая современные тенденции, выразившиеся в использовании деревянной резьбы, взяв за аналог русское деревянное зодчество, современные дизайнеры делают зарисовки, обмеры, изучают фотографии прошлых лет и

пытаются определить и воссоздать специфику дерева как строительного материала, выявить художественные особенности исторических деревянных декоров. При всём богатстве и многообразии древних резных элементов дома неизменными объектами для творчества остаются наличники, карнизы и входные порталы, ворота и малые архитектурные формы (Рисунок 4.115).



*Арт-карты: Деревянная резьба XX - XXI вв.*

*Таблица: 05.05. Резной деревянный иконостас*

*Таблица: 05.10. Малые архитектурные формы*

*Таблица: 05.04. Фасад в русском деревенском стиле*

*Таблица: 05.09. Интерьер в стиле модерн. XXI в.*

*Таблица: 05.11. Резные деревянные элементы в частном интерьере*

### **Рисунок 4.115 – Деревянная резьба XX - XXI вв.**

С течением времени в каждой местности формировалась собственная стилистика в изготовлении резных украшений; узоры наличников разных регионов могли существенно различаться. Деревянный резной декор отличался многообразием по технике исполнения, сюжетам и композиционному расположению в жилище [32, 50, 234]. Во времена, когда общество разделилось на классы, одним из внешних проявлений этого



различия стало декорирование домов различными видами и приёмами монументально-декоративного искусства. В разные эпохи менялась мода, становились популярными различные виды монументального искусства, чередовались периоды их становления, расцвета и заката. С помощью росписей, мозаик, витражей, резьбы и т.д. украшались не только фасады зданий, но и интерьеры, мебель, предметы обихода и рабочий инструмент.

### **4.3. СТРУКТУРА ИНФОРМАЦИОННОЙ МОДЕЛИ ВИДОВ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА**

Изучив последовательность работы проектировщика над созданием средовых объектов (глава 2) на этапе создания дизайн-концепции среды, можно сделать вывод о том, что потребительская ценность материальной составляющей человеческого окружения измеряется общественно-функциональными и художественными параметрами, складывающимися в исторически конкретных формах жизнедеятельности людей и определяющимися местом, временем и социумом. Эстетическое свойство, присущее произведениям дизайна и заключающееся в чувственном восприятии его морфологических особенностей, является одним из важнейших художественных параметров средовых объектов и ключевой характеристикой их предметно-пространственного наполнения. Эстетические качества также проявляются в процессе функционального потребления материальных элементов среды. В проектируемых средовых объектах необходимо выделять и подчеркивать их художественные свойства, представляющие собой своеобразную интеграцию функционального, художественного и эмоционального. Данные параметры произведений монументально-декоративного искусства должны вызывать у зрителя эмоциональные переживания, косвенно отражающие общественную ценность средового и предметного окружения человека.

Основная научная проблема, содержащаяся в данном процессе, заключается в грамотном формировании единого перечня требований к средовым объектам, который в обязательном порядке должен входить в состав показателей качества жизненного пространства. Сложность решения данной методической задачи заключается в том, что отдельные потребительские группы предъявляют различные социальные, психологические, функциональные и художественные требования к жизненным параметрам среды. При этом эстетическая ценность средовых объектов является философской, она демонстрирует эмоциональное отношение потребителя к средовому объекту и фиксируется суждениях людей в каждый отдельно взятый исторический период. Субъективная по форме эстетическая оценка средового объекта косвенно отражает определённое общественное отношение к нему, т.е. показывает степень удовлетворения эстетической потребности общества. Такая установка при оценке эстетического уровня средовых объектов позволяет опираться как на социальный статус потребителя – *социум – коллектив людей, имеющий общие социальные, экономические и культурные правила жизни*, так и на более общий взгляд с позиции *историзма*, определяющийся параметрами – *время и место*.

Тенденции в Большом Искусстве никогда не возникают стихийно – всегда есть весомая причина, запускающая художественный процесс, который может быть скачкообразным или вялотекущим. С древних времён и до наших дней на евразийском континенте очаги цивилизации формировались достаточно локально; впоследствии они превращались в зоны бурного развития многих художественных направлений. Появление художественных центров определялось несколькими факторами: уровнем экономического развития общества, ведущим художественным мировоззрением, веяниями моды, появлением новых материалов и новых технологий. В результате теоретического исследования и систематизации исторических условий и региональных особенностей, проведенного историографического анализа на основе различных видов монументально-декоративного искусства, была



создана *типология* монументальных декоров, дифференцированная по ряду признаков, среди них: *художественный, исторический, технический* и *географический* факторы. Данная систематизация основана на признании последовательного чередования исторических эпох с обязательной географической привязкой и с учётом художественных и стилевых особенностей, оказывавших влияние на всех этапах развития монументально-декоративного искусства (Таблица 4.8).

**Таблица 4.8 – Хронология исторических эпох и стилей**

хронология	историческая эпоха	художественный стиль	периоды монументально-декоративного искусства
<i>Африка Азия</i>			
До н.э.	Древний Египет и	Египетская культура	<i>Искусство Древней цивилизации</i>
IV-III в. До н.э.	Ближняя (Передняя) Азия	Шумеры, Ассирия, Вавилон	
<i>Евразия</i>			
V - XV	Византийская империя	Византизмский стиль	<i>Раннехристианское искусство и Византизм</i>
X - XVI	Древняя Русь	Древнерусская культура, стиль	<i>Искусство Древней Руси</i>
XIII - XIX	Средняя Азия	Среднеазиатская культура	<i>Искусство исламского мира</i>
<i>Европа</i>			
VII. До н.э. - XI	Древняя Греция	Античность, античный стиль	<i>Античное искусство</i>
	Древний Рим		
IX - XIV	Европейское средневековье	Романский стиль Готика	<i>Средневековое искусство</i>
XV - XVI	Возрождение	Ренессанс	<i>Европейское Возрождение</i>
<i>Европа - Россия</i>			
XVII	Эпоха барокко	Стиль барокко	<i>Европейское искусство стиля барокко</i>
XVIII	Эпоха рококо	Стиль рококо	
Конец XVIII - начало XIX	1790 - французская революция, эпоха империи Наполеона	Академический стиль (классический, имперский)	<i>Европейское искусство стиля импер</i>
<i>Европа - Америка</i>			
30-ые - 40-ые XIX	Европа, Америка, Россия	Стиль бидермайер	<i>Европейское, американское искусство середины XIX в</i>
Середина XIX	Европа, Америка, Россия	Стиль романтизм	
Конец XIX - начало XX	Европа, Америка с 1880	Франция - стиль Ар-нуво Австрия, Германия - Юген стиль	<i>Европейский, американский стиль Ар-нуво, юген стиль</i>
Конец XIX - начало XX	Россия 1895-1913	Модерн, Неоклассика, Неоготика Необарокко, Русский модерн	<i>Искусство русского модерн</i>

Сегодня средствами монументальной живописи и других видов пластических искусств можно создавать декоры с помощью разнообразных композитных материалов. Помимо применения монументальных форм и архитектурных деталей, разнообразных фризов, панно и других элементов,

также используются и другие образцы изобразительного искусства, отражённые в декоративных, орнаментальных и концептуальных композициях. Художественные возможности современных инновационных материалов настолько велики, что позволяют создавать декоры, разнообразные по композиции и по цвету.

На всех исторических этапах художники, создавая монументальные декоры, осознанно воспроизводили иллюзию пространства и объёма, что служило созданию задуманного художником образа, ориентированного на возможности зрительского воображения. Нередко монументальные произведения содержат изображения, создаваемые посредством компоновки различных объектов, набор которых в основном определяется исторической эпохой, художественной школой, а также индивидуальной манерой мастера. Задача эстетической организации архитектурной среды в любой географической точке мира и по сей день остается неисчерпаемым источником для создания новых концептуальных, композиционных и формообразующих проектных решений, а их целостная творческая природа позволяет наметить пути практической адаптации богатейшего художественного наследия.

Все стили в контексте средового дизайна можно условно разделить на:

- исторические;
- национальные и региональные;
- стилистические направления XX – XXI вв.

При знакомстве с различными периодами в истории монументально-декоративного искусства прослеживается уникальный набор композиционных и колористических решений, различных пропорциональных систем, позволяющий осуществить иконографию ряда аутентичных произведений, принадлежащих определённым эпохам. Именно такие произведения являлись «изобразительным канонам» или «нормативным образцом» своего времени, вобравшим в себя совокупность традиционных художественных приёмов. По определению профессора А.Ф. Лосева [166, 167], канон – это количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который,

являясь выразителем определённых социально-исторических показателей, интерпретируется как принцип создания известного множества произведений. Во все времена, от Древних цивилизаций до начала эпохи Возрождения, в произведениях искусства доминировали каноны, связанные с религиозными предписаниями – соответственно эта эпоха является *периодом канонического развития искусств* (Таблица 4.9):

- искусство древних цивилизаций;
- античное искусство;
- искусство раннехристианского периода;
- византийское искусство;
- каноны древнерусского искусства;
- каноны исламского искусства.

**Таблица 4.9 – Совмещение монументально-декоративных видов искусств в контексте исторических стилей канонических эпох**

Эпохи/стили	Религия	Ислам	Иудаизм	Архитектурно-монументальное искусство	Художественное искусство	Художественное искусство	Религиозное искусство
<b>Историография канонических эпох</b>							
Древние цивилизации	01. Религия древних цивилизаций	01. Ислам древних цивилизаций		01. Архитектурно-монументальное искусство древних цивилизаций			
Античное искусство	02. Античные монументально-декоративные искусства	02. Античные исламы					
Раннехристианское искусство Византизм	03. Религия раннехристианской культуры	03. Исламы раннехристианской эпохи 04. Византийские исламы					
Искусство Древней Руси	05. Религия древнерусской культуры	05. Древнерусские исламы	06. Византизм в искусстве древнерусской Руси	07. Архитектурно-монументальное искусство в России	08. Художественное искусство в России		09. Традиционное искусство в России
Искусство исламского мира		06. Исламы исламского искусства	07. Византизм в искусстве Востока	08. Архитектурно-монументальное искусство Востока			
Средневековое искусство	08. Религия средневековой культуры	08. Византийские исламы	07. Готический витраж	08. Архитектурно-монументальное искусство в Европе	09. Художественное искусство в Европе	09. Художественное искусство в Европе	09. Религиозное искусство в Европе

Начиная с эпохи европейского Возрождения, происходит постепенный отход от устоявшихся традиционных канонов в искусстве, который растянулся на несколько веков, пока в конце XIX – начале XX вв. не сформировалась парадигма *проектной культуры* (Таблица 4.10):

- европейское Возрождение;

- стили эпохи барокко;
- имперский стиль – ампир;
- эклектичное искусство XIX в.;
- конец XIX – начало XX – эпоха модерна, завершающего большой исторический стиль.

Для XX – XXI в. характерно появление новых стилистических направлений, часто зависящих от развития инновационных технологий. Ныне стилистические направления стремительно меняются и порой находят предметное воплощение лишь в отдельных видах средовых объектов. Часто в период увлечения постмодернизмом наблюдалось смешение больших исторических стилей с национальными стилистиками, что вновь сделало эклектику актуальным творческим методом.

**Таблица 4.10 – Совмещение монументально-декоративных видов искусств в контексте исторических стилей периода проектной культуры**

Стилистика	Религия	Архитектура	Изобразительное искусство	Архитектурно-монументальное искусство	Художественная живопись	Художественная скульптура	Результативные объекты
<b>Историография эпох проектной культуры</b>							
Исторический барокко	16 Религиозное искусство	07 Барокко эпохи XV – XVI вв. (норманнские принципы)	11 Готический стиль (норманнские принципы)	14 Архитектурное искусство Европы 16 Португальская архитектура	01 Художественная живопись в Европе	01 Художественная скульптура в Европе	01 Результаты декора в Европе
Исторический империализм	17 Религиозное искусство	07 Барокко эпохи XV – XVI вв. (норманнские принципы)	11 Готический стиль (норманнские принципы)	14 Архитектурное искусство Европы 16 Португальская архитектура	01 Художественная живопись в Европе 02 Художественная живопись в России	01 Художественная скульптура в Европе 02 Художественная скульптура в России	01 Результаты декора в Европе
Исторический классицизм	18 Религиозное искусство	07 Барокко эпохи XV – XVI вв. (норманнские принципы)	11 Готический стиль (норманнские принципы)	14 Архитектурное искусство в Европе	01 Художественная живопись в Европе 02 Художественная живопись в России	01 Художественная скульптура в Европе 02 Художественная скульптура в России	01 Результаты декора в Европе
Исторический академизм	19 Религиозное искусство XIX вв.	08 Академизм искусство XIX – XX вв.	11 Готический стиль (норманнские принципы)	14 Архитектурное искусство в Европе	01 Художественная живопись в Европе 02 Художественная живопись в России	01 Художественная скульптура в Европе 02 Художественная скульптура в России	01 Результаты декора в Европе
Исторический символизм	10 Религиозное искусство	08 Академизм искусство XIX – XX вв.	14 Исторический модернизм	14 Архитектурное искусство в Европе	03 Художественная живопись в стиле модернизма (Европа)	01 Художественная скульптура в стиле модернизма (Европа)	04 Результаты декора в стиле модернизма
Русский модернизм	12 Религиозное искусство	08 Академизм искусство XIX – XX вв.	04 Исторический модернизм	14 Архитектурное искусство русского модернизма	04 Художественная живопись в стиле русского модернизма	04 Художественная скульптура в стиле русского модернизма	03 Результаты декора в стиле русского модернизма
СССР	11 Религиозное искусство СССР	08 Академизм СССР	05 Декоративное искусство СССР	07 Архитектурное искусство СССР	05 Национальные принципы	05 Национальные принципы	05 Национальные принципы
XX – XXV вв.	12 Религиозное искусство XX – XXV вв.	10 Академизм XX – XXV вв.	06 Будущее XX – XXV вв.	14 Архитектурное искусство XX – XXV вв.	05 Художественная живопись XX – XXV вв.	01 Художественная скульптура XX – XXV вв.	05 Результаты декора XX – XXV вв.

Разработанная на основе историографии всех рассматриваемых видов монументально-декоративного искусства систематизация не только позволила описать особенности художественных декоров, но и наглядно отразить их временное состояние и географическое положение.

Созданная *таблица совмещений* и оптимальный набор отдельных произведений монументально-декоративного искусства, собранный в каталоги (Приложения 1-7), суммарно являются основой *информационной модели* (Таблица 4.11), позволяющей на этапе разработки формировать проектные концепции и определять степень необходимости использования в художественном оформлении монументальных декоров с учётом ценовых затрат. Сегодня потребителями достаточно востребованы жанры дизайна интерьеров и оформления фасадов с художественной ориентацией на большие исторические стили, поэтому созданная информационная система способна повысить качество проекта и сократить сроки его разработки.

**Таблица 4.11 – Монументально-декоративные предпочтения в больших исторических стилях**

ИСТОРИЧЕСКИЕ СТИЛИ		МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ			ПЛАСТИЧЕСКИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА						
		роспись	мозаика	интраско	архитектурные элементы	архитектурные элементы	скульптура	рельефы	архитектурные элементы	художественные ковры и шпалеры	
		10	20	30	40	50	60	70	80	90	100
АНТИЧНОСТЬ	интерьеры	роспись		мозаика			архитектурные элементы		скульптура	рельефы	
	фасады	архитектурные элементы						скульптура		рельефы	
РОМАНИКА	интерьеры	роспись	мозаика			рельефы		рельефы по дереву			
	фасады	архитектурные элементы			рельефы		скульптура	художественные ковры			
ГОТИКА	интерьеры	роспись	мозаика	интраско		скульптура		рельефы	рельефы по дереву		
	фасады	скульптура			рельефы			художественные ковры			
ВОЗРОЖДЕНИЕ	интерьеры	роспись		мозаика	интраско	скульптура	рельефы	рельефы по дереву			
	фасады	архитектурные элементы			скульптура		рельефы		художественные ковры		
БАРОККО	интерьеры	роспись		мозаика	интраско	архитектурные элементы	скульптура	рельефы		художественные ковры и шпалеры	
	фасады и МАФ	архитектурные элементы			скульптура		рельефы		художественные ковры и шпалеры		
АМПИР	интерьеры	роспись		мозаика	интраско	архитектурные элементы	скульптура	рельефы		художественные ковры и шпалеры	
	фасады и МАФ	архитектурные элементы			скульптура		рельефы		художественные ковры и шпалеры		
МДЕРН	интерьеры	роспись	интраско		архитектурные элементы		архитектурные элементы	рельефы	рельефы по дереву		
	фасады и МАФ	роспись	мозаика	архитектурные элементы		архитектурные элементы		художественные ковры и шпалеры		скульптура	

В представленной таблице в виде совмещения отражён общий алгоритм развития монументально-декоративного искусства в целом. Такой искусствоведческий подход позволил сформировать перечень неотложных задач для средового проектирования, позволяющий осуществить на основе



аналогов выбор возможных вариантов монументальных декоров, определить их композиционные решения. В итоге, это даёт возможность выделить наиболее актуальные для современной архитектурно-дизайнерской практики проектно-художественные решения, что, безусловно, представляет интерес для дальнейшего развития и совершенствования проектного процесса в средовом дизайне.

Для осмысления социальной сферы, как научного понятия и как объекта преобразований, необходимо, прежде всего, определить условия её формирования, осознать её структуру и функции, охарактеризовать средства и закономерности развития данного феномена. На материале мозаичного искусства была построена клиодинамическая модель развития одного из видов монументально-декоративного искусства (Таблица 4.12). По данной таблице можно отследить не только этапы становления и развития мозаичного искусства, но и проследить приоритеты и предпочтения при выборе художественно-технических приёмов. Представленная клиодинамическая модель косвенно отражает этапы развития социальной сферы, имеющей определённую структуру и функции. Данное обстоятельство наглядно отражается в объектах монументально-декоративного искусства: на изображениях мы видим образы людей, их бытовые условия, созданные их руками материальные объекты и среду, в которой протекает их жизнедеятельность.

Итоговыми предпроектными данными для дизайнера при запросе информационной системы являются *концептуальные визуальные тексты* проектируемой системы, рассматриваемые в контексте видов монументально-декоративного искусства, инфографика которых может быть представлена в качестве вневременного архетипа (Таблица 4.14).



**Таблица 4.14 – Концептуальный визуальный текст монументальных декоров эпохи барокко**

<i>Визуальные тексты проектируемой системы</i>	
<i>Дух места: Европа. Париж.</i>	
<i>Дух времени: стиль барокко</i>	
<i>Социум: высшее королевское общество</i>	
<i>Монументальные декоры: росписи. Художественная ковка, рельефы, архитектурные элементы, напольная мозаичная кладка</i>	
	

Подбор визуального материала для таблиц базируется на палитре исторических художественных объектов, сведённых в отдельные каталоги

видов монументально-декоративного искусства, используемых в дизайне средовых объектов. Визуальные тексты проектируемой системы основываются на следующих характеристиках: «дух места» – географическое положение объекта, «дух времени» – хронологические рамки, рассматриваемого объекта и «социум» – социально-исторический контекст средового объекта, а далее следует перечень монументальных декоров, характерных для рассматриваемого средового объекта.

Таким образом, построенная информационная система позволяет дизайнерам в короткие сроки создавать концептуальные проектные решения с использованием художественных средств монументально-декоративного искусства, а также параллельно получать расчёт затрат на разработку и реализацию данного проекта.

### **ВЫВОДЫ ПО ЧЕТВЕРТОЙ ГЛАВЕ**

1. Историографический анализ отобранных видов монументально-декоративного искусства обозначил этапы развития данного вида творческой деятельности и помог систематизировать разрозненные примеры художественных объектов в контексте средового дизайна.
2. Проведённый художественно-стилистический анализ эволюции видов монументально-декоративного искусства позволил систематизировать весь фактический материал в соответствии с историко-географическим принципом и сгруппировать его по основным искусствоведческим категориям.
3. Историографический анализ, проведённый по обозначенным стилистическим этапам, отражающим эволюцию всех видов монументально-декоративного искусства, отобразил генезис типовых и наиболее значимых художественных элементов проектируемой среды.
4. Историко-хронологическая систематизация, выбранная для рассмотрения материала главы, позволила раскрыть специфику взаимосвязи

произведений монументально-декоративного искусства с различными средовыми объектами, а также выявить типологические и архитектурно-пространственные характеристики современных декоративно-художественных произведений.

5. Сформированная и выстроенная в виде арт-карт хронологическая последовательность явилась основой для формирования историографических каталогов по рассматриваемым видам монументально-декоративного искусства.
6. На основе разработанных каталогов были созданы учебные пособия и сформирован фонд оценочных средств, необходимых для функционирования образовательной системы в области средового дизайна.
7. Для наглядной демонстрации полученного материала был использован принцип систематизации визуально-исторических текстов в формате арт-карт. Такой приём позволил унифицировать визуальные тексты, состоящие из примеров выявленных декоративных элементов проектируемой среды, что, безусловно, станет базой для последующей цифровизации всей проектирующей системы.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всё окружающее человека искусственное жизненное пространство создаётся проектировщиками: архитекторами, дизайнерами, конструкторами, строителями. Средовым объектом может быть интерьер комнаты или – на мега уровне – обширные жилые, ландшафтные или промышленные комплексы и даже космически объекты. Но всегда при создании любого локального или комплексного ансамбля основополагающими понятиями остаются: эстетика, функциональность, эргономичность и комфорт. Все эти факторы всегда учитываются в любом дизайн-проекте, но в каждой разработке есть свои приоритеты, и от того, какая позиция является наиболее важной – складывается иерархия требований к создаваемой среде.

Инструменты формирования окружающей нас среды различны: это и архитектурные приёмы, и дизайнерские подходы, и, что наиболее важно для данного исследования – различные виды монументально-декоративного искусства. Сегодня интеграция монументально-художественных произведений в общий проектный поток является одной из самых увлекательных и насущных творческих задач разработчиков среды. В представленном исследовании были изложены основные научные понятия и методологические подходы, необходимые дизайнеру при разработке пространственных объектов. Ключевое место в диссертации занимает демонстрация уникальных возможностей творческого синтеза монументально-декоративного искусства, дизайна и архитектуры, используемого для формирования полноценной, комфортной и привлекательной среды обитания людей. Современные художественные проблемы причудливо пересекаются с историческими традициями, с их загадочной интерпретацией в различных точках планеты и в неузнаваемо преобразующихся различных эпохах и культурах. Поэтому не случайно монументально-декоративное искусство является одной из ключевых дисциплин дизайнерского курса, готовящего специалиста высшего проектного звена, обладающего необходимыми компетенциями и высокой

квалификацией, являющегося действенным амбассадором потребителя, наряду с другими специалистами участвующим в создании нашего предметно-пространственного окружения. Этот творческий посланник выражает своим творчеством общественные эстетические идеалы и активно влияет на формирование художественного вкуса потребителей своего проектного искусства.

Причина обращения к теме формирования теоретических основ проектно-художественной организации жизненного пространства и углубленного изучения способов взаимосвязи дизайна с монументально-декоративным искусством при формировании жизненной среды людей вызвана потребностями самой проектной практики в данной области. Современный разработчик среды нуждается в достоверном теоретическом обосновании принимаемых им проектных решений, его творческие навыки должны опираться на многогранный практический опыт многих предшествующих поколений создателей комфортного высокохудожественного человеческого окружения. Отсюда и спектр разнообразных задач, решаемых в данном исследовании, и широкий диапазон вопросов, поиск ответов на которые являлся сутью проведённой научной работы, среди них:

- Начало XXI в. явилось заметным типологизация основных функций средового проектирования, заключающихся в пространственной ориентации, удовлетворении социальных, информационных, бытовых, художественных и технических потребностей;
- определение и систематизация видов произведений монументально-декоративного искусства, используемых в средовом дизайне, выявление палитры традиционного и современного набора технических средств, необходимых для их материального воплощения, поиск путей развития и совершенствования найденного художественно-технического арсенала;

- выявление роли архитектурных декоров, создание выразительного художественного облика деталей и поверхностей, используемых для оформления элементов среды и участвующих в организации интерьерного и экстерьерного жизненного пространства;
- структурирование объёма научных знаний и практических навыков, необходимых разработчикам в их повседневной проектной деятельности по созданию безопасной, удобной и привлекательной пространственной среды.

Начало XXI в. явилось заметным периодом в развитии всех пространственных искусств, и монументально-декоративное творчество не явилось здесь исключением. Прогресс становится особенно заметным при детальном рассмотрении эмоционально-образных, художественно-пластических и технологических достижений современных художников-монументалистов. При строительстве новых городов и реконструкции сложившихся комплексов монументально-декоративное искусство наряду с самим зодчеством выступает как главенствующий элемент архитектурно-пространственной композиции. Элементы традиционного монументального искусства, обретая новые, выразительные формы, всё активнее наполняют жизненное пространство человека, обеспечивая прямую эмоциональную коммуникацию с потребителем через непосредственный контакт с его воображением посредством трансляции знакомых и фантастических образов. Одним словом, сегодняшний средовой дизайн становится площадкой для смелых экспериментов, творческих поисков, технологических прорывов и открывает новые выразительные средства. Наряду с экспериментами на уровне городского пространства, в последние годы всё громче заявляет о себе тенденция по художественной организации пространства частного жилья, приобретающая широкие возможности благодаря серьёзным инвестициям в данную область.

Анализ современной архитектурно-художественной и дизайнерской практики позволяет сделать как теоретические, так и практические выводы.

Под углом рассмотренной нами проблемы можно определить связь понятий «ансамбль», «художественный синтез» и «средовой дизайн», так как именно эти категории являются наиболее важными для современного монументально-декоративного искусства, архитектуры и художественного проектирования. Любое пространство может рассматриваться как среда обитания, если оно используется людьми. Задача монументально-декоративного искусства в сочетании со средовым дизайном состоит в придании ему образных характеристик, в наполнении художественными свойствами, в формировании комфортных условий существования. Можно утверждать, что именно художественный ансамбль выполняет задачу комплексного проектного оформления отдельно взятого фрагмента среды: от небольшого интерьера – до городского архитектурного ансамбля и крупного ландшафтного объекта.

В жилом пространстве, выполняющем определённые ограниченные бытовые функции, и в многоуровневой, динамичной городской среде раскрытие существенных жизненных потребностей способствует зарождению интересных проектных идей и рождению выразительных ансамблевых композиций, включающих в свою ткань произведения монументально-декоративного искусства. При этом *синтез*, как форма эстетической взаимосвязи различных видов искусства, демонстрирует структурную основу художественного ансамбля, состоящего из произведений архитектуры, дизайна и пластических искусств. Говоря о доминантах и подчиненных им фрагментах среды, мы прежде всего имеем в виду комплексные ансамблевые композиции, берущие на себя главенствующую роль в различных средовых системах. Современная проектно-художественная практика рассматривает решение задачи творческой организации любого фрагмента среды обитания через создание целостного композиционного ансамбля.

В нынешней архитектурно-художественной деятельности параллельно существуют и развиваются разнообразные художественные направления, используются разнообразные проектные концепции и композиционные приёмы. Данное противоречивое состояние связано с ускорением ритма

жизни, кардинальными изменениями в технологиях и, наряду с этим, усиливающимся интересом к творческому наследию, к возрождению истинных духовных традиций.

В наши дни монументально-декоративное искусство динамично наполняет пространство исторических и новых городов различными высокохудожественными произведениями. Эти уникальные объекты размещаются не только на уникальных сооружениях или рядом с ними, не только в центре мегаполисов, но и в районах массовой жилой застройки, они украшают фасады и прилегающую территорию типовых сооружений, приобретая тем самым значимое образное пространственное значение. Однако динамика самой нашей жизни, приведшая к хаотичному разрастанию человеческих поселений, делает насущным осуществление общественного контроля за этим негативным процессом и одновременного поиска новых средств и методов позитивного эмоционального воздействия на рядового зрителя средствами архитектуры, дизайна и монументально-декоративного искусства, обеспечивающих горожанину комфортную жизненную среду и высокое качество жизни.

Анализ мировой и отечественной практики последних десятилетий позволяет обозначить ряд устойчивых тенденций размещения произведений монументально-декоративного искусства в архитектурно-художественных ансамблях жилых и общественных зданий. Это прежде всего возросшая творческая активность, изменившая композиционный баланс в коммунальной и частной среде. Обновление художественного пространства идёт, как правило, двумя путями. Один из них – разработка и воплощение значимых ансамблей, приобретающих характер ярких фрагментов городской ткани. Другой путь – произведение монументально-декоративного искусства само становится значимым художественным пятном в эстетической палитре города, делая привлекательными различные его фрагменты. Иногда обе тенденции дополняют друг друга, порой работают автономно, поскольку многие городские организмы из-за своего разросшегося масштаба перестают



восприниматься как целостные структуры.

Параллельно интерьерное пространство всё больше интегрируется в «тело» городов, раскрываясь прозрачными фасадами, и рекламой, и светом изнутри наружу, приобретая тем самым осязаемое влияние на восприятие облика кварталов, улиц и отдельных городских зон. При ближайшем рассмотрении становится очевидным, что формирование архитектурно-художественных ансамблей средствами монументально-декоративного искусства развивается в двух направлениях: снаружи, исходя из требований городской застройки, и изнутри – через художественное оформление общественных интерьеров, всё больше раскрывающихся наружу в виде галерей, пассажей, веранд, переходов, витрин и т.п. Создание эмоционального образа общественного здания с помощью использования в его интерьерах и на фасадах произведений монументально-декоративного искусства синхронно направлены на функциональную идентификацию сооружения и на выявление в его художественном решении типологических черт данной постройки.

Современный художественный ансамбль можно определить, как неканоническую систему. Создаваясь в проектную эпоху, он уже не зависит от сакральных, культовых и культурно-этнических традиций. Архитекторы, дизайнеры и художники при его разработке исходят из функционального назначения того или иного типа здания (например, школы, библиотеки, театра, музея и т.д.), из направленности использования отдельного интерьера, отталкиваются от актуальных приёмов композиционного, тектонического и ритмического построения объекта, позволяющих связать воедино изобразительное искусство и архитектуру. Каждый композиционный ансамбль – это нестандартные, индивидуальные задачи, требующие от художника-проектировщика его глубокого творческого осмысления.

Применяя понятия теории анализа систем [252], попробуем охарактеризовать современный художественный ансамбль как незавершённую систему, предусматривающую определённую двустороннюю динамику, обеспечивающую целостность произведения. Как подвижная

структура, современный ансамбль является объектом, в котором порой отсутствует структурная связь между элементами, находящимися в неупорядоченном состоянии. Этим во многом современный художественный ансамбль отличается от классического аналога, где роль и место каждого элемента были жестко расписаны каноном, объёмно-пространственное решение было целиком обусловлено нормативными принципами, целиком отрицающими всякую импровизацию.

Образно-художественное начало современного художественного ансамбля может базироваться на произведениях архитектуры, монументально-декоративного искусства или средового дизайна. При этом данные компоненты среды способны соседствовать как равноправные, существовать как контрастно-противоборствующие или как взаимосвязанные, дополняющие друг друга объекты. Данная толерантная позиция предусматривает тщательный подбор опорной композиционной структуры, способной обеспечить целостность всего ансамбля. Открытость, незавершённость, эскизность и динамика современного художественного ансамбля подразумевает его пластичность, способность адаптироваться к противоречивым, быстро изменяющимся условиям жизненной среды. Современный ансамбль не ограничен жёсткими стилистическими установками и может состоять из произведений, относящихся к различным образно-пластическим системам. Данное обстоятельство требует от художника-проектировщика создания привлекательной и оригинальной идейно-тематической и образно-художественной концепции. Данный этап разработки подразумевает выявление функционального назначения объекта (пространства), учёт особенностей человеческого восприятия и характера деятельности, определение роли и места данного произведения в системе интерьера или города, согласование идейно-тематических, пространственных, эмоционально-художественных и пластических возможностей общей композиции. Бурное развитие современного общества, масштабы архитектурной застройки, ландшафтного строительства и благоустройства,

активное внедрение в ткань человеческих поселений произведений средового дизайна требуют ведения целенаправленной политики по организации городской среды, определения наиболее общих закономерностей её эстетического развития на всех уровнях обитаемого пространства. Таким образом, вопросы планирования, программного включения произведений монументально-декоративного искусства в архитектурные и дизайнерские объекты становятся наиболее актуальными и важными для процесса грамотного художественного проектирования. Практика отечественных и зарубежных художников-монументалистов последних десятилетий акцентировала внимание разработчиков на подготовке концептуального сценарного плана, координирующего размещение произведений монументально-декоративного искусства в масштабах города и каждого отдельного района, с учётом необходимости оформления наиболее значимых зданий и сооружений, а также декорирования общественных и жилых интерьеров. Такая художественная концепция определяет общую тематику произведений, учитывает функциональный и пространственный контекст ансамбля, социальную, эстетическую и градостроительную роль фрагмента городской среды. Актуальная дизайнерская практика последних лет ясно обозначила роль монументально-декоративного искусства в современном художественном ансамбле. Этот жанр пластического искусства выявляет функциональное назначение и градостроительную роль здания, выступает носителем индивидуального начала в архитектурном сооружении, увеличивает информативность и художественную значимость объекта. Произведения монументально-декоративного искусства способны объединить пространственные и функциональные зоны города, служить связующим композиционным элементом, регулирующим масштабные соотношения между жизненным пространством и отдельным зрителем. Именно им под силу вносить в окружающую людей среду эмоциональную образность, неповторимость, содержательность и привлекательность.

Развиваясь как часть городской среды, как элемент художественного ансамбля, монументально-декоративное искусство XXI в. в то же время стремится утвердить свои образно-пластические особенности. Художественный язык монументально-декоративного искусства подразумевает использование разнообразных пространственных, колористических и фактурных решений, обладающих широким эмоционально-образным диапазоном. Данная тенденция возродила такие виды монументально-декоративного искусства, как мозаичный рельеф, художественную ковку, резьбу по дереву, витраж и керамические декоративные композиции. В результате современный художественный ансамбль часто строится на контрастном сочетании трёх родственных образно-пластических систем: архитектуры, дизайна и монументально-декоративного искусства. При этом последнее более подвижно, поскольку по своей природе всё более тяготеет к пространственной активности, пластичности, стилистической образности, открытой эмоциональности. *Принцип контраста* становится всё более доминирующим в процесс синтеза архитектуры, средового дизайна и пластического искусства.

Можно отметить, что включение произведений монументально-декоративного искусства в окружающее человека жизненное пространство и в архитектуру сегодня характеризуется рядом излюбленных композиционных приёмов: островным расположением изображения на фасаде здания, «ковровым» заполнением плоскости фасадной стены, подчеркиванием основных объёмов здания, «раскрытием» художественного объекта из интерьера в городское пространство через сплошное остекление фасадной поверхности, созданием образных акцентов в интерьере, формирующих график движения посетителя, выделяющих в интерьерном пространстве значимые узлы.

Наряду с необходимостью организации процесса чёткого и последовательного художественного проектирования средовых объектов, наиболее актуальной становится задача формирования индивидуальных

образных характеристик всего средового ансамбля. Отсюда стремление наполнить каждое произведение чертами неповторимости, придать ему гуманистический характер, обеспечить духовную наполненность и содержательную глубину. От оригинальности творческого замысла, от умения художника-проектировщика донести до зрителя пафос своего времени, продемонстрировать личное отношение к окружающему миру зависит уровень эмоциональной коммуникации со зрителем. Всё большее значение при формировании художественного ансамбля играет личность создателя, его индивидуальный творческий темперамент, собственная творческая манера, воображение творца. Только индивидуальные особенности художника-монументалиста способны внести в произведение неповторимые, образные штрихи, придать ансамблю эмоциональную выразительность и многоуровневую содержательность. На примере лучших произведений последних десятилетий можно смело говорить о зарождении плодотворной тенденции, стремящейся к философско-поэтическому осмыслению мира, тяготеющей к особой форме художественного повествования, чуждой дидактичности и иллюстративности. Именно такие произведения содействуют вдумчивому созерцанию, при этом органично соединяясь с современной архитектурой и произведениями средового дизайна.

Скруплёзный анализ архитектурно-художественной практики второй половины XX и начала XXI вв. позволил выявить ряд существенных просчётов дизайнеров при разработке средовых объектов. К их числу относятся:

- произвольное размещение монументально-декоративных произведений в системе города без учёта необходимой связи с архитектурным окружением и объектами средового дизайна, игнорируя особенности восприятия работы зрителем;

- отсутствие разработанной тематической и образно-пластической концепции и тематического сценария использования отдельных архитектурно-художественных комплексов, что приводит к чисто механическому сочетанию декоративных элементов, дублированию тем и



сюжетов;

– отмечая широкий размах творческих поисков отечественных художников-монументалистов, одобряя их стремление к новаторству, нельзя не отметить определенную узость сюжетно-тематического диапазона монументально-декоративных работ, чаще всего решаемых в символично-аллегорическом, абстрактном и орнаментально-декоративном плане, не находящем яркого образного истолкования. Недостаточно произведений на исторические темы, связанные с конкретными событиями, традициями, айдентикой городов, в которых они размещаются. А между тем, глубоко содержательные произведения, посвященные значительным явлениям общественной жизни способны существенно обогатить пространственную среду, активизировать социальное значение ансамбля;

– отсутствие грамотного архитектурного подхода к важным для города зданиям и интерьерам общественного назначения, выражающегося в неразработанности тематики изображения, в отсутствии связи с пространственным контекстом, с недооценкой социальной роли, функциональным назначением того или иного интерьера или сооружения, и, как следствие – недостаточно эффективным использованием видов и средств монументально-декоративного искусства.

Данное исследование позволило выделить основополагающие факторы, влияющие на создание средового дизайнерского ансамбля, провести их систематизацию, ставшую методологической основой для их успешного художественного проектирования, среди них:

- выявление функциональных особенностей жизненного пространства и индивидуальных параметров конкретного здания;
- определение характера идейно-тематического решения произведения;
- формулирование уровня допустимой в данных условиях эмоциональной активности произведения и степени сложности его образно-пластического решения;

- раскрытие историко-культурного потенциала данной среды, демонстрация которого с помощью включения произведений монументально-декоративного искусства существенно повышает образно-содержательные параметры художественного ансамбля;

- организация взаимосвязи между топонимикой и «духом места», историей здания, площади, района и его художественным решением;

- определение основных фиксированных точек обзора и панорамных видов, связанных с главными пешеходными и транспортными маршрутами, создающими наилучший обзор художественному ансамблю;

- определение пространственно-композиционной роли отдельных произведений монументально-декоративного искусства.

Как следует из проведенного анализа, участие современных художников-монументалистов в создании архитектурно-художественных и средовых дизайнерских ансамблей представляет значительный интерес для всей отечественной архитектурной и художественно-проектной практики. При учёте региональной принадлежности тех или иных явлений в современном монументально-декоративном искусстве его основные направления, поиски и проблемы созвучны общим тенденциям развития этого вида проектного искусства. Произведения художников монументально-декоративного искусства решают общие для всего мирового искусства задачи: служат средством эстетического освоения действительности, утверждают гуманистические идеалы современного информационного общества, формируют комфортную жизненную среду для людей, содействуют повышению качества жизни.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агафонов, С. Л. История Архитектуры. Древний Восток, Египет, Греция / С. Л. Агафонов. – Н. Новгород : ННГУ, 1992. – 88 с.
2. Агранович-Пономарева, Е. С. Архитектурный дизайн / Е. С. Агранович-Пономарева. – Ростов н/Д. : Феникс, 2009. – 342 с.
3. Адаме, Стивен. Движение искусств и ремесел / Стивен Адаме. – М. : Радуга, 2000. – 128 с.
4. Азизян, И. А. Архитектура в отечественной художественной культуре XX века. Диалог и взаимодействие искусств / И. А. Азизян // В сб. науч. трудов конференции «Образы истории отечественной архитектуры Новейшего времени». М. : 1996. – С. 10–38.
5. Азизян, И. А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И. А. Добрицына, Г. С. Лебедева. – М. : Прогресс Традиция, 2002. – 568 с.
6. Айдарова, Г. Н. Архитектурная культура региона как реализация в пространстве личностных и безличностных волеизъявлений / Г. Н. Айдарова // В сб. науч. трудов «Архитектура мира» материалы конференции – М., 1995. – Вып. 4. – С. 55–58.
7. Актуальные тенденции в зарубежной архитектуре и их мировоззренческие и стилевые истоки : сб. науч. тр. / ред. В. Л. Хайт. – М. : НИИТАГ, 1998. – 146 с.
8. Аладашвили, Н. А. Грузинская фасадная скульптура X-XI вв. / Н. А. Аладашвили // Средневековое искусство. Русь. Грузия. – М. : 1978. – С. 29–35.
9. Алленов, М. М. Русское искусство X – начала XX века : Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика / М. М. Алленов, О. С. Евангулова, Л. И. Лифшиц. – М. : Искусство, 1989. – 479 с. : ил.
10. Алферова, Г. В. Каргополь и Каргополье. Центр. науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры. – М. : Стройиздат, 1973. – 190 с. : ил.
11. Альтшуллер, Г. С. Творчество как точная наука / Г. С. Альтшуллер. – М. : Машиностроение, 1987. – 424 с.
12. Аполлон, О. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : термин. сл. / под общ. ред. А. М. Кантора. – М. : Эллис Лак, 1997. – 736 с.
13. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1975. – 392 с. : пл.
14. Аронов, В. Р. Дизайн в культуре XX века. 1945–1990 / В. Р. Аронов. – М. : Издатель Д. Аронов, 2013 – 406 с. : ил.
15. Аронов, В. Р. Теоретические концепции зарубежного дизайна. // Гл. ред. Л. А. Кузьмичев ; ред. кол. О. И. Генисаретский, В. Ф. Сидоренко, Е. В. Черневич. – М., ВНИИТЭ, 1992. – 124 с.
16. Арсланов, В. Г. История западного искусствознания XX века / В. Г. Арсланов. – М. : Академический проект, 2003. – 768 с.

17. Артюнов, С. А. Обычай, ритуал, традиция // Советская этнография. – 1981. – № 2. – С. 97–99.
18. Архитектура в истории русской культуры. Вып. 5 : Стиль ампира / ред. И. А. Бондаренко. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 150 с.
19. Архитектура и градостроительство: энциклопедия / РААСН ; под ред. А. В. Иконникова. – М. : Стройиздат, 2001. – 688 с. : ил.
20. Асадов, А. Панорама. // Архитектура СССР. 1988. – № 5. – с. 5.
21. Архитектура мира. Энциклопедия архитектурных стилей. – СПб. : ООО «СЗКЭО», 2009. – 176 с. : ил.
22. Афанасьев, К. Н. Построение архитектурных форм древнерусскими зодчими / К. Н. Афанасьев. – М. : Ладомир., 2002. – 274 с.
23. Ащепков, Е. А. Русское деревянное зодчество / Е. А. Ащепков. – М. : Гос. изд-во архитектуры и градостроительства, 1950. – 103 с. : ил.
24. Базарова, Э. Северорусский дом как адаптивная система // Архитектура. Строительство. Дизайн. – 2003. – № 4. – С. 34–37 : ил.
25. Барановский, Г. В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века / Г. В. Барановский. – М. : Изд. В. Шевчук, 2016. – Т.6 : Части сооружений. – 480 с.
26. Барановский, Г. В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века / Г. В. Барановский. – М. : Издательство В. Шевчук, 2015. – Т.7 : Детали. – 512 с.
27. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 320 с.
28. Бартенев, И. А. Очерки истории архитектурных стилей : учебное пособие / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М. : Изобраз. искусство, 1983. – 384 с. : ил.
29. Баткин, Л. М. Леонардо да Винчи / Л. М. Баткин. – СПб., 1990. – 224 с.
30. Белов, М. И. Пешеходная улица как кульминация в развитии городской культуры XX века / М. И. Белов, А. С. Михайлова // Дизайн ревю, 2011, – № 1–2.
31. Белов М. И. Город для человека XXI века / М. И. Белов, Н. И. Ибрагимова, С. М. Михайлов // Дизайн ревю, 2011, №3–4, – С.107–113.
32. Березович, Е. Л. Русская топонимика в этнолингвистическом аспекте / Е. Л. Березович. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 530 с. : табл.
33. Бесчастнов, Н. П. Методы художественного проектирования текстильного рисунка / Н. П. Бесчастнов, Т. А. Журавлева. – М. : МТИ им. А. Н. Косыгина, 1988. – 72 с.
34. Бесчастнов Н. П. Изображение растительных мотивов: учеб. пособие / Н. П. Бесчастнов. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2008. – 175 с. : ил.
35. Бесчастнов, Н. П. Художественный язык орнамента: учеб. пособие / Н. П. Бесчастнов. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2010. – 335 с. : ил.

36. Бесчастнов, Н. П. Черно-белая графика: учеб. пособие / Н. П. Бесчастнов. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2008. – 271 с. : ил.
37. Бибилова, В.И. О происхождении мезинского палеолитического орнамента / В. И. Бибилова // Советская археология, 1965, – № 1. – С. 3–8.
38. Биллингтон, Дж. Х. Икона и топор : Опыт истолкования истории русской культуры / Дж. Х. Биллингтон. – М. : Рудомино, 2001. – 880 с. : ил.
39. Бодрийар, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийар ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М. : Рудомино, 2001. – 218 с.
40. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 8 т. Т. 1. / гл. ред. В. Г. Власов. – СПб. : ЛИТА, 2000. – 864 с., ил.
41. Бондаренко, И. А. Личность в зодчестве Древней Руси / И. А. Бондаренко // В сб. науч. Трудов «Архитектура мира». – М., 1995. – Вып. 4. – С. 55–58.
42. Борисова, Е. А. Русский модерн: Архитектура. Живопись. Графика : альбом / Е. А. Борисова, Е. А. Стенин. – М. : Галарт, 1994. – 359 с. : ил.
43. Браэм, Г. Психология цвета / Г. Браэм. – М. : Астрель, 2009. – 158 с.
44. Бретон, Ф. Взрыв коммуникации / Ф. Бретон, С. Пру // Реклама : внушение и манипуляция. Медиа-ориентированный подход. – Самара : Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2001. – С. 50–78.
45. Бринкман, А. Э. Площадь и монумент как проблема художественной формы / А. Э. Бринкман. – 2-е изд. – М. : Издательство ЛКИ, 2010. – 296 с.
46. Булеков, В. М. Античное и средневековое искусство: учеб. пособие / В. М. Булеков. – Самара : Самарский университет, 1993. – 112 с.
47. Бурдяло, А. В. Необарокко в архитектуре Петербурга : Эkleктика. Модерн. Неоклассика / А. В. Бурдяло. – СПб. : Искусство-СПб, 2002. – 382 с.
48. Буяльская, Е. В. Пространство в системе пластических искусств / Е. В. Буяльская // «Теория и практика средового дизайна : Материалы межвуз. конф. – Пенза : 2007. – С. 32–38.
49. Бхаскаран, Л. Дизайн и время / Л. Бхаскаран. – М. : Арт-родник, 2006. – 240 с. : ил.
50. Бычков, В. В. Русская средневековая эстетика XI-XVII вв. / В. В. Бычков. – М. : Мысль, 1995. – 637 с.
51. Быт и нравы русского народа в XVI и XVII столетиях // Сб. науч. тр. – Смоленск : Русич, 2002. – 559 с. : ил.
52. Бычков, В. В. Эстетика / В. В. Бычков. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Гардарики, 2006. – 573 с.
53. Василенко, В. М. Русская народная резьба и роспись по дереву / В. М. Василенко. – М. : Изд-во МГУ, 1960. – 181 с. : ил.
54. Васильев, А. Русский интерьер в старинных фотографиях / А. Васильев. – М. : СЛОВО/ SLOVO, 2008. – 412 с. : ил.
55. Васильева, Т. Е. Стереотипы в общественном сознании / Т. Е. Васильева // В кн. : Реклама : внушение и манипуляция. Медиа-



ориентированный подход. – Самара : Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2001. – С. 334–368.

56. Вагнер, Г. К. Искусство древней Руси / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1993. – 255 с.

57. Вилле ле Дюк Е. Е. Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущее / Е. Е. Вилле ле Дюк ; пер. с фр. Н. Султапова, – М. : Худож.-промышл. Музей, 1879. – 319 с.

58. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёльфлин. – М. : В. Шевчук, 2009. – 344 с.

59. Виппер, Б. Р. Искусство Древней Греции / Б. Р. Виппер. – М. : Наука, 1972. – 436 с.

60. Виппер, Б. Р. Итальянский ренессанс XIII – XVI вв. / Б. Р. Виппер. – М. : Искусство, 1977. – 223 с. : ил.

61. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М. : 1985. – С. 280–281.

62. Власов, В. Г. Стили в искусстве / В. Г. Власов. – СПб. : Кольна, 1995. – 672 с.

63. Волкодаева, И. Б. Нейродизайн – новая проектная культура в средовом дизайне / И. Б. Волкодаева // В сб. Международная научно-практическая конференция «Гуманитарные основания социального прогресса : Россия и современность». М. : РГУ им. А. Н. Косыгина, 2016. – С. 63–67.

64. Волкодаева, И. Б. Инжиниринговые структурно-методологические основы дизайна средовых объектов / И. Б. Волкодаева // В сб. Международный научно-технический Форум Современные задачи инженерных наук «Первые международные Косыгинские чтения». М. : РГУ им. А. Н. Косыгина, 2017. – С. 13–15.

65. Волкодаева, И. Б. Стилистические основы монументально-декоративного искусства эпохи модерна / И. Б. Волкодаева, Н. С. Скрипова // Дизайн и технологии. 2011. – № 25. – С. 5–11.

66. Волкодаева, И. Б., Наприенко Л. С. «Люфтмалаерай» – немецкая уличная фреска / И. Б. Волкодаева, Л. С. Наприенко // Дизайн и технологии. 2013. – № 36. – С. 10–16.

67. Волкодаева, И. Б. Декоративные технологии в интерьерах лофт-дизайна / И. В. Волкодаева, С. Н. Волков // Дизайн и технологии, 2014. – № 39. – С. 5–11.

68. Волкодаева, И. Б. Монументально-декоративные виды искусств в дизайне средовых объектов. Пластические виды искусств / И. Б. Волкодаева. – М. : ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина», 2021, – 161 с.

69. Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX-XXI веков : разломы и переходы : сб. науч. тр. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 287 с.

70. Воронов, Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Том 2 / Н. В. Воронов. – М. : Союз Дизайнеров России, 2001. – 382 с.
71. Воронов, Н. В. Дизайн : русская версия / Н. В. Воронов. – М. : Тюмень. 2003. – 208 с. : ил.
72. Воронов, Н. В. Дизайн : русская версия / Н. В. Воронов ; под ред. Г. В. Вершинина. – Тюмень : Институт дизайна, 2005. – 224 с. : ил.
73. Воротников, А. А. История искусств / А. А. Воротников, О. Д. Горшковоз, О. А. Еркина. – Минск. Литература, 1997. – 606 с. : ил.
74. Всемирная энциклопедия : Философия XX век / Главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицано – М. : АСТ. Современный литератор, 2002. – 976 с.
75. Гаврюшкин, А. В. Ориентация в информационном поле как фактор пространственной ориентации в городе / А. В. Гаврюшкин // Архитектура и строительство России – 2009. – №6. – С. 18–29.
76. Гаврюшкин, А. В. «Внеархитектурные» системы ориентации в городе» / А. В. Гаврюшкин // Тезисы докладов научно-практической конференции «Наука образование и экспериментальное проектирование в МАРХИ». – М. : Архитектура-С, 2010. – С. 279–280.
77. Гамаюнов, В. Н. Арт-дизайн изящных фигур / В. Н. Гамаюнов. – М. : Изд-во МГОПУ, 1998. – 210 с.
78. Гартман, К. О. Стили / К. О. Гартман. – М. : Искусство, 2000. – 302 с.
79. Генисаретский, О. И. Методологическая картина дизайна / О. И. Генисаретский, Г. П. Щедровицкий // Теоретические и методологические исследования в дизайне. – М. : Шк. Культ. Полит, 2004. – С. 32–44.
80. Герчук, Ю. А. Что такое орнамент? / Ю. А. Герчук. – М. : Галарт, 1998. – 328 с.
81. Гидион, З. Пространство, время, архитектура / З. Гидион ; сокр. пер. с нем. М. В. Леонене, И. Л. Черня. – М. : Стройиздат, 1984. – 455 с. : ил.
82. Гинзбург, М. Я. Ритм в архитектуре / М. Я. Гинзбург. – М. : Среди коллекционеров, 1923. – 120 с. : ил.
83. Глазычев, В. Л. О дизайне / В. Л. Глазычев. – М. : Искусство, 1970. – 191 с.
84. Глазычев, В. Л. Включение художественной деятельности в систему проектирования / В. Л. Глазычев // Искусство и научно-технический прогресс. – М. : Искусство, 1973. – С. 252–281.
85. Глазычев, В. Л. Архитектура: энциклопедия / В. Л. Глазычев. – М. : Дизайн, Информация. Картография : Астрель : АСТ, 2002. – 669 с. : ил.
86. Глазычев, В. Л. Проектная картина дизайна / В. Л. Глазычев // Теоретические и методологические исследования в дизайне. – М. : Шк. Культ. Полит. 2004. – С. 195–220.
87. Глазычев, В. Л. Дизайн как он есть / В. Л. Глазычев. – М. : Европа. 2006. – 320 с.

88. Глинкин, В. А. Свет и цвет в архитектуре и дизайне / В. А. Глинкин. – Л. : ЛДНГИ, 1982. – 24 с.
89. Гнедич, П. П. Всемирная история искусств / П. П. Гнедич. – М. : Современник, 1996. – 494 с. : ил.
90. Горюнов, В. С. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера / В. С. Горюнов, М. П. Тубли. – СПб. : Стройиздат, 1992. – 360 с. : ил.
91. Горюнов, В. С. Русская революция и «революция в архитектуре» / В. С. Горюнов // Образы истории отечественной архитектуры Новейшего времени. – М., 1996. – С. 145–173.
92. Грабарь, И. Э. О русской архитектуре: Исследования. Охрана памятников / И. Э. Грабарь. – М. : Наука, 1969. – 423 с. : ил.
93. Гуревич, П. С. Социальные мифы / П. С. Гуревич // Реклама: внушение и манипуляция. Медиа-ориентированный подход. – Самара : Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2001. – С. 369–381.
94. Гусева, А. Ю. Кукольный дом как бытовое «зеркало» картины мира / А. Ю. Гусева // Дом человека : Материалы межвуз. конф. – СПб. : 1998, – С. 42–46.
95. Данилова, Е. И. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение / Е. И. Данилова. – М. : Искусство, 1970. – 257 с. : ил.
96. Данилова, И. Е. Мир внутри и вне стен : Интерьер и пейзаж в европейской живописи XV-XX веков / Е. И. Данилова. – М. : РГГУ, 1999. – 68 с.
97. Данилова, Л. И. Окно с затейливой резьбой / Л. И. Данилова. – М. : Просвещение, 1986. – 207 с. : ил.
98. Дизайн архитектурной среды : учеб. для вузов под ред. Г. Б. Минервин и др. – М. : Архитектура-С, 2005. – 502 с. : ил.
99. Дизайн архитектурной среды. Краткий терминологический словарь-справочник // под ред. Михайлова С.М. – Казань : ДАС, 1994. – 120 с. : ил.
100. Добрицына, И. А. Нелинейная парадигма в архитектуре 90-х годов XX века / И. А. Добрицына // Вопросы теории архитектуры. Архитектура, сознание XX-XXI веков : разломы и переходы : сб. науч. тр. – М. : 2001. – С. 146–255.
101. Добрицына, И. А., Азизян, И. А. Поэтика постмодернистской архитектуры / И. А. Добрицына, И. А. Азизян // Теория композиции как поэтика архитектуры. – М. : 2002. – С. 325–465.
102. Долгополов, И. Москва. Рассказы о художниках / И. Долгополов. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 751 с.
103. Дубровский, В. Я. Проектирование системы проектирования / В. Я. Дубровский // Теоретические и методологические исследования в дизайне. – М. : Шк. Культ. Полит, 2004. – С. 179–194.

104. Емельянович, И. И. Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации) / И. И. Емельянович, Н. П. Бесчастнов. – М. : Легролмбытиздат, 1990. – 224 с.
105. Жердев, Е. В. Метафорическая образность в дизайне / Е. В. Жердев. – М. : Изд-во МСХА, 2004. – 226 с. : ил.
106. Журавлев, А. М. Советская архитектура / А. М. Журавлев, С. О. Хан-Магомедов. – М. : Знание, 1968. – 80 с.
107. Забелин, И. Е. Домашний быт русского народа в XVI–XVII ст. Т. 1, 3 изд. с доп. / И. Е. Забелин. – М. : Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1895. – 190 с.
108. Заева-Бурдонская, Е. А. Формообразование в дизайне среды. Метод стилизации / Е. А. Заева-Бурдонская, С. В. Курасов. – М. : МГПХУ им. С. Г. Строганова, 2008. – 230 с. : ил.
109. Зиновеева, М. М. Витражи в интерьерах русского модерна: дис. канд. Искусствоведения : 17.00.04 / Зиновеева М. М. / Электронный ресурс. – М. : 2003. – 191 с.
110. Змановских, Э. В. Мозаика в решении сложившейся архитектурной среды (на примере интерьеров ИрГТУ) / Э. В. Змановских // Вестник ИрГТУ. – Иркутск : Изд-во ИрГТУ, 2009. – Вып. 3. – С. 9–16.
111. Зримая музыка. Европейская живопись и графика XIV – начала XIX веков. Каталог выставки ГМИИ им. А. С. Пушкина. – М. : Дизайн-студия «Константа», 2000. – 48 с. : ил.
112. Ивянская, И. Мир жилища / И. Ивянская. – М. : Дограф, 2000. – 293 с.
113. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А. В. Иконников, М. С. Каган, В. Р. Пилипенко и др. ; под общ. ред. А. В. Иконникова. // ВНИИТЭ. – М. : Стройиздат, 1990. – 334 с. : ил.
114. Иконников, А. В. Стайлинг и "хай-тек" как типы освоения технической формы в художественной культуре / А. В. Иконников // Эстетическая ценность объектов дизайна и её функционирование в системе культуры. М. : ВНИИТЭ, 1982. – С. 46–62.
115. Иконников, А. В. Историзм в архитектуре / А. В. Иконников. — М. : Стройиздат, 1997. – 559 с.
116. Иконников, А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. В 2 т. / А. В. Иконников. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 671 с. : ил.
117. Иконников, А. В. Тысяча лет русской архитектуры. Развитие традиций / А. В. Иконников. – М. : Искусство, 1990. – 385 с.
118. Иоскевич, Я. Б. Новая потребительская ситуация и эволюция художественного поля / Я. Б. Иоскевич // Сб. От массовой культуры к культуре индивидуальных миров : новая парадигма цивилизации. – М. : 1998. – С. 229–244.
119. Искусство интерьера. XIX–XX вв. : Альбом. – М. : Издательство Школы акварели Сергея Андрияки, 2012. – 80 с. : ил.
120. История мирового искусства / отв. ред. Е. Сабашников. – М. : БММ АО, 1998. – 717 с. : ил.

121. История советской архитектуры (1917-1954 гг.) / под ред. Н. П. Былинкина, А. В. Рябушина. – М. : Стройиздат, 1985. – 256 с.
122. Истории искусства. Первые цивилизации / Под ред. В. Массон. – М. : Наука, 1989. – 268 с.
123. История русского искусства / Под ред. Ванслова В. В., Лебедева А. К. и др. – М. : Академия художеств СССР, 1991. – 852 с. : ил.
124. Иттен, Иоханес. Искусство формы / Иоханес Иттен / Пер. с нем. и предисл. Л. Монаховой. – М. : Изд. Аронов Д., 2001. – 136 с. ; ил.
125. Калязина, Н. В. Русское искусство Петровской эпохи / Н. В. Калязина, Г. Н. Комелова. – Л. : Художник РСФСР, 1990. – 272 с. : ил.
126. Кантор, К. М. Проектность Мира, культуры, истории. / К. М. Кантор // Декоративное искусство. – М., 2001. – № 1. – С. 41–47.
127. Кантор, К. М. О необходимости создания двух различных теорий дизайна: общей и частной / К. М. Кантор // Теоретические и методологические исследования в дизайне. – М. : Шк. Культ. Полит, 2004. – С. 30–32.
128. Кириков, Б. М. Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома / Б. М. Кириков. – СПб. : Нева, 2003. – 512 с.
129. Кириченко, Е. И. Еще раз о модерне / Е. И. Кириченко // Декоративное искусство СССР. – М. : 1978. – № 10.
130. Кириченко, Е.И. Проблема национального стиля в архитектуре России 70-х гг. XIX века / Е. И. Кириченко // Архитектурное наследство. 1976. – № 25.1. – С. 131–153.
131. Кириченко, Е. И. Федор Шехтель / Е. И. Кириченко. – М. : Стройиздат, 1973. – 141 с.
132. Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е. И. Кириченко. – М. : Искусство, 1982. – 399 с. : ил.
133. Кишкинова, Е. М. Византийское возрождение в архитектуре России. Середина XIX – нач. XX в. / Е. М. Кишкинова – СПб. : Искусство, 2007. – 255 с.
134. Козлов, Д.Ю. Трансформируемые конструкции / Д. Ю. Козлов // Каталог 11-го московского международного салона промышленной собственности «Архимед». – М. : Международный инновационный центр Архимед, 2008. – 353 с.
135. Колпинский, Ю. Д. Искусство этрусков и Древнего Рима / Ю. Д. Колпинский, Н. Н. Бритова. – М. : Искусство, 1982. – 522 с.
136. Кольцова, Т. М. Росписи «неба» в деревянных храмах русского Севера / Т. М. Кольцова. – Архангельск. РАН. Рус. геогр. о-во, 1993. – 111 с. : ил.
137. Кон-Винер, Э. История стилей изобразительных искусств / Э. Кон-Винер ; пер. с нем. / Под ред. М. М. Житомирского ; 4-е изд. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 216 с.
138. Кондратьева, В. Г. Расписная мебель и детали интерьера / В. Г. Кондратьева // Крестьянская живопись Поважья. Каталог. – М. : Северный паломник, 2003. – С. 32–56.



139. Корбюзье, Ш. Э. Архитектура XX в. / Ш. Э. Корбюзье ; пер. с фр. – М. : Прогресс, 1977. – 303 с.
140. Корнев, В. В. Социодинамика интеллектуального потенциала общества / В. В. Корнев. – Н. Новгород : ННГАСУ, 2001. – 99 с.
141. Краева, О. Л. Диалектика потенциала человека / О. Л. Краева. – М. : Минобр. РФ, 1999. – 251 с.
142. Кузнецов, А. В. Сводьы и их декор / А. В. Кузнецов. – М. : Издательство В. Шевчук, 2003. – 420 с.
143. Кузьмина, М. Т. История зарубежного искусства / М. Т. Кузьмина, Н. Л. Мальцева. – М. : Изобразительное искусство, 1980. – 472 с.
144. Кук, К. Традиции русского авангарда в современной западной архитектуре / К. Кук // Образы истории отечественной архитектуры Новейшего времени. М., 1996. – С. 299–304.
145. Куриленко, О. Н. История развития средовых пространств в детских дошкольных учреждениях / О. Н. Куриленко, И. Б. Волкодаева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М. : 2020. – №1. Часть 1. – С. 198–206.
146. Куриленко, О. Н. Материалы, используемые при проектировании игровых площадок в детских дошкольных учреждениях / О. Н. Куриленко, И. Б. Волкодаева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2019. – №4. Часть 2, – С. 144–156.
147. Куриленко, О. Н. Актуальные тенденции в художественном проектировании детских дошкольных учреждений / О. Н. Куриленко, И. Б. Волкодаева, Ю. В. Назаров // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2019. – №3, Ч.2. – С. 288–296.
148. Кэлоуэй, С. Элементы Стиля : энциклопедия архитектурных деталей / С. Кэлоуэй. – М. : МАГМА, 2004. – 592 с. ; ил.
149. Лаврентьев, А. Н. Лаборатория конструктивизма / А. Н. Лаврентьев. – М. : Грань, 2000. – 256 с.
150. Лаврентьев, А. Н. Стили и визуальные метафоры в дизайне. Визуальная культура и визуальное мышление в дизайне / А. Н. Лаврентьев. – М. : ВНИИТЭ, 1990. – 88 с.
151. Лазарев, В. Н. Византийская живопись / В. Н. Лазарев. – М. : Наука, 1971. – 419 с.
152. Лазарев, В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв. / В. Н. Лазарев. – М. : искусство, 1973. – 260 с.
153. Левина, И. М. Искусство Испании XVI-XVII веков / И. М. Левина. – М. : Искусство, 1965. – 266 с.
154. Лебедева, Г. С. О девальвации «классического» в послевоенной советской архитектуре / Г. С. Лебедева // Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание XX–XXI веков : разломы и переходы : сб. науч. тр. – М., 2001. – С. 138.
155. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Ле Корбюзье. – М. : Прогресс, 1970. – 138 с.

156. Лелеко, В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре / В. Д. Лелеко, С. Н. Иконникова. – СПб : Алетейя, 2002. – 240 с.
157. Лифшиц, Л. И. Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа. Искусство и культура / Л. И. Лифшиц. – СПб. : Изд-во Гос. ин-т искусств, мин-ва РФ, 2002. – 475 с.
158. Линевич, И. Е. Ближе к природе / И. Е. Линевич // Лучшие интерьеры. – М. : 2003. – №21. – С. 144–152.
159. Лисовский, В. Г. Национальный стиль в архитектуре России : монография / В. Г. Лисовский. – М. : Совпадение, 2000. – 416 с. : ил.
160. Лисовский, В. Г. Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики / В. Г. Лисовский. – СПб. : Коло, 2008. – 488 с.
161. Литвинова, О. А. Русские архитекторы / О. А. Литвинова. – М. : РОСМЭН, 2003. – 364 с.
162. Лихачев, Д. С. Русская культура / Д. С. Лихачев. – М. : Искусство, 2000. – 440 с. : ил.
163. Лихачев, Д. С. Русское искусство от древности до авангарда / Д. С. Лихачев. – М. : Искусство, 1992. – 407 с. : ил.
164. Лихачева, В. Д. Искусство Византии IV-XV веков / В. Д. Лихачева. – Л. : Искусство, 1986. – 310 с. : ил.
165. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.
166. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. – М. : АСТ, 2000. – 880 с.
167. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 1. / А. Ф. Лосев. – М. : АСТ, 2000. – 832 с.
168. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
169. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с.
170. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – С. 14–288.
171. Лотман, Ю.М. Художественный ансамбль как бытовое пространство / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – С. 574–582.
172. Лотман, Ю.М. История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2002. – 768 с.
173. Любимов, Л. Д. Искусство древнего мира / Л. Д. Любимов. – М. : АСТ Астель, 2002. – 234 с. : ил.
174. Мак-Коркодейл, Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней / Ч. Мак-Коркодейл ; пер. с англ. Е. А. Кантор. – М. : Искусство, 1990. – 247 с. : ил.
175. Маклакова, Т. Г. Архитектура XX века / Т. Г. Маклакова. – М. : АСВ, 2001. – 200 с.

176. Мартемьянова, Е. А. Формирование уровней зрительного восприятия предметно-пространственной среды / Е. А. Мартемьянова, И. Б. Волкодаева // Дизайн и технологии. 2016. – № 51. – С. 111.
177. Матье, М. В. Искусство Древнего Египта / М. В. Матье. – М. : Искусство, 1970. – 194 с.
178. Махлина, С. Т. Искусство интерьера / С. Т. Махлина. – СПб. : Знание, 1992. – 32 с.
179. Махлина, С. Т. Интерьер как феномен культуры / С. Т. Махлина // Дом человека: Материалы межвуз. конф. – СПб. : 1998. – С. 39–40.
180. Махлина, С. Т. Семиотика культуры и искусства : Опыт энцикл. слов. / С. Т. Махлина : В 2 ч. – СПб. : ГУКИ. 2000. – 552 с.
181. Мелетинский, Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е. М. Мелетинский // Психология художественного творчества. – Мн. : Харвест, 1999. – С. 52–69.
182. Мильчик, М. И. Монументальная живопись Поважья. Крестьянская живопись Поважья. Каталог / М. И. Мильчик. – М. : Сев. паломник, 2003. – 366 с. : ил.
183. Мильчик, М. И. Расписные дома Каргополья. Историко-культурное наследие Русского Севера / М. И. Мильчик, Е. В. Шевелева // Проблемы изучения, сохранения и использования: материалы IX Каргопольской научной конференции. – Каргополь, 2006. – С. 13.
184. Мировое искусство. Мастера Северного Возрождения. Ред. И. Г. Мосин. – СПб. : ООО «СЗКЭО Кристалл», 2006. – 176 с. : ил.
185. Михайлов, С. М. История дизайна. Том 1 / С. М. Михайлов. – М. : Союз дизайнеров России, 2002. – 270 с.
186. Михайлов, С. М. История дизайна. Том 2 / С. М. Михайлов. – М. : Союз дизайнеров России, 2003. – 270 с.
187. Михайлов, С. М. Пространство как объект дизайнерской деятельности. Понятие «дизайн-пространство» / С. М. Михайлов // Мир науки, культуры, образования. – 2009, – № 6. – С. 77–78.
188. Михайлов, С. М. Метод «Сценарных карт» в организации предметно-пространственной среды современного города / С. М. Михайлов // Мир науки, культуры, образования. – 2009, – № 6. – С. 49–51.
189. Михайлов, С. М. Дизайн пешеходной улицы. Учебное пособие для студентов специальности Дизайн архитектурной среды / С. М. Михайлов, М. Л. Белов, А. С. Михайлова. – Казань : Дизайн-квартал, 2012. – 150 с. : ил.
190. Михайловский, И. Б. Теория классических архитектурных форм / И. Б. Михайловский. – 5-е изд. – М. : Книжный дом ЛИБРОКСОМ, 2012. – 296 с.
191. Михайловский, И. Б. Архитектура ренессанса и барокко в Италии / И. Б. Михайловский. – 2-е изд. – М. : Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2012. – 48 с.

192. Назаров Ю.В. Служить российскому дизайну. Избранные статьи и выступления / Ю. В. Назаров – М.: Союз Дизайнеров России. 2008. – 332 с. : ил.
193. Нащокина, М. В. Сто архитекторов московского модерна. Твор. Портреты / М. В. Нащокина. – М. : Жираф, 2000. – 304 с. : ил.
194. Нащокина, М. В. Московская архитектурная керамика. Конец XIX – начало XX века / М. В. Нащокина. – М. : Прогресс-традиция, 2014. – 560 с. : ил.
195. Норенков, С. В. Визуальная архитектоника мирозидания. Монография / Норенков, Сергей Владимирович. – Н. Новгород. ННГУ, 1997. – 126 с.
196. Норенков, С. В. Архитектоника предметного мира / С. В. Норенков. – Н. Новгород : ННГУ, 1991. – 160 с.
197. Овсянников, Ю. М. История памятников архитектуры. От пирамид до небоскребов / Ю. М. Овсянников. – М. : АСТ-ПРЕСС, 2001. – 286 с. : ил.
198. Орельская, О. В. Архитектура жилых домов Нижнего Новгорода начала XXI века / О. В. Орельская // Жилище XXI века как основа формирования среды жизнедеятельности. Направления перспектив, развития: тр. общ. собр. РААСН. – М. : 2007. – С. 152–158.
199. Орельская, О. В. К вопросу о методологии исследования культурного наследия / О. В. Орельская // Изв. вузов. – Сер. Строительство. – 2005, – № 9. – С. 95–97.
200. Панкратова, А. В. Семиотическая структура дизайна интерьера / А. В. Панкратова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2007, – №3. – С. 238–242.
201. Пелипенко, А. А. Культура как система / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 376 с.
202. Пенова, И. В. Цветоведение и колористика: учеб. пособие / И. В. Пенова, В. Г. Бочаров, И. П. Шапкарин. – М. : ИИЦ МГУДТ, 2009. – 221 с.
203. Пеньков, А. В. Уцелевшая Москва прошлого. Памятники архитектуры Москвы, сохранившиеся к началу XXI века. Кн.3: Архитектура эклектики и модерна / А. В. Пеньков. – М. : ЛЕНАНД, 2015. – 208 с.
204. Пермиловская А.Б. Крестьянский дом в культуре Русского Севера (XIX - начало XX века). – Архангельск, 2005. – 312 с.: 290 ил.
205. Петров, В. М. Количественные методы в искусствознании: учеб. пособие / В. М. Петров. – М. : Академический проект : Фонд «Мир», 2004. – 432 с.
206. Попадюк, С. С. Теория неклассических архитектурных форм / С. С. Попадюк. – М. : Эдиториал УРСС, 1998. – 192 с.
207. Попова, О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы / О. С. Попова. – М. : Северный паломник, 2006. – 1088 с. : ил.
208. Проблемы дизайна – 2 : Сборник статей / под ред. В. Л. Глазычева и др. – М. : Архитектура-С, 2004. – 400 с. : ил.

209. Прокофьев, В. Н. Монументальное и станковое. К вопросу об определении понятий / В. Н. Прокофьев // Творчество. – 1971, – № 5. – С. 4.
210. Пронин, Г. Н. Смоленские изразцы XVI–XIX веков / Г. Н. Пронин, В. Е. Соболев. – Смоленск : Свиток, 2013. – 240 с. : ил.
211. Пруцын, О. И. Архитектурно-историческая среда ; под общ. ред. О. И. Пруцына. – М. : Стройиздат, 1990. – 408 с.
212. Пруцын, О. И. Город и архитектурное наследие / О. И. Пруцын. – М. : Стройиздат, 1980. – 89 с.
213. Путешествия ученых рисовальщиков. Пенсионерские поездки и творческие стажировки выпускников ЦУТР барона Штиглица кон. XIX – нач. XX вв. Каталог выставки / Путешествия ученых рисовальщиков. – М. : Изд-во Школы акварели Сергея Андрияки, 2013. – 80 с. : ил.
214. Пухова, В. В. Костромская роспись. Из опыта работы по обучению росписи по дереву учащихся детской художественной школы № 3 г. Вельска / В. В. Пухова // Крестьянская живопись Поважья. Каталог. – М. : Северный паломник, 2003. – С. 351–355.
215. Рапацкая, Л. А. История художественной культуры России (от древних времен до конца века) : учебное пособие / Л. А. Рапацкая. – М. : Академия, 2008. – 384 с. : ил.
216. Раппопорт, П. А. Древнерусская архитектура / П. А. Раппопорт. – СПб. : Стройиздат. С.-Петербург. отделение, 1993. – 286 с.
217. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи / Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1975. – 185 с.
218. Рончевский, К. И. Римские триумфальные арки и родственные членения в древнем зодчестве / К. И. Рончевский. – 2-е изд. – М. : Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2009. – 96 с.
219. Розенсон, И. А. Основы теории дизайна : Учебник для вузов / И. А. Розенсон. – СПб. : Питер, 2006. – 219 с. : ил.
220. Россия и проблемы глобализации. – Н. Новгород : НКИ, 2002. – 344 с.
221. Рыбаков, Б. А. Происхождение и семантика ромбического орнамента / Б. А. Рыбаков // В кн. : Сб. трудов Научно-исс. ин-та художественной промышленности. Вып. 5. – М. : 1972. – С. 127–134.
222. Рыжиков, В. Композиционно-пространственная эволюция современного жилого интерьера / В. Рыжиков // Архитектура. Строительство. Дизайн. – 2002, – № 2 (30). – С. 68 - 71.
223. Рычкова, Ю. В. Энциклопедия модернизма / Ю. В. Рычкова. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2002. – 224 с.
224. Рябушин, А. В. Архитекторы рубежа тысячелетий / А. В. Рябушин. – М. : Искусство XXI век, 2005. – 288 с.
225. Рябушин, А. В. Заха Хадид. Вглядываясь в бездну / А. В. Рябушин. – М. : Архитектура-С, 2007. – 336 с.
226. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн / Д. В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 294 с.



227. Сарабьянов, Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. В. Сарабьянов. – М. : АСТ-Пресс, 2001. – 301 с. : ил.
228. Сарабьянов, Д. В. Модерн. История стиля / Д. В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1994. – 296 с.
229. Северное Причерноморье в эпоху античности и средневековья. Труды ГИМ. – М. : 2006. Вып. 159. – 304 с. : ил.
230. Сидоренко, В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Сидоренко, Владимир Филиппович. – М. : 1990. – 32 с.
231. Сидорина, Е. В. Категория образа жизни в концептуальном движении отечественного дизайна / Е. В. Сидорина // Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. Труды ВНИИТЭ, вып. 52. – М. : ВНИИТЭ, 1987. – С. 54–69.
232. Сидорина, Е. В. Ценностно-творческие установки отечественного дизайна и проблема образа жизни / Е. В. Сидорина // Ценности, образ жизни и жилая среда. Труды ВНИИТЭ, вып. 51. – М. : ВНИИТЭ, 1987. – С. 34–47.
233. Соколов, Б. М. Художественный язык русского лубка / Б. М. Соколов. – М. : Российский гос. гуманитар. ун-т, 2000. – 264 с.
234. Соболев, Н. Н. Русская народная резьба по дереву / Н. Н. Соболев. – М. : Сварог и К, 2000. – 480 с. : ил.
235. Соколов, Г. И. Искусство этрусков / Г. И. Соколов. – М. : Искусство, 1990. – 319 с. : ил.
236. Соколов, С. В. Социальная конфликтология / С. В. Соколов. – М. : ЮНИТИ, 2001. – 327 с.
237. Сокольникова, Н. М. Изобразительное искусство: Краткий словарь художественных терминов. Часть 4 / Н. М. Сокольникова. – М. : Титул, 1998. – 80 с. : ил.
238. Сокольникова, Н. М. История стилей в искусстве: учеб. пособие / Н. М. Сокольникова, В. Н. Крейн. – М. : Гардарики, 2006. – 395 с. : ил.
239. Специальная педагогика : учеб. пособие для студентов пед. вузов / под ред. Н. М. Назаровой. – М. : АСАДЕМА, 2008. – 507 с.
240. Специальная педагогика : учебник для бакалавров / под ред. Л. В. Мардахаева, Е. А. Орловой. – М. : Издательство Юрайт, 2014. – 447 с.
241. Степанян, Н. С. Искусство России XX века / Н. С. Степанян. – М. : ЭКСМО-пресс, 1999. – 315 с. : ил.
242. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820-е – 1890-е годы. Историзм в России. Каталог выставки Государственного Эрмитажа – СПб. АО «Славия», 1996. – 427 с. : ил.
243. Суворова, А. А. Становление монументально-декоративных декоров фарфора в Европе XVIII века / А. А. Суворова, И. Б. Волкодаева // Дизайн и технологии. – 2018. – № 65. – С. 131–142.
244. Суворова, А. А. Эстетика целесообразности в произведениях советского фарфора начала XX столетия / А. А. Суворова, И. Б. Волкодаева,

Ю. В. Назаров // Научно-аналитический журнал Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2019. – №4. Часть 2. – С. 58–66.

245. Творческие пути советской архитектуры и проблемы архитектурного наследия // Архитектура СССР. – 1933, – № 3/4. – С. 15.

246. Теория и практика средового дизайна : сборник статей международной научно-практической конференции / Под ред. И. В. Родникова. – Пенза : Приволжский Дом знаний, 2007. – 117 с.

247. Толстой, В. П. Об основных понятиях монументального искусства / В. П. Толстой. – М. : Советское искусствознание, 1980, – № 2. – С. 169–201.

248. Трубецкой, Е. Н. Три очерка о русской иконе : Умозрение о красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе / Е. Н. Трубецкой. – М. : ИнфоАрт, 1991. – 112 с. : ил.

249. Турчин, В. С. Образ двадцатого / В. С. Турчин. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.

250. Тяжлов, В. Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. Малая история искусств / В. Н. Тяжлов. – М. : Искусство, 1981. – 383 с. : ил.

251. Уоткин, Д. История Западноевропейской архитектуры / Д. Уоткин. – М. : Текегалиев, 2001. – 423 с. : фот.

252. Уемов, А. И. Системы и системные параметры / А. И. Уемов // В кн. : Проблемы формального анализа систем. – М., 1968, – С. 15–35.

253. Федоров, М. В. Научно-методологические проблемы дизайна для решения социально-экономических задач / М. В. Федоров и др. / Под ред. Е. Е. Задесенца. – М. : Архитектура-С, 2010. – 216 с. : ил.

254. Филин В.А. Видеоэкология. Что для глаза хорошо, а что - плохо. – М.: МЦ Видеоэкология, 1997. – 320 с.: ил.

255. Флиер, А. Я. Размышления о состоянии и перспективах историко-архитектурной науки / А. Я. Флиер // История архитектуры. Объект, предмет и метод исслед. : сб. науч. тр. – М. : 1988. – С. 30–38.

256. Флоренский, П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П. А. Флоренский ; сост. Игумена Андроника (А. С. Трубачева). – М. : Мысль, 2000. – 446 с.

257. Фокина, Л. В. Орнамент: учебное пособие / Л. В. Фокина. – Ростов н/Д : Феникс, 2000. – 96 с.

258. Фремптон, К. Современная архитектура. Крит, взгляд на историю развития / К. Фремптон. – М. : Стройиздат, 1990. – 535 с.

259. Фриче, В. М. Социология искусства / В. М. Фриче. – 6-е изд. – М. : Книжный дом ЛИБРОКОМ, 2011. – 208 с.

260. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М. : Весь Мир, 2003. – 416 с.

261. Хайт, В. Л. Андреа Палладио и новейшие течения в архитектуре / В. Л. Хайт // Об архитектуре, её истории и проблемах. – М. : 2003. – С. 110–121.

262. Хайт, В. Л. Архитектура России в контексте истории мировой архитектуры / В. Л. Хайт // Об архитектуре, её истории и проблемах. – М. : 2003. – С. 145–155.
263. Хайт, В. Л. Конец тысячелетия и пересмотр мировоззренческой парадигмы художественной культуры / В. Л. Хайт // Об архитектуре, её истории и проблемах. – М. : 2003. – С. 352–364.
264. Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда : в 2 кн. / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Стройиздат, 2001. – Кн. 1. – 710 с. ; Кн. 2. – 712 с.
265. Хан-Магомедов, С. О. Конструктивизм. Концепция формообразования / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Стройиздат, 2003. – 576 с.
266. Хан-Магомедов, С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) / С. О. Хан-Магомедов. – М. : Архитектура-С, 2007. – 520 с.
267. Харди, У. Путеводитель по стилю «Ар Нуво» / У. Харди ; Пер. с англ. Т. Боднарчук, М. Лахути. – М. : Радуга, 1998. – 128 с.
268. Харит, М. Новый век российской усадьбы. Популярная энциклопедия архитектуры / М. Харит. – М. : ООО «Издательство Артель», ООО «Издательство АСТ», 2001. – 256 с. : ил.
269. Херувимова, И. А. Психологический дизайн интерьера / И. А. Херувимова // Теория и практика средового дизайна : Материалы межвуз. конф. – Пенза : 2007. – С. 72–75.
270. Хмельницкий, Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль / Д. Хмельницкий. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – 376 с.
271. Чернова, Н. Б. Русская национальная духовность в зеркале византийского наследия / Н. Б. Чернова. – Майкоп : Аякс, 2002. – 67 с.
272. Чубова, А. П. Древнеримская живопись. Альбом / А. П. Чубова. – Л. : Советский художник, 1967. – 140 с.
273. Эстетические ценности предметно-пространственной среды. – М. : Стройиздат, 1990. – 335 с.
274. Шамурин, Ю. И. Подмосковье / Ю. И. Шамурин. – М. : Издательский Дом ТОНЧУ, 2007. – 272 с. : ил.
275. Шимко, В. Т. Основы дизайна и средовое проектирование / В. Т. Шимко. – М. : Архитектура-С, 2004. – 160 с. : ил.
276. Шимко, В. Т. Типологические основы художественного проектирования архитектурной среды : учебное пособие / В. Т. Шимко, А. А. Гаврилина. – М. : Архитектура-С, 2004. – 104 с. : ил.
277. Шуази, О. Всеобщая история архитектуры / О. Шуази ; пер. Н. С. Курдюкова, Е. Г. Денисовой. – М. : Эксмо, 2008. – 740 с. : ил.
278. Шукуров, Ш. М. Образ храма / Ш. М. Шукуров. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 496 с.
279. Шустрова, О. И. Пространство медиа искусства / О. И. Шустрова. – СПб. : Алетейя, 2013. – 132 с. : ил.

280. Юсупов, Ю. С. Словарь терминов архитектуры / Ю. С. Юсупов. – СПб. : Фонд «Ленингр. Галерея», 1994. – 416 с. : ил.
281. Beyerle, Tulga. Designlandschaft Oesterreich 1900-2005 / Tulga Beyerle. – Basel : Birkhauser, 2006. – 256 s. : ill.
282. Bouras, L. Byzantine Lighting Devices / L. Bouras // Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik (JOB). – 32, – no. 3, 1982. – P. 479–491.
283. Brownlee, D. B. Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture / D. B. Brownlee. – New York : Rizzoli, 1994.
284. Karcher, Eva. Italienisches Design / Eva Karcher, Manuela Von Perfall. – Munchen : Wilhelm Heyne Verlag, 2000. – 329 p.
285. Fiell C. Design des 20. Jahrhunderts / Charlotte Fiell, Peter Fiell. – TASCHEN, 2000. – 768 p. : ill.
286. Kurokava, K. Architects and Associates. The Philosophy of Symbiosis. From the age of the machine to the Age of Life / Kisho Kurokava. – New York : Edizioni Press, 2001. – 199 p.
287. Macrides, R. The architecture of ekphrasis: construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia / Ruth Macrides, Paul Magdalino // Byzantine and Modern Greek Studies (BMGS). – 12, 1988. – P. 47–82.
288. Mango, C. A Twelfth-Century Description of St. Sophia / C. Mango, J. Parker // DOP. – 14, 1960. – P. 238, 240.323 Ibid. – P. 239.
289. Mango, C. The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul : Report on Work Carried out in 1964 / C. Mango, E. J. W. Hawkins // DOP. – 19, 1965. – P. 115–151.
290. Michelis, P. A. An Aesthetic Approach to Byzantine Art / P. A. Michelis. – London : 1955. – P. 91–93.
291. Mathew, G. Byzantine Aesthetics / G. Mathew. – New York, 1964. – P. 5, 19–20, 29.
292. Matthias Dietz. Japanese Design / Matthias Dietz, Michael Monninger. – Taschen, 1994. – 176 p.
293. McDermott, Catherine. Design A-Z. Design-museum Munchen / Catherine McDermott. – Munchen : 1999.
294. Penny Sparke. Design im 20. Jahrhundert / Penny Sparke. – Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 2001. – 272 p.
295. Schibille N. Op. cit. ; Cameron A. Isidor of Milethus and Hypatia : on the Editing of Mathematical Texts / Alan Cameron // Greek, Roman and Byzantine Studies. – 31, 1990. – P. 103–127.
296. Sievers, Christine. Design : 50 Klassikern des 20 Jahrhunderts / Christine Sievers. – Koeln. : Gerstenbergverlag, 2001. – 286 p. : ill.
297. Venturi, R. Complexity and contradiction in Architecture / R. Venturi. – New York : The Muzeum of Modern Art, 2002. – 136 p.
298. Wines, J. Green architecture / J. Wines. – Koeln et ol. : Taschen, 2000. – 240 p.

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство)»

На правах рукописи

**Волкодаева Ирина Борисовна**

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ОРГАНИЗАЦИИ ЖИЗНЕННОГО ПРОСТРАНСТВА**

**ПРИЛОЖЕНИЯ**

Москва 2021



## Каталог таблиц Арт-карт «РОСПИСИ»

№ табл.	Арт-карты
<b>01.</b>	<b>Росписи древних цивилизаций.</b>
01.01.	Наскальные рисунки пещер Альтамира. Испания. Палеолит
01.02.	Роспись в гробнице египетского чиновника Нахта
01.03.	Росписи в гробнице Нефертари. Долина цариц. Египет.
01.04.	Настенные росписи Кносского дворца, о. Крит. III в. до н.э.
01.05.	Роспись тронного зала Кносского дворца, о. Крит. III в. до н.э.
<b>02.</b>	<b>Античные монументальные росписи</b>
02.01	Росписи стен в домах Помпеи. Древняя Греция. III век до н.э.
02.02.	Вилла мистерий, Помпеи. I в. до н. э.
02.03.	Фрагмент росписи виллы Мистерий. Помпеи. I в. до н.э.
02.04.	Настенная живопись атия в Стибии. I в. до н. э.
02.05.	Вилла Поппеи в г. Оплонтисе. Кальдариум. I в. до н. э.
02.06.	Вилла Фарнезина, Рим. I в. н. э.
02.07.	Портрет молодого египтянина. Художественный музей Уолтерса. Вторая половина I в. н.э.
02.08.	Дом Веттиев. Помпеи. I в. н. э.
02.09.	Реконструкция фасадных росписей античных храмов
<b>03.</b>	<b>Росписи раннехристианской культуры</b>
03.01.	Росписи раннехристианских пещерных храмов. I в.
03.02.	Христос Пантократор. Монастырь Св. Екатерины. Синай. VI в.
03.03.	Фрески подземных храмов Каппадокии, Турция. VI в.
03.04.	Раннехристианская византийская фреска. VI в.
03.05.	Росписи подземных церквей. Каппадокия. Турция IX в.
<b>04.</b>	<b>Росписи средневековой культуры</b>
04.01.	Фреска «Аббат Дезидерий с моделью церкви». Церковь Сант-Лнджело. 1084 г.
04.02.	Аугсбургский собор. Германия. 1100 г.
04.03.	Базилика Святой Крови, г. Брюгге. Бельгия. 1157 г.
04.04.	Собор Парижской Богоматери. 1163 г.
04.05.	Фреска церкви Сан-Исидоро. Леон. 1186 г.
04.06.	Фреска Ассизи. Церковь Сан Франческо. 1295 г.
04.07.	Палаццо Даванцати. Флоренция. XIV в.
04.08.	Христос Пантократор. Фреска церкви Святых Константина и Елены в Охриде, Македония. 1477 год.
<b>05.</b>	<b>Росписи древнерусской культуры</b>
05.01.	Фресковая икона Спас из Звенигородского чина. А. Рублев. XIV – XV вв.
05.02.	Страшный суд. Успенский собор во Владимире. Андрей Рублев. 1408 г
05.03.	Архангельский собор Московского Кремля. Конец XV в.
05.04.	Фреска Святитель Николай Чудотворец. Дионисий. Собор Рождества богородицы. Ферапонтов монастырь. 1502 г.
05.05.	Росписи тронного зала Грановитой палаты Московского Кремля. XVI в.
05.06.	Палаты бояр Романовых. Варварка. Москва. XVI в.

05.07.	<i>Росписи интерьеров собора Василия Блаженного. XVI в.</i>
05.08.	<i>Росписи интерьеров Теремного дворца Московского Кремля. XVII в.</i>
05.09.	<i>«Волковы палаты», Юсуповский дворец. Москва. XVII в.</i>
<b>06.</b>	<b><i>Росписи эпохи Возрождения</i></b>
06.01.	<i>Фреска «Поцелуй Иуды», Капелла Скровеньи. Джотто. 1305 г.</i>
06.02.	<i>Фреска Св. Петр исцеляет своей тенью, церковь Санта-Мария-дель-Кармине. Мазаччо. Флоренция. 1427 г.</i>
06.03.	<i>Палаццо Дукале, Мантуле. Италия. 1465 г.</i>
06.04.	<i>Роспись камеры Дельи Спозы. М. Мантенья. 1474 г.</i>
06.05.	<i>Фреска Рождество Богоматери в церкви Санта-Мария-Новелла. Д. Гирландайо. Флоренция. 1486 г.</i>
06.06.	<i>Конец света. Собор в Орвьето. Л. Синьорелли. 1504 г.</i>
06.07.	<i>Фреска «Сотворение Адама». Плафон Сикстинской капеллы. Ватикан. около 1511 г.</i>
06.08.	<i>Фреска Сикстинской капеллы. Ватикан. 1511 г.</i>
06.09.	<i>Фреска «Афинская школа». Ватикан. Рафаэль. 1510 г.</i>
06.10.	<i>Фрески интерьеров виллы Мазер (Барбаро), Паоло Веронезе. 1561 г.</i>
06.11.	<i>Роспись плафона Дворца дождей «Триумф Венеции», Паоло Веронезе. 1585.</i>
06.12.	<i>Фрески из галереи Палаццо Медичи-Риккарди, «Зрелость человека». Лука Джордано. Флоренция. 1671 г.</i>
06.13.	<i>Фрески апсиды, потолка и роспись подкупольного пространства римской церкви Сан-Иньяцио. Андреа Поццо. 1699 г.</i>
<b>07.</b>	<b><i>Росписи стиля Барокко</i></b>
07.01.	<i>Триумф Святого Креста. Капелла Оплакивания Христа, собор святого Петра. Джованни Ланфранко. 1632 г.</i>
07.02.	<i>Фрески виллы Фальконьери, г. Фраскати. Италия. 1670 г.</i>
07.03.	<i>Собор Св. Павла. Лондон. 1675 – 1708 гг.</i>
07.04.	<i>Зал охотников. Вейкерсхайм, западная Германия. XVII в.</i>
07.05.	<i>Зеркальная галерея Версальского дворца. Париж. 1685 г.</i>
07.06.	<i>Плафон «Салон Венеры». Версаль. Париж. XVII в.</i>
07.07.	<i>Плафон «Салон Изобилия». Версаль. Париж. XVII в.</i>
07.08.	<i>Римская церковь Сан-Иньяцио, 1685—1699 гг.</i>
07.09.	<i>Павильон «Монплеизир», Санкт-Петербург. Начало XVIII в.</i>
07.10.	<i>Санта-Мария-дель-Росарио. Джованни Баттиста Тьеполо. Венеция, Италия. 1737 г.</i>
07.11.	<i>Росписи Дворца Шёнбрунн. Вена. 1743 г.</i>
07.12.	<i>Резиденция Вюрибурга, Германия. 1744 г.</i>
07.13.	<i>Большой Петергофский дворец. Первая половина XVIII в.</i>
07.14.	<i>Плафон иорданской лестницы Зимнего дворца. Санкт-Петербург. XVIII в.</i>
07.15.	<i>Роспись плафона дворца Меншикова. XVIII в.</i>
07.16.	<i>Большой Тронный зал Екатерининского дворца. Царское Село. Бартоломео Франческо Растрелли. 1756 г.</i>
<b>08.</b>	<b><i>Росписи стиля Ампира</i></b>
08.01.	<i>Будуар мадам де Серийи. Франция. 1780 г.</i>
08.02.	<i>Малый Трианон в Версале. Франция. XVIII в.</i>
08.03.	<i>Дворец Лонглит. Англия. Конец XVIII в.</i>
08.04.	<i>Плафон в Арабесковом зале, Екатерининский дворец,</i>

	<i>Санкт-Петербург, Россия. Конец XVIII в.</i>
08.05.	<i>Дворец Кедлстон. Англия. Начало XIX в.</i>
08.06.	<i>Плафонные росписи парадного зала Зимнего дворца (восстановление после пожара). 1839 г.</i>
08.07.	<i>Интерьеры залов Зимнего дворца в акварелях Э. Гау. Санкт-Петербург. 1867г.</i>
<b>09.</b>	<b><i>Росписи эпохи романтизма XIX в.</i></b>
09.01.	<i>Западная гобеленовая комната, дворец Людовига II, Линдерхоф, Необарокко. Бавария. Середина XIX в.</i>
09.02.	<i>Зеркальный зал. Линдерхоф. Необарокко. Бавария. Середина XIX в.</i>
09.03.	<i>Тронный зал, замок Нойшванштайн, Бавария. Середина XIX в.</i>
09.04.	<i>Росписи интерьеров замка Нойшванштайн. Неоготика. Бавария. Середина XIX в.</i>
09.05.	<i>«Баварский Версаль». Замок Херренкимзе Людвига II. 1878 г.</i>
09.06.	<i>Государственный исторический музей. Середина XIX в.</i>
09.07.	<i>Росписи «люфтмалаерай», деревня Обераммергау, Бавария. XIX в.</i>
09.08.	<i>Фасадные росписи. Нидерланды. XIX в.</i>
<b>10.</b>	<b><i>Росписи стиля Модерн</i></b>
10.01.	<i>Банкетный зал в Королевском павильоне, Брайтон. XIX в.</i>
10.02.	<i>Павлинья комната. Смитсоновский институт, галерея искусства Фрир. Вашингтон. 1876 г.</i>
10.03.	<i>Интерьер с росписями А. Гауди, конец XIX в.</i>
10.04.	<i>Интерьер отеля «Sala Basile». Палермо. Италия. Конец XIX в.</i>
10.05.	<i>Особняк С.П. Берга в Денежном пер., Москва. 1897 г.</i>
10.06.	<i>Особняк Саввы Морозова на Спиридоновке. М. Врубель. Москва. 1898 г.</i>
10.07.	<i>Особняк А.А. Бахрушина, театральный музей, конец XIX в.</i>
10.08.	<i>Роспись интерьеров Салона Мэра. Прага. А. Муха. Начало XX в.</i>
10.09.	<i>Роспись фасадов Салона Мэра. Прага. А. Муха. Начало XX в.</i>
10.10.	<i>Бетховенский фриз. Густав Климт. 1902 г.</i>
10.11.	<i>Особняк А.И. Дерожинской. О. Шехтель. Москва. 1904 г.</i>
<b>11.</b>	<b><i>Росписи в СССР</i></b>
11.01.	<i>Дворец культуры им. А.Г. Солдатов.</i>
11.02.	<i>Фрески фасада Политехнического музея. Москва.</i>
11.03.	<i>Роспись станции метро «Киевская». Москва.</i>
11.04.	<i>Фасад здания архива Челябинской области</i>
11.05.	<i>Советские актовые залы</i>
11.06.	<i>Фасадное панно. Евпатория. 1970-е гг.</i>
11.07.	<i>Росписи ставен, Русского севера, начало XX в.</i>
11.08.	<i>Домовые интерьерные росписи Русского севера</i>
11.09.	<i>Домовые фасадные росписи Русского севера</i>
11.10.	<i>Домовые росписи Русского севера</i>
<b>12.</b>	<b><i>Росписи в XX - XXI вв.</i></b>
12.01.	<i>Интерьер в национальном стиле боярских палат. Метрополь. Москва.</i>
12.02.	<i>Росписи плафона Парижской оперы. М. Шагал. 1964 г.</i>
12.03.	<i>Росписи Коломенского дворца царя Алексея Михайловича, реконструкция, г. Москва, начало XXI в.</i>
12.04.	<i>3Д роспись фасада башни на территории ликеро-водочного завода.</i>

12.05.	<i>Роспись фасада. Санкт-Петербург, ул. Итальянская 29.</i>
12.06.	<i>Росписи многоэтажных домов. г. Тольятти. Россия.</i>
12.07.	<i>Роспись фасада. Таррагона, Испания.</i>
12.08.	<i>Радужный дом, Коттекилл, США, начало XXI в.</i>
12.09.	<i>Росписи на общественных строениях. Парк им. А.М. Горького, «Дом ужасов», Москва.</i>
12.10.	<i>Роспись фасада. Поселок Говорово, Московская область.</i>
12.11.	<i>Интерьер отеля «Наппон», Брюссель. XX в.</i>
12.12.	<i>Роспись – имитация текстуры камня.</i>
12.13.	<i>Росписи акрилом, реплика на авторские произведения. Частный интерьер.</i>
12.14.	<i>Росписи 3Д. Частный интерьер.</i>
12.15.	<i>Росписи-обманки. Частный интерьер.</i>
12.16.	<i>Росписи-обманки, расширяющие пространство. Частный интерьер.</i>
12.17.	<i>Росписи плафона в древнерусском стиле.</i>
12.18.	<i>Росписи в интерьере стиля «А-ля-рус». Боярский зал, Измайловский кремль.</i>
12.19.	<i>Имитация аутентичных росписей в классическом стиле.</i>
12.20	<i>Интерьеры барокко. Частный интерьер. XXI в.</i>
121	





*Арт-карты: Росписи древних цивилизаций*

*Таблица: 01.05. Роспись тронного зала Кносского дворца, о. Крит, III в. до н.э.*



*Арт-карты: Античные монументальные росписи*

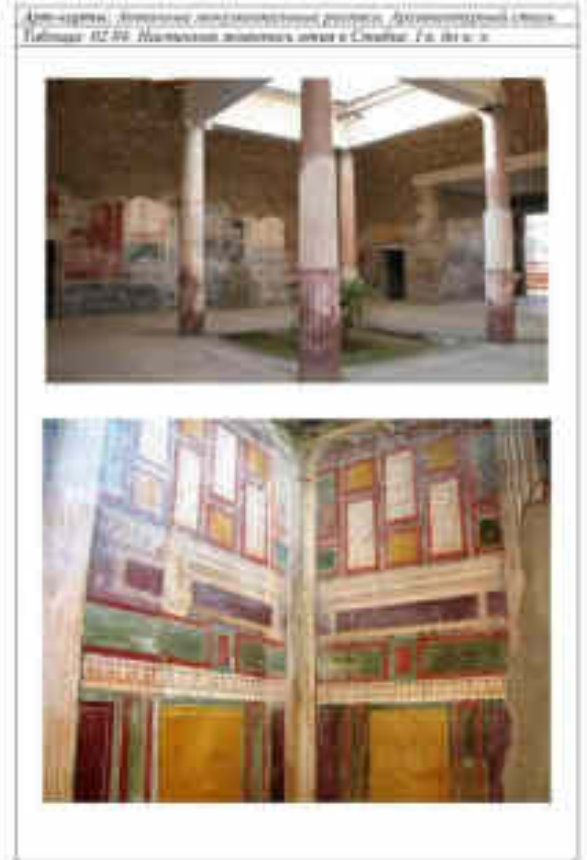
*Таблица: 02.01. Росписи стен в домах Помпеи. Древняя Греция. III век до н.э.*





*Арт-карты: Античные монументальные росписи. Архитектурный стиль*  
*Таблица: 02.02. Вилла мистерий, Помпеи I в. до н. э.*







*Арт-карты: Античные монументальные росписи*

*Таблица: 02.07. Портрет молодого египтянина. Художественный музей Уотерса. Вторая половина I в. н.э.*





*Арт-карты: Античные монументальные росписи. Мифологический стиль  
Таблица: 02.08. Дом Веттиев. Помпеи. I в. н. э.*



*Арт-карты: Античные монументальные росписи*

*Таблица: 02.09. Реконструкция фасадных росписей античных храмов.*



Анти-карты: Роспись раннехристианской культуры  
Таблица 03.03. Роспись раннехристианской культуры. 2 а



Анти-карты: Роспись раннехристианской культуры  
Таблица 03.03. Фреска Пасхотриумф. Монастырь Св. Елизаветы, Саванн, 17 в.



Анти-карты: Роспись раннехристианской культуры  
Таблица 03.03. Фреска пифагорейских друзей Евангелиста, Турин, 17 в.



Анти-карты: Роспись раннехристианской культуры  
Таблица 03.03. Религиозная живопись ранней эпохи, 11 в.





*Арт-карты: Росписи средневековой культуры*

*Таблица: 03.05. Росписи подземных церквей. Каппадокия. Турция IX в.*



Арт-карты. Росписи средневековой культуры  
Таблица 04.01. Фрески в Аббатстве Дюнкерк и лоджия церкви. Церковь Сент-Виктор. 1084 г.



Арт-карты. Росписи средневековой культуры  
Таблица 04.02. Апостольский собор. Леринский. 1170 г.



Арт-карты. Росписи средневековой культуры  
Таблица 04.03. Апостольский собор. Леринский. 1170 г.



Арт-карты. Росписи средневековой культуры  
Таблица 04.04. Собор Норвичской Богоматери. 1193 г.





Арт-карты. Росписи средневековой культуры  
Таблица 34.03. Фрески церкви Сан-Валентино. Рим. 1188 г.



Арт-карты. Росписи средневековой культуры  
Таблица 34.04. Шуманов фреска. Ассизи. Церковь Сан-Франческо, шестая капелла. 1297 г.

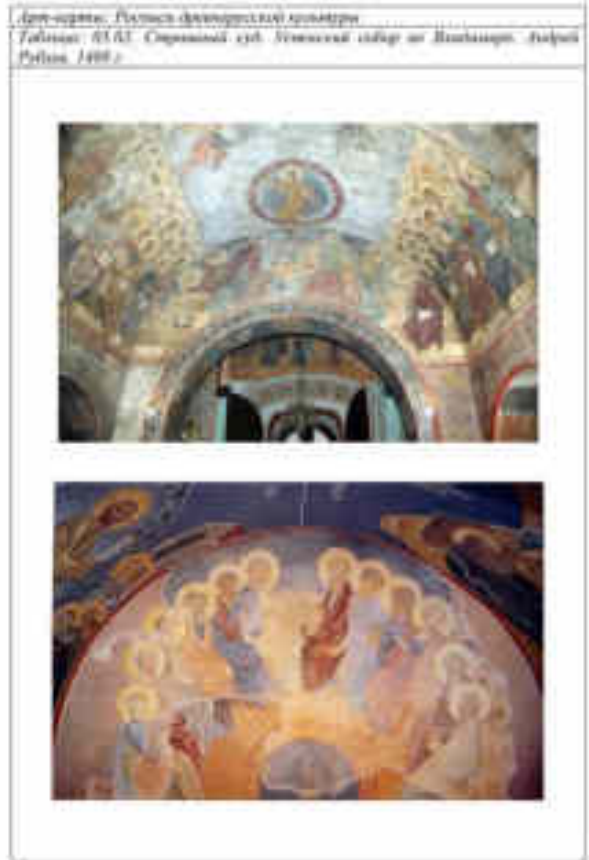


Арт-карты. Росписи средневековой культуры  
Таблица 34.05. Палатра Ланчизия. Флоренция. XIV в.



Арт-карты. Росписи средневековой культуры  
Таблица 34.06. Дростко Палладио. Фрески церкви Санто-Винченцо и Елена в Орвieto, Мидольна. 1477 год







Архитектура. Роспись древнерусской культуры

Таблица 05.05. Роспись интерьеров зала Грановитой палаты Московского Кремля. XVII в.



Архитектура. Роспись архитектурной скульптуры

Таблица 01.06. Палата князя Рязанского. Ларьков. Москва. XVII в.



Архитектура. Роспись архитектурной скульптуры

Таблица 05.07. Роспись интерьеров собора Василия Блаженного. XVII в.



Архитектура. Роспись архитектурной скульптуры

Таблица 05.08. Роспись интерьеров Теремной палаты Московского Кремля. XVII в.



*Арт-карты: Росписи древнерусской культуры*

*Таблица: 05.09. «Волковы палаты», Юсуповский дворец, Москва. XVII в.*





Арт-карты. Росписи эпохи Возрождения  
Таблица 38.01. Фреска «Почетный Пыль» - Капелла Сидонии, Латвия, 1501 г.



Арт-карты. Росписи эпохи Возрождения  
Таблица 38.02. Фреска «Св. Петр и человек с расщепленной головой» - церковь Санта-Мария-делла-Виртаче, Абруццо, Франция, 1477 г.



Арт-карты. Росписи эпохи Возрождения  
Таблица 38.03. Даламан Духови Мачула, Италия, 1497 г.



Арт-карты. Росписи эпохи Возрождения  
Таблица 38.04. Ротонда в городе Даламан Санта-Мэ Мачула, 1497 г.





Арт-карты: Росписи эпохи Возрождения  
Таблица: И.О. Фрески Ринascimento: Благовещение и карты Святой-Марии-Маджоре. Д. Перудинио. Флоренция. 1498 г.



Арт-карты: Росписи эпохи Возрождения  
Таблица: И.О. Копия фрески Сальва и Брунелли. Д. Сассурато. 1399 г.



Арт-карты: Росписи эпохи Возрождения  
Таблица: И.О. Фрески в Соборной Аббатии. Иакопо Сантинини делла Веруккиа. около 1311 г.



Арт-карты: Росписи эпохи Возрождения  
Таблица: И.О. Фрески Санта-Мария-делла-Валле. Микеланджело. 1511 г.



Арт-карты: Росписи эпохи Возрождения

Таблица 06.06. Фреска «Афинская школа» Лессимо Рафаэль. 1510 г.



Арт-карты: Росписи эпохи Возрождения

Таблица 06.08. Фреска «Полтавская битва» Микеланджело Буонарроти. 1561 г.



Арт-карты: Росписи эпохи Возрождения

Таблица 06.11. Роспись «Полтавская битва» в Гротуф Микеланджело. Палата Ватикана. 1565.



Арт-карты: Росписи эпохи Возрождения

Таблица 06.12. Фрески на оштукатуренной стене Палаццо Медичи-Риккарди, в Флоренции. Луи Давидом. Фрески. 1671 г.





*Арт-карты: Росписи эпохи Возрождения*

*Таблица: 06.13. Фрески апсиды, потолка и роспись подкупольного пространства римской церкви Сан-Иньяцио. Андреа Поццо. 1699 г.*



Арт-карты: Росписи стиля Барокко  
Таблицы: 07.01. Дворец Святих Крестов. Клеветы Опаснейшая Дрочина, набег святого Петра. Димитрий Давыдович. 1612 г.



Арт-карты: Росписи стиля Барокко  
Таблицы: 07.02. Фрески виллы Фарнезиньяна, в Фарнезиньяно. Пинто. 1679 г.



Арт-карты: Росписи стиля Барокко  
Таблицы: 07.03. Собор Св. Павла. Лондон. 1675 - 1700 гг.



Арт-карты: Росписи стиля Барокко  
Таблицы: 07.04. Лютеранский собор в Вильборнштаде, шведский Готланд. 1710 г.











Арт-карты: Роспись ордена Барокко

Таблица 07.15. Витязей Петропавловской церкви, Петербург, окладки XVIII в.



Арт-карты: Роспись ордена Барокко

Таблица 07.16. Интерьер армянской лютеранской церкви Святого Николы, Петербург, XVIII в.



Арт-карты: Роспись ордена Барокко

Таблица 07.17. Роспись интерьера церкви Михаила Архангела, XVIII в.

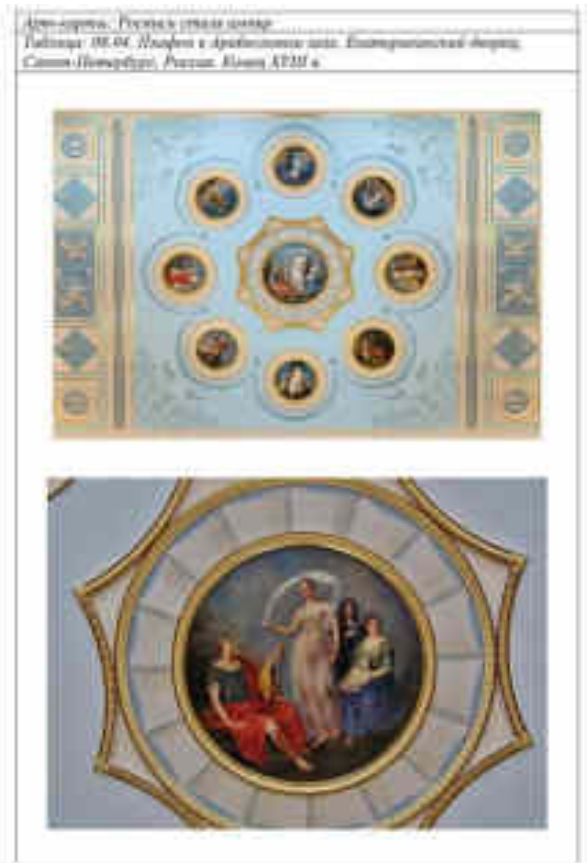


Арт-карты: Роспись ордена Барокко

Таблица 07.18. Витязей Троицкий или Елизаветинский церкви, Петербург, Св. Варвара или Фундуклево Ротонда, 1734 г.







*Арт-карты: Росписи стиля ампир*

*Таблица: 08.05. Дворец Кедлстон. Англия. Начало XIX в.*





*Арт-карты: Росписи стиля ампир*

*Таблица: 08.06. Плафонные росписи парадного зала Зимнего дворца (восстановление после пожара). 1839 г.*





*Арт-карты: Росписи стиля ампир*

*Таблица: 08.07. Интерьеры залов Зимнего дворца в акварелях Э. Гау.  
Санкт-Петербург. 1867 г.*



Арт-карты. Роспись эпохи классицизма XIX в. Дрезденская  
 Таблица 19.03. Эпидемия публичной гигиены. Автор: Людвиг II  
 Дендринг, Дрезден, Германия XIX в.



Арт-карты. Роспись эпохи классицизма XIX в. Дрезденская  
 Таблица 19.04. Эпидемия публичной гигиены. Автор: Людвиг II  
 Дендринг, Дрезден, Германия XIX в.



Арт-карты. Роспись эпохи романтизма XIX в.  
 Таблица 19.05. Дрезденский сад, замок Милькаузенский. Автор: Сервантес  
 XIV в.



Арт-карты. Роспись эпохи романтизма XIX в. Дрезденская  
 Таблица 19.06. Роспись интерьера эпохи Милькаузенский. Автор:  
 Сервантес XIV в.





Аль-Бартен: Роспись зала романтического XIX в.  
Таблица: 00.00 «Альбертский Веранда» Виллы Адрингана Людвига II, 1878.



Аль-Бартен: Роспись зала романтического XIX в.  
Таблица: 00.06 Государственный академический театр «Сардиния» XIX в.



Аль-Бартен: Роспись зала романтического XIX в.  
Таблица: 00.03. Роспись кафедрального собора: церковь Обершпиритус-Бенне XIX в.



Аль-Бартен: Роспись зала романтического XIX в.  
Таблица: 00.05. Фасадная роспись: Табернакль XIX в.



Арт-критика. Роспись стилиза модерн

Таблица: 10.01. Мраморный зал в Екатерининском дворце, Пушкинск. XIX в.



Арт-критика. Роспись стилиза модерн

Таблица: 10.02. Палатный кабинет. Салонный интерьер, зал для искусства Фурье. Вильямсов. 1879 г.



Арт-критика. Роспись стилиза модерн

Таблица: 10.03. Интерьер с росписью А. Гибба, около XIX в.

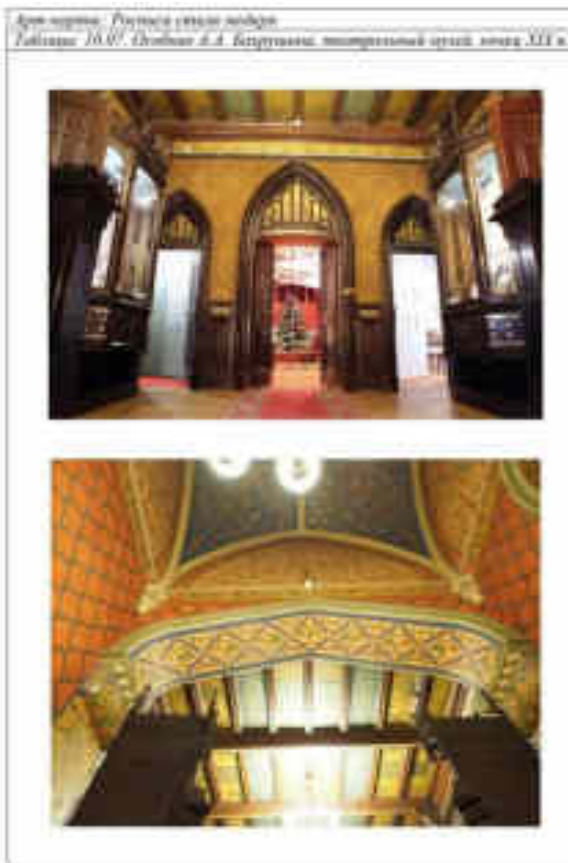


Арт-критика. Роспись стилиза модерн

Таблица: 10.04. Интерьер отелей «Восток», «Западный Восток», «Южный Восток» XIX в.









*Арт-карты: Росписи стиля модерн*

*Таблица: 10.09. Роспись фасадов Салона Мэра. Прага. А. Муха. Начало XXв.*



*Арт-карты: Росписи стиля модерн*

*Таблица: 10.10. Бетховенский фриз. Густав Климт. 1902 г.*



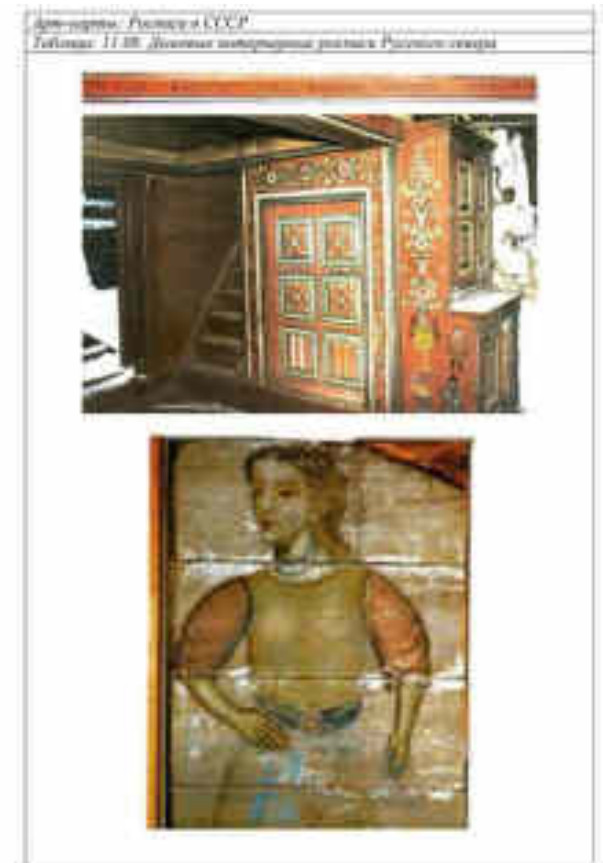
*Арт-карты: Росписи стиля модерн*

*Таблица: 10.11. Особняк А.И. Дерожинской. О. Шехтель, Москва. 1904 г.*











*Арт-карты: Росписи в СССР*

*Таблица: 11.09. Домовые фасадные росписи Русского севера*



*Арт-карты: Росписи в СССР*

*Таблица: 11.10. Домовые росписи Русского севера*





Арт-карты. Роспись XX - XXI вв.

Таблица 12.01. Школьный и конференционный залы Выпускного здания МГУ имени М.В.Ломоносова.



Арт-карты. Роспись XX - XXI вв.

Таблица 12.02. Роспись потолка Перемышловской церкви. М. Шеняк, 1964 г.



Арт-карты. Роспись XX - XXI вв.

Таблица 12.03. Роспись Византийского храма царя Давида Микаэлидзе, реконструкция. М. Москва, начало XXI в.



Арт-карты. Роспись XX - XXI вв.

Таблица 12.04. Здание факультета биологии на территории биологического сада.



Архитектура. Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.05. Роспись фасада Санкт-Петербург, ул. Общественная 29



Архитектура. Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.06. Роспись многоквартирного дома в Томске, Россия



Архитектура. Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.07. Роспись фасада, Германия, Везлинг



Архитектура. Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.08. Публичный дом, Коммерсвилл, США, конец XXI в.





Авторство: Роспись XX - XXI вв.

Таблица 12.08. Роспись на общественной территории.  
Парк им. А.М. Горького, «Дом культуры», Москва



Авторство: Роспись XX - XXI вв.

Таблица 12.10. Роспись фасада. Парк им. Горького, Московская область.



Авторство: Роспись XX - XXI вв.

Таблица 12.11. Интерьер музея «Мамына», Ярославль, XV в.



Авторство: Роспись XX - XXI вв.

Таблица 12.12. Роспись - интерьеры музея.





Арт-карты. Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.12. Роспись сарая, улитки на интерьере прихожей. Частный заказчик



Арт-карты. Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.14. Роспись III. Мистический интерьер. Частный заказчик



Арт-карты. Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.13. Роспись сарая, улитки на интерьере прихожей. Частный заказчик



Арт-карты. Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.15. Роспись сарая, улитки на интерьере прихожей. Частный заказчик



Арт-карты: Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.17. Роспись мозаики в историческом здании



Арт-карты: Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.18. Роспись в интерьере здания с ист. стилем. Внутренний двор, исторический интерьер



Арт-карты: Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.19. Мозаика в интерьере здания в историческом здании



Полков. Г. в. 2012



...отделка 2010 г.г. Частный интерьер - XXI в.

Арт-карты: Роспись XX - XXI вв.  
Таблица 12.20. Интерьеры-картины. Частный интерьер. XXI в.



## Каталог таблиц Арт-карт «МОЗАИКИ»

№ табл.	Арт-карты
<b>01.</b>	<b>Мозаики древних цивилизаций</b>
01.01.	Конусная мозаика. Город Урук. Месопотамия. III тыс. до н. э.
01.02.	Штандарт войны и мира. Город Ур. Шумерская цивилизация. III тысячелетие до н.э.
01.03.	Напольная мозаика. Малая Азия. г. Гордион. VIII в. до н. э.
01.04.	Мозаичный пол, сюжет Беллерофонт и Химера. Город Олинф. Древняя Греция. V в. до н.э.
01.05.	Мозаика Кентавры. Термы. Коринф. V в. до н.э.
01.06.	Напольные мозаики «Дионис на леопарде» и «Охота на льва», Город Пелла, Македония, IV в. до н.э.
01.07.	Напольная мозаика «Охота на Оленя» из Дома похищения Елены в Пелле. Македония. IV век до н.э.
01.08.	Напольная мозаика в гробнице Амфиполиса. Македонская империя. IV век до н.э.
<b>02.</b>	<b>Античные мозаики</b>
02.01.	Мозаика «Неубранный дом» дворца царя Пергамы Евмена II. Малая Азия. III в. до н.э.
02.02.	Хатайский скелет. Малая Азия. Г. Антиохия. III век до н.э.
02.03.	Напольная мозаика г. Алума. Ближний Восток. II в. до н.э.
02.04.	Александр Македонский в битве с персидским царём Дарием III. Помпеи. Дом Фавна. I век н.э.
02.05.	Комедианты. Помпеи. Дом Фавна. I в.
02.06.	Мозаичный пол с морскими обитателями. Помпеи. I в.
02.07.	Мозаичный пол с собакой. Помпеи. I в.
02.08.	Кошка с перепелом, птицы и рыбы. Помпеи. Дом Фавна. I в.
02.09.	Фортуна. Мозаика Помпеи. Дом Фавна. I в.
02.10.	Римская мозаика Улиса из Карфагена. Музей Бардо. Тунис. II в.
02.11.	Мозаики Дома Орфея в Волюбилесе. Марокко. III в.
02.12.	Мозаика Антиквариума в Карфагене. Тунис. III в.
02.13.	Охота пигмеев на Ниле. Тунис. Музей Сус. III в.
02.14.	Шествие Диониса (фрагмент). Музей Сус. Тунис. III в.
02.15.	Фрагментарная мозаика. Археологический музей. Неаполь. III в.
02.16.	Настенные мозаики интерьера. IV в.
02.17.	Римская портретная мозаика. IV в.
02.18.	Напольные мозаики Виллы дель-Касале. Сицилия. IV в.
02.19.	Напольные мозаики г. Ацдод. Грузия. V в.
02.20.	Бойся собак. Помпеи. V в.
02.21.	Спящая собака. Помпеи. VI в.
02.22.	Мозаичная колонна. Помпеи. Археологический музей Неаполь. VI в.
<b>03.</b>	<b>Мозаики христианской эпохи</b>
03.01.	Святая Пуденциана. Базилика Санта-Пуденциана. Рим. Vв.

03.02.	<i>Христос – Добрый пастырь. Мавзолей Галлы Плацидии. Равенна. V в.</i>
03.03.	<i>Мозаика купола Баптистерия Православных. Равенна. V в.</i>
03.04.	<i>Мавзолей Галлы Плацидии. Равенна. V в.</i>
03.05.	<i>Христос и архангелы. Базилика Сант Аполлинаре Нуово. Равенна. VI в.</i>
03.06.	<i>Карта. Церковь Святого Георгия. Мадаба. Иордания. VI в.</i>
03.07.	<i>Мозаичный пол. Церковь Санта-Мария-Ассунта на острове Торчелло. VII в.</i>
03.08.	<i>Крещение Христа. Церковь Успения Богоматери, Дафни. XI в.</i>
03.09.	<i>Мозаики главного нефа Собора в Чефалу. Сицилия. XII в.</i>
03.10.	<i>Палатинская капелла. Сицилия. XII в.</i>
03.11.	<i>Собор в честь Рождества Пресвятой Богородицы. Монреаль. Сицилия. XII в.</i>
03.12.	<i>Мозаика собора Святого Марка. Венеция. Италия. XIII в.</i>
03.13.	<i>Мозаики купола. Баптистерий Сан Джованни. Флоренция. XIII в.</i>
03.14.	<i>Фасад Собора Святого Марка. Венеция. XV в.</i>
03.15.	<i>Св. Христофор. Собора Святого Марка. Венеция. XV в.</i>
<b>04.</b>	<b><i>Византийские мозаики.</i></b>
04.01.	<i>Напольная мозаика «Кормление ослика». Большой императорский дворец в Константинополе. V в.</i>
04.02.	<i>Орёл. Большой императорский дворец в Константинополе. V в.</i>
04.03.	<i>Базилика Сант Аполлинаре Нуово, Равенна. VI в.</i>
04.04.	<i>Мозаики купола церкви Хора в Равенне. VI в.</i>
04.05.	<i>Император Юстиниан со свитой. Церковь Сан-Витале. Равенна. VI в.</i>
04.06.	<i>Императрица Феодора со свитой. Церковь Сан-Витале. Равенна. VI в.</i>
04.07.	<i>Мозаика в Церкви Св. Екатерины. Синай. VI в.</i>
04.08.	<i>Архангел Гавриил. Собор Святой Софии в Константинополе. Мозаика свода вимы. IX в.</i>
04.09.	<i>Богоматерь. Собор Святой Софии в Константинополе. IX в.</i>
04.10.	<i>Император Константин Мономах и императрица Зоя перед Христом с дарами. Собор Святой Софии. Константинополь. XI в.</i>
04.11.	<i>Деисус. Собор св. Софии в Константинополе. XII в.</i>
<b>05.</b>	<b><i>Древнерусские мозаики</i></b>
05.01.	<i>Богоматерь. Собор Святой Софии в Киеве. XI в.</i>
05.02.	<i>Архангел. Собор Святой Софии. Киев. XI в.</i>
05.03.	<i>Иоанн Златоуст. Собор Святой Софии. Киев. XI в.</i>
05.04.	<i>Благовещение. Мозаика на алтарных столбах. Собор Святой Софии. Киев. XI в.</i>
05.05.	<i>Дмитрий Солунский. Михайловский Златоверхий монастырь. Киев. XII в.</i>
<b>06.</b>	<b><i>Мозаики исламского искусства.</i></b>
06.01.	<i>Самарканд. Правление Тамерлана. XIV в.</i>
06.02.	<i>Медресе Шердор. Самарканд, площадь Регистан. XVII в.</i>
06.03.	<i>Мозаики мечетей Бухарского ханства. XVII в.</i>
06.04.	<i>Интерьеры. Мечеть шейха Лютфуллы, Исфахан, Персия, 1619 г.</i>
06.05.	<i>Мавзолей Шах-Черах, Шираз, Персия, XVII в.</i>
06.06.	<i>Дворец шаха Аббаса Сафави, Персия, XVII в.</i>
06.07.	<i>Дворец Шекинских ханов. Азербайджан. 1762 г.</i>
<b>07.</b>	<b><i>Европейские мозаики XV – XVIII вв.</i></b>



07.01.	<i>Обоняние и осязание. Флорентийская мозаика из Янтарной комнаты. Италия. XV в.</i>
07.02.	<i>Полы флорентийской мозаики. Усыпальница Медичи Флоренция. XV в.</i>
07.03.	<i>Городской пейзаж. Мастерские великих герцогов Тосканских, Флоренция. Музей флорентийской мозаики. XVI в.</i>
07.04.	<i>Полтавская битва. М. Ломоносов. Мастерская Российской Академия наук. Санкт-Петербург. XVI в.</i>
07.05.	<i>Колонны с флорентийскими мозаиками оформляют фрески в Соборе св. Петра. Ватикан. XVIII в.</i>
07.06.	<i>Напольные флорентийские мозаики. Собор св. Петра. Ватикан. XVIII в.</i>
07.07.	<i>Грот-фонтан. Музей королевской резиденции в Мюнхене. Конец XVIII в.</i>
07.08.	<i>Мозаики павильона Грот в Кусково. Россия. 1756 г.</i>
<b>08.</b>	<b><i>Мозаичные мастерские XIX – XX вв.</i></b>
08.01.	<i>Мозаики Исаакиевского собора. Тайная вечеря. Св. Исаакий Долматский. Св. Екатерина. Санкт-Петербург. 1852 г.</i>
08.02.	<i>Ворота в Сан-Марко. Мастерская Антонио Сальвиати. Середина XIX в.</i>
08.03.	<i>Мозаичные интерьеры Большой Парижской оперы. Мастерская Джандоменико Факкина. Конец XIX в.</i>
08.04.	<i>Мемориал принца Альберта. Лондон. Мастерская Антонио Сальвиати. 1875 г.</i>
08.05.	<i>Мемориальная церковь Кайзера Вильгельма II. Берлин. Мастерская «Пуль и Вагнер». 1891 г.</i>
08.06.	<i>Мозаичное панно церкви в Квинс. Нью-Йорк. Мастерская Тиффани. 1892г.</i>
08.07.	<i>Мозаичный фриз холла здания Маркетта. Чикаго. Мастерская Тиффани. 1895 г.</i>
08.08.	<i>Мозаики фасадов Храма Воскресения Христова или Спаса на Крови. Санкт-Петербург. Конец XIX в.</i>
08.09.	<i>Мозаики интерьеров Храма Воскресения Христова или Спаса на Крови. Мастерская Фролова. Санкт-Петербург. Конец XIX в.</i>
08.10.	<i>Собор Сакр-Кёр. Париж. Мастерская Жильбер-Мартена. Конец XIX в.</i>
08.11.	<i>Мозаики на фасаде казино в Монте-Карло. Мастерская Джандоменико Факкина. 1900 г.</i>
08.12.	<i>Бассейн во дворе Petit Palais. Монте-Карло. Мастерская Джандоменико Факкина. 1900 г.</i>
08.13.	<i>Мозаики Свадебной башни с заднего фасада. Германия. Дармштадт. Мастерская Эрнста Людвига. Начало XX в.</i>
08.14.	<i>Мозаики А. Гауди. Барселона. Конец XIX – начало XX в.</i>
08.15.	<i>Мозаичный фриз особняка Рябушинского. Москва. Мастерская Фролова. 1902 г.</i>
08.16.	<i>Мозаика «О Тебе радуется, Благодатная». Гусь-Хрустальный. Мастерская Фролова. 1902 г.</i>
08.17.	<i>Парк Гуэля (Parque Güell). Барселон. Антонио Гауди. 1900-1914 гг.</i>
08.18.	<i>Доходный дом герцога Н.Н. Лейхтенбергского, Санкт-Петербург, Большая Зеленина, 28. Мастерская Фролова. 1905 г.</i>
08.19.	<i>Универмаг Marshal Fields. Чикаго. Мастерская Тиффани. 1907 г.</i>
08.20.	<i>Епископская церковь Христа. Корнинг, штат Нью-Йорк. Мастерская Тиффани. 1910 г.</i>
08.21.	<i>Церковь Св. Духа во Флёнове (Талашкине). Мастерская Фролова. 1910 г.</i>

08.22.	<i>Станковая мозаика «Бой». Эскиз Рериха. Мастерская Фролова. Начало XX</i>
08.23.	<i>Мозаика «Древо жизни» на надгробии А. Куинджи. Санкт-Петербург. Мастерская Фролова. 1913 г.</i>
08.24.	<i>Молитва Солдата-Христианина. Первая Пресвитерианская церковь. Мастерская Тиффани. 1919 г.</i>
<b>09.</b>	<b><i>Мозаики СССР</i></b>
09.01.	<i>Индустрия социализма. Мозаичная карта СССР. С.-Петербург. 1937 г.</i>
09.02.	<i>Купольное панно Прыжок в воду. Станция метро «Маяковская». Москва. А. Дейнека. 1935 – 1938 гг.</i>
09.03.	<i>Мозаика в общественном интерьере. Зураб Церетели. Абхазия. Середина XX в.</i>
09.04.	<i>Времена года. Екатеринбург, ул. Малышева, 76. 1950 г.</i>
09.05.	<i>Купольное панно «Александр Невский», кольцевая станция метро «Комсомольская». Москва. П.Д. Корин. 1951-1952 гг.</i>
09.06.	<i>Купольное панно «На стройке», кольцевая станция метро «Белорусская». Москва. Г.И. Опышко. 1952 г.</i>
09.07.	<i>Мир во всем мире, ст. метро Новослободская. Москва. автор: П.Д. Корин. 1952 г.</i>
09.08.	<i>Наборные мозаичные полы станция метро «Белорусская». Москва. 1952 г.</i>
09.09.	<i>Мозаичное панно «Изобилие» станция метро Владимирская. Ленинград. 1955 г.</i>
09.10.	<i>Фонтан «Каменный цветок». ВДНХ. Москва. Мозаичная мастерская Академии художеств СССР. 1954 г.</i>
09.11.	<i>Мозаики на Центральном павильоне ВДНХ. Москва. Мозаичная мастерская Академии художеств СССР. 1954 г.</i>
09.12.	<i>Московский Дворце пионеров. ул. Косыгина, 17. 1962 г.</i>
09.13.	<i>Ухо. Москва, Нахимовский пр-т, 47. 1963 г.</i>
09.14.	<i>Октябрь. Москва. Новый Арбат, 24. 1967 г.</i>
09.15.	<i>Отель «Эмир Хан». Самарканд. Узбекистан. XX в.</i>
09.16.	<i>Мозаичное панно «Дружба». Артек. Крым. Россия. 1967 г.</i>
09.17.	<i>Осень. Москва, ул. Крымский Вал, 9, стр.32. Центральный парк культуры и отдыха им. М. Горького. 1968–1971гг.</i>
09.18.	<i>Проходная Тракторного завода имени Ф.Э. Дзержинского. Волгоград. 1973-1976 гг.</i>
09.19.	<i>Исцеление человека. Библиотека университета им. Пирогова. Москва, ул. Островитянова, 1. 1973–1979 гг.</i>
09.20.	<i>Мозаичный городок Зураба Церетели. Гагры. Абхазия. 70-е годы XX в.</i>
09.21.	<i>Мозаичный бассейн "Морское дно". Ульяновск. Гостиница Венец. 1970 г.</i>
09.22.	<i>Мозаики торговой галереи г. Сочи. 1972 г.</i>
09.23.	<i>Бассейн детского сказочного городка. Пансионат «Адлер». 1979 г.</i>
09.24.	<i>Мозаичное панно станции метро Маяковская. Ленинград. 70-е годы XX в.</i>
09.25.	<i>Мозаичный дворик Владимира Лубенко. Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, 7. 1984.</i>
<b>10.</b>	<b><i>Мозаики XX - XXI вв.</i></b>
10.01.	<i>Мозаики Александро-Невского собора в Варшаве (сохранившиеся фрагменты). Эскизы А.В. Васнецова. 1939 г.</i>

10.02.	<i>Торговый центр Ибн Баттута Молл, Дубаи, Объединенные Арабские Эмираты. XX в.</i>
10.03.	<i>Надгробие Рудольфа Нуриева. Кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. Париж. 1993 г.</i>
10.04.	<i>Памятник меру Равенны Пьеру Паоло Датторе. Студия Лучиано Ноттюрни. Равенна. 1997 г.</i>
10.05.	<i>Колеса. Лоре Харрис (Laura Harris). США. 2007 г.</i>
10.06.	<i>Мозаичный ковер над надгробием. Марат Наби. Москва. 2012 г.</i>
10.07.	<i>Мозаика студии MosAika. Канада. Монреаль. 2013 г.</i>
10.08.	<i>Дизайнер Anne Marie Karlsen совместно с MosAika, Канада. 2015 г.</i>
10.09.	<i>Восход солнца над Далласом. Аэропорт. США. 2016 г.</i>
10.10.	<i>Мозаичное панно станции метро Международная. С.-Петербург. XXI в.</i>
10.11.	<i>Авторские мозаики. Ливан. XXI в.</i>
10.12.	<i>Интерьеры Наоми Зеттл и Кюнерт. Ванкувер. Канада. XXI в.</i>
10.13.	<i>Подземный переход. Мюнхен. XXI в.</i>
10.14.	<i>Авторская интерьерная флорентийская мозаика. XXI в.</i>
10.15.	<i>Авторская модульно-флорентийская мозаика. XXI в.</i>
10.16.	<i>Авторская модульная мозаика. XXI в.</i>
10.17.	<i>Интерьерная модульная мозаика. Интернет-Компания Мозаика-Одесса. XXI в.</i>
10.18.	<i>Неубранный дом. XXI в.</i>
10.19.	<i>Декоративные мозаики предметно-пространственной среды. XXI в.</i>
10.20.	<i>Напольная мозаика из гальки. XXI в.</i>
10.21.	<i>Авторская мозаика Нина Бош (Nina Boesch) из пластиковых карточек нью-йоркского метрополитена. XXI в.</i>
10.22.	<i>Настенные мозаики в Белой мечети. Абу-Даби. ОАЭ. 2007 г.</i>
10.23.	<i>Напольные мозаики в Белой мечети. Абу-Даби. ОАЭ. 2007 г.</i>
148	

*Арт-карты: Мозаики древних цивилизаций. Интерьерная мозаика*  
*Таблица: 01.01. Конусная мозаика. Город Урук. Месопотамия. III тыс. до н. э.*





*Арт-карты: Мозаики древних цивилизаций. Интерьерная мозаика  
Таблица: 01.02. Штандарт войны и мира. Город Ур. Шумерская  
цивилизация. III тысячелетие до н.э.*



Каталог таблиц Арт-карт «МОЗАИКИ». Мозаики древних цивилизаций.

*Арт-карты: Мозаики древних цивилизаций. Интерьерная мозаика.*

*Таблица: 01.03. Напольная мозаика. Малая Азия. г. Гордион. VIII в. до н. э.*





*Арт-карты: Мозаики древних цивилизаций. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 01.04. Мозаичный пол, сюжет Беллерофонт и Химера. Город  
Олинф. Древняя Греция. V в. до н.э.*







Древнеримская. Анатомическая мозаика. Мозаичный пол в храме.  
Таблица 02.03. Анатомическая мозаика с изображением скелета человека. Римская Империя. III в. до н.э.



Древнеримская. Анатомическая мозаика. Мозаичный пол в храме.  
Таблица 02.03. Анатомическая мозаика с изображением скелета человека. Римская Империя. III в. до н.э.



Древнеримская. Анатомическая мозаика. Мозаичный пол в храме.  
Таблица 02.03. Анатомическая мозаика с изображением скелета человека. Римская Империя. III в. до н.э.



Древнеримская. Анатомическая мозаика. Мозаичный пол в храме.  
Таблица 02.04. Анатомическая мозаика с изображением скелета человека. Римская Империя. III в. до н.э.



Древнеримская мозаика. Помпейская мозаика.  
Таблица 02.07. Кочующие женщины. Италия. Дом Фанна I в.



Древнеримская мозаика. Помпейская мозаика.  
Таблица 02.08. Мифический мир с акридами (скарабейными мухами). Италия. I в.



Древнеримская мозаика. Помпейская мозаика.  
Таблица 02.09. Мифический мир с акридами. Италия. I в.



Древнеримская мозаика. Помпейская мозаика.  
Таблица 02.08. Козы и жареные птицы и рыба. Италия. Дом Фанна II в.





Античность. Древнеримская мозаика. Римская мозаика.  
Таблица 02.09. Фреска Мозаика Пестель. Дель Фьоре. I в.



Античность. Древнеримская мозаика. Римская мозаика.  
Таблица 02.10. Римская мозаика Успенский кафедральный собор. Алушта. Крым. II в. н.э.



Античность. Древнеримская мозаика. Римская мозаика.  
Таблица 02.11. Мозаика Девы Софии в Византийском Местном III в.



Античность. Древнеримская мозаика. Мозаика римской эпохи.  
Таблица 02.12. Мозаика Доминиканского в Кафедральном Успенском III в.



Древнеримская мозаика. Помпейская мозаика.  
Таблица 02.13. Охота восточной охоты. Турина. Музей Сас. III в.



Древнеримская мозаика. Помпейская мозаика.  
Таблица 02.14. Шестеро Девств. Пизанский. Музей Сас. Турина. III в.



Древнеримская мозаика. Помпейская мозаика.  
Таблица 02.15. Фриз мозаика. Археологический музей. Византия. III в.



Древнеримская мозаика. Помпейская мозаика.  
Таблица 02.16. Напольная мозаика пещеры. IV в.







Две карты: Мозаика христианской эпохи. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 01.01. Святая Пелагия. Епископ Сатурн-Рубенянос. Рим. V в.



Две карты: Мозаика христианской эпохи. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 01.02. Архонт - Добрый пастырь. Монастырь Гитца. Панагия. Римский V в.



Две карты: Мозаика христианской эпохи. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 01.03. Мозаика входов. Католический Палаццо-Сенна. Римский V в.



Две карты: Мозаика христианской эпохи. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 01.04. Мозаика Гитца. Панагия. Римский V в.





Арт-карты: Мозаика христианской эпохи. Пятидесятница. Таблица 01.01. Урочище в армянском. Церковь Святой Анны в городе Ванна. VI в.



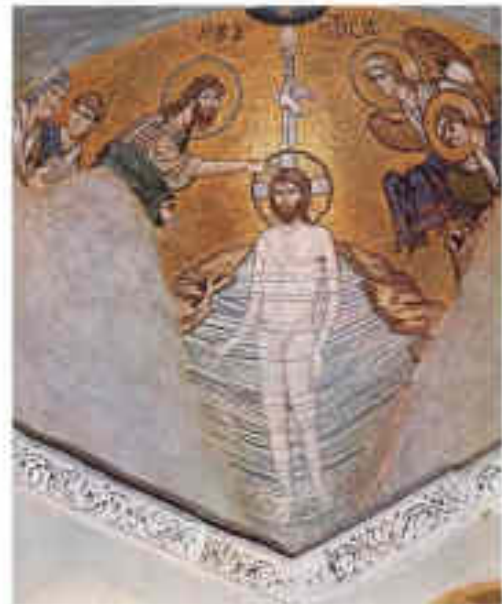
Арт-карты: Мозаика христианской эпохи. Пятидесятница. Таблица 01.02. Курган. Дворец Св. Марии Гурган. Армян. Восточная VI в.



Арт-карты: Мозаика христианской эпохи. Пятидесятница. Таблица 01.03. Мозаика виа. Церковь Святой Марии-Ассунты на площади Гурган. VII в.



Арт-карты: Мозаика христианской эпохи. Пятидесятница. Таблица 01.04. Курган. Урочище. Церковь Успенский. Дворец VI в.



Древнерусские. Мозаика христианской эпохи. Владимиро-суздальская школа.  
Таблица 01.09. Мозаика алтарной апсиды Спаса в Чудотворе. Суздаль. XII в.



Древнерусские. Мозаика христианской эпохи. Владимиро-суздальская школа.  
Таблица 01.10. Мозаика алтарной апсиды Спаса в Чудотворе. Суздаль. XII в.



Древнерусские. Мозаика христианской эпохи. Владимиро-суздальская школа.  
Таблица 01.11. Сокровища и царство Небесное. Преподобный Антоний Печерский. Муром. Суздаль. XII в.



Древнерусские. Мозаика христианской эпохи. Владимиро-суздальская школа.  
Таблица 01.12. Мозаика алтарной апсиды Святого Марка. Византизм. Италия. XIII в.





*Арт-карты: Мозаики христианской эпохи. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 03.13. Мозаики купола. Баптистерий Сан Джованни. Флоренция.  
XIII в.*



*Арт-карты: Мозаики христианской эпохи. Фасадная мозаика.  
Таблица: 03.14. Фасад Собора Святого Марка, Венеция, XV в.*





*Арт-карты: Мозаики христианской эпохи. Фасадная мозаика.*

*Таблица: 03.15. Св. Христофор, Собора Святого Марка, Венеция. XV в.*



Древнеримские Византийские мозаики. Папиропольские мозаики.  
Таблица 54.01. Византийские мозаики «Нарцисс и Аполлон». Византийский императорский дворец в Константинополе. V в.



Древнеримские Византийские мозаики. Папиропольские мозаики.  
Таблица 54.02. Сфинкс. Византийский императорский дворец в Константинополе. V в.



Древнеримские Византийские мозаики. Папиропольские мозаики.  
Таблица 54.03. Колонна Санта-Агathe в базилике Петра в Риме. VI в.



Древнеримские Византийские мозаики. Папиропольские мозаики.  
Таблица 54.04. Мозаика купола церкви Св.Елены в Риме. VI в.





Арт-карты: Византийские мозаики. Периодизация искусства.  
Таблица: 04.01. Мозаики Климента со святой. Цирковь Св.Викентия в Риме. VI в.



Арт-карты: Византийские мозаики. Периодизация искусства.  
Таблица: 04.08. Мозаики Феодора со святой. Цирковь Св.Петра в Риме. VI в.



Арт-карты: Византийские мозаики. Периодизация искусства.  
Таблица: 04.03. Мозаика Давид со Завтраком. Часов. IV в.



Арт-карты: Византийские мозаики. Периодизация искусства.  
Таблица: 04.05. Архангел Рафаил. Собор Св.София в Константинополе. Мозаика с XVI в. IV в.





*Арт-карты: Византийские мозаики. Интерьерная мозаика.*

*Таблица: 04.09. Богоматерь. Собор Святой Софии в Константинополе. IXв.*



Арт-карты: Византийские мозаики. Интерьерная мозаика.

Таблица: 04.10. Император Константин Мономах и императрица Зоя перед Христом с дарами. Собор Святой Софии. Константинополь. XI в.





*Арт-карты: Византийские мозаики. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 04.11. Деисус Собор св. Софии, Константинополь. Мозаика  
в южной галерее, Вторая четверть XII в.*





Древнерусские мозаики. Новгородские мозаики.  
Таблица 01.07. Византизм. Собор Святой Софии в Новгороде. XI в.



Древнерусские мозаики. Новгородские мозаики.  
Таблица 01.02. Архангел. Собор Святой Софии. Киев. XII в.



Древнерусские мозаики. Новгородские мозаики.  
Таблица 01.01. Илья Пророк. Собор Святой Софии. Киев. XI в.



Древнерусские мозаики. Новгородские мозаики.  
Таблица 01.04. Византизм. Мозаики на алтарных столбах. Собор Святой Софии. Киев. XII в.



Арт-карты: Древнерусские мозаики. Интерьерные мозаики.  
Таблица: 05.05. Дмитрий Солунский. Михайловский Златоверхий  
монастырь. Киев. XII в.





Арт-карты: Абулхасан ан-Наварроти искусство. Фарабий мазони.  
Таблиця 19.01. Самарқанд. Дуванлига Гамаралова. 2019 г.



Арт-карты: Абулхасан ан-Наварроти искусство. Фарабий мазони.  
Таблиця 20.01. Самарқанд. Дуванлига Гамаралова. 2019 г.



Арт-карты: Абулхасан ан-Наварроти искусство. Фарабий мазони.  
Таблиця 20.01. Самарқанд. Дуванлига Гамаралова. 2019 г.



Арт-карты: Муслим ан-Наварроти искусство. Самарқанд мазони.  
Таблиця 24.01. Самарқанд. Мухоммад Алиев. 2019 г.

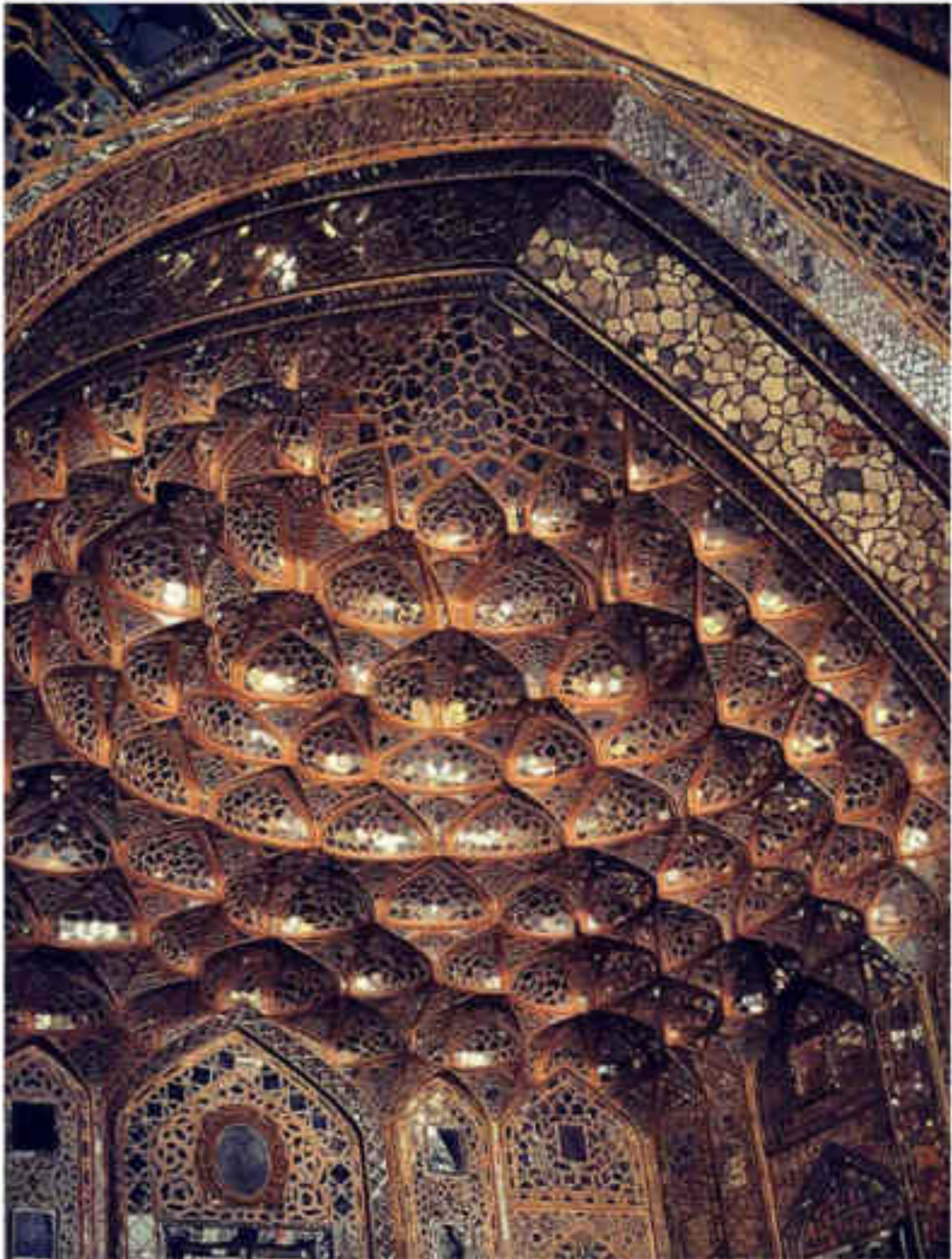


*Арт-карты: Мозаики исламского искусства. Интерьерные мозаики.  
Таблица: 06.05. Мавзолей Шах-Черах, Шираз, Персия, XVII в.*





*Арт-карты: Мозаики исламского искусства. Интерьерные мозаики.  
Таблица: 06.06. Дворец шаха Аббаса Сафави, Персия, XVII в.*





*Арт-карты: Мозаики исламского искусства. Фасадная мозаика.  
Таблица: 06.07. Дворец Шекинских ханов, Азербайджан. 1762 г.*



Древнерусские: Европейские мозаики XV – XVIII вв. Итальянская мозаика.  
Таблица: 07.01. Обитание и политика. Фигурный мозаичный рисунок из Новгорода  
XIII в. Дюссель-ДФ.



Древнерусские: Европейские мозаики XV – XVIII вв. Итальянская мозаика.  
Таблица: 07.02. Путь феодальной войны. Греческий Мемор.  
История XV в.



Древнерусские: Европейские мозаики XV – XVIII вв. Итальянская мозаика.  
Таблица: 07.03. Городской пейзаж. Антверпенский мозаичный рисунок  
Биссонетти, Фламандцы. Мозаика феодальной войны XIII в.



Древнерусские: Европейские мозаики XV – XVIII вв. Итальянская мозаика.  
Таблица: 07.04. Путь феодальной войны. М. Ломоносов. Антверпенский  
мозаичный рисунок XIII в. Санкт-Петербург XIX в.





Антиквариат. Европейские мозаики XV – XVIII вв. Универсальная мозаика.  
Таблица: 07.01. Колонны с фресковыми мозаиками и фресковыми фрески  
в Соборе св. Петра, Ватикан, XVIII в.



Антиквариат. Европейские мозаики XV – XVIII вв. Универсальная мозаика.  
Таблица: 07.06. Византизм фресковые мозаики. Собор св. Петра,  
Ватикан, XVIII в.



Антиквариат. Европейские мозаики XV – XVIII вв. Универсальная мозаика.  
Таблица: 07.07. Гранд-фонтан. Архив исторической реставрации в Москве.  
Конец XVIII в.



Антиквариат. Европейские мозаики XV – XVIII вв. Универсальная мозаика.  
Таблица: 07.08. Мозаика готического Грота в Клементийском саду, Рим, 1714 г.

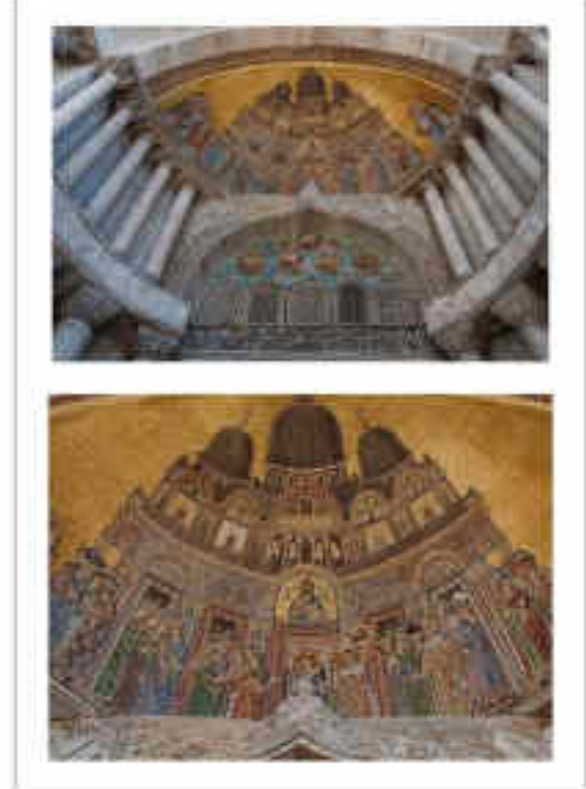




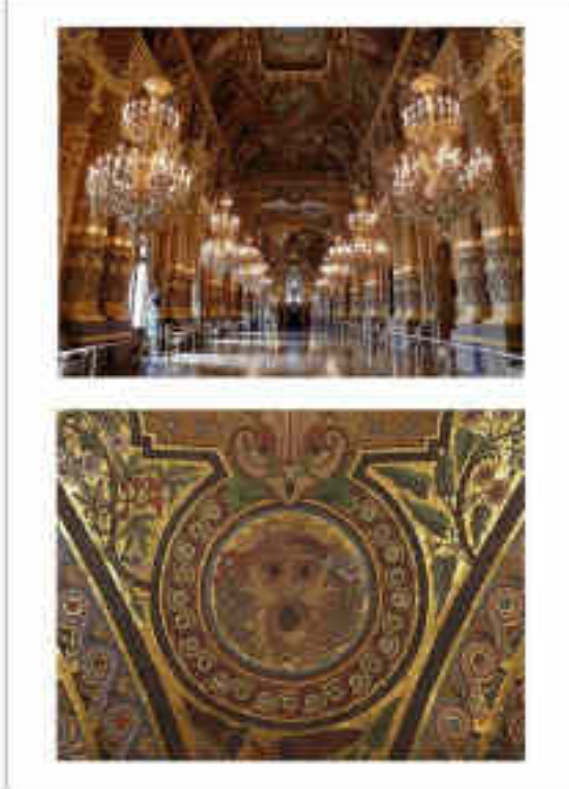
Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Итальянская школа.  
Таблица: Ф.Ф. Мозаика Ризницкого собора. Таблицы: Св. Иустиний  
Душепроводник. Св. Елизавета. Мозаичный Фреско. С.Петербург. 1832 г.



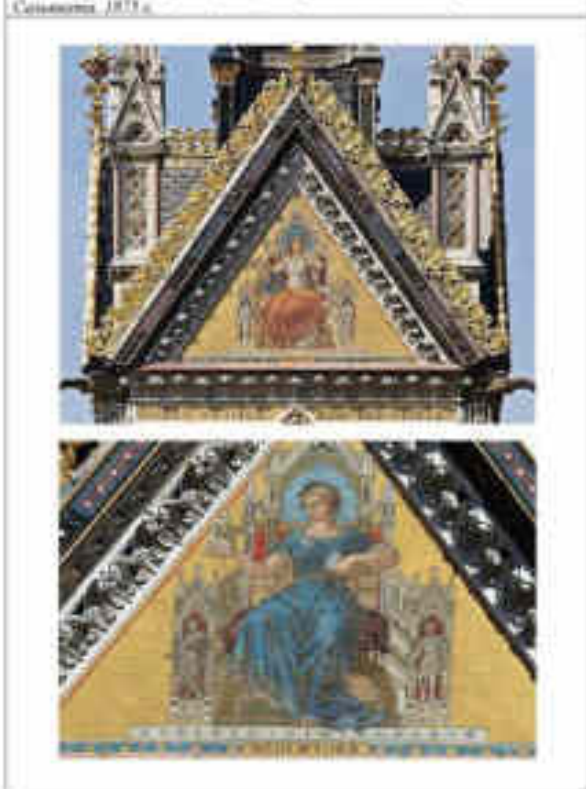
Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Итальянская школа.  
Таблица: Ф.Ф. Византизм в Сан-Апостоле. Мозаичный Архитектурный  
Скульптурный XIX в.



Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Итальянская школа.  
Таблица: Ф.Ф. Мозаичные интерьеры Византийской Периодической школы.  
Мозаичные Демонстрационные Фрески. Киев XIX в.



Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Миланская архитектурная  
Школа.  
Таблица: Ф.Ф. Мозаичная группа Альберти. Лондон. Мозаичный Архитектурный  
Скульптурный XIX в.



Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Петербургская мозаика.  
Таблица: 08.01. Мозаичный фриз церкви Кайры Виссентини в Милане.  
Мастерская «Делья и Виссентини», 1891 г.



Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Петербургская мозаика.  
Таблица: 08.06. Мозаичный фриз церкви в Кайре. Илья Репин. Мастерская  
Дельяно, 1892 г.



Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Петербургская мозаика.  
Таблица: 08.07. Мозаичный фриз храма святой Мартины. Чинчи.  
Мастерская Дельяно, 1893 г.



Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Флорентийская мозаика.  
Таблица: 09.08. Мозаика фризона Духа Святого в Духовном Доме Святой  
на Кресте. Мастерская Буццони. Санкт-Петербург. Июнь 1894 г.





*Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 08.09. Мозаики интерьеров Храма Воскресения Христова или  
Спаса на Крови. Мастерская Фролова. Санкт-Петербург. Конец XIX в.*



*Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 08.10. Собор Сакр-Кёр. Париж. Мастерская Жильбер-Мартена.  
Конец XIX в.*





*Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Фасадная мозаика  
Таблица: 08.11. Мозаики на фасаде казино в Монте-Карло. Мастерская  
Джандоменико Факкини. 1900 г.*



*Арт-карты: Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Малые архитектурные формы.*

*Таблица: 08.12. Бассейн во дворе Petit Palais. Монте-Карло. Мастерская Джандоменико Факсина. 1900 г.*

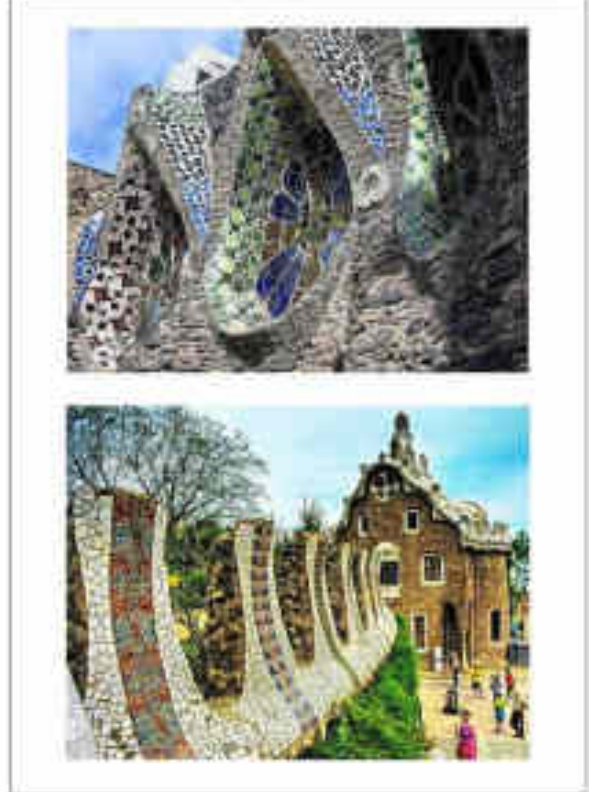




Два-четыре. Мозаичные мастерские XVI – XX вв. Фрагмент мозаики  
Таблица 10.13. Мозаика Свободной церкви в городе Физюла. Гурьевский  
Епархиальный Мозаичный Училище (Львовская Епархия) XIX в.



Два-четыре. Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Мозаика срезаннокопированной  
формы.  
Таблица 10.14. Мозаика в Гурьба. Епархиальное Училище XIX – начало XX в.



Два-четыре. Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Фрагмент мозаики  
Таблица 10.15. Мозаичный фрагмент собора Рождествомладенца. Мозаика  
Мастерская Фронова (1912 г.)



Два-четыре. Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Декоративная мозаика  
Таблица 10.16. Мозаика «О тебе работает, Владычица» Гурь-  
Епархиального Мозаичного Фронова (1912 г.)



Арт-карты. Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Мозаика армянской церкви в  
Фрутане.  
Таблица 06.17. Даро Гуган (Ратцел Гуган), Варнаван, Армения Гуган, 1900-  
1914 гг.



Арт-карты. Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Фресковая роспись  
Таблица 06.18. Дворцовый дом семьи Н.Н. Зайтшверманова. Санкт-  
Петербург. Катанов Левоник, 28. Мастерская Фрутан, 1907 г.



Арт-карты. Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Интерьерная роспись.  
Таблица 06.19. Интерьер Михайловского Чинаса. Мастерская Фрутан,  
1907 г.



Арт-карты. Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Интерьерная роспись.  
Таблица 06.20. Спасагощенский церковь. Крутица. Картина: икона Иван-Иван.  
Мастерская Фрутан, 1910 г.





Арт-карты. Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Фресковая живопись.  
Таблица 08.21. Церковь Св. Духа во Флоренции (Паннаккиа). Мозаичная  
Фреска 1818 г.



Арт-карты. Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Современная живопись.  
Таблица 08.22. Современная мозаика «Битва» Леона Рерина. Мозаичная  
Фреска Италия 1976 г.



Арт-карты. Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Фресковая живопись.  
Таблица 08.23. Мозаика «Древняя жемчужина на побережье д. Алуштыка». Галерея  
«Мозаики». Мозаичная Фреска 1911 г.



Арт-карты. Мозаичные мастерские XIX – XX вв. Современная живопись.  
Таблица 08.24. Мозаика Солдаты-Христианские Герои. Пустынно-каменский монастырь. Мозаичная  
Фреска 1919 г.



Арт-карты: Мозаика СССР. Интерьерная мозаика.  
Таблицы: 09 01. Юность и старость. Мировая карта СССР.  
Самая-Помогалки (1977 г.)



Арт-карты: Мозаика СССР. Интерьерная мозаика.  
Таблицы: 09 02. Жестокое отношение Друзей и любви. Сложная история  
«Математика и Наука». А. Дельвини (1935 - 1938 г.)



Арт-карты: Мозаика СССР. Интерьерная мозаика.  
Таблицы: 09 03. Мозаика и абстрактные композиции. Юрий Шеремета.  
Алихан, Сурдана. XX



Арт-карты: Мозаика СССР. Фасадная мозаика.  
Таблицы: 09 04. Всадник на коне. Елизавета Петровна по Матвеевскому. 18. 1938 г.





Арт-карты. Москва СССР. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 09.07. Мозаичное панно «Детищука Никитича», посвященное стеновой картре «Колхозническим». Автор: В.Д. Баран. 1921-1922 гг.



Арт-карты. Москва СССР. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 09.08. Мозаичное панно «На горюшках», посвященное стеновой картре «Общественным». Автор: Г.И. Овсянко. 1922 г.



Арт-карты. Москва СССР. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 09.07. Мозаичное панно «Мир во имя жизни», автор Никольский-Васильев. Автор: В.Д. Баран. 1922 г.



Арт-карты. Москва СССР. Интерьерная мозаика.  
Таблица: 09.08. Мозаичное панно «Воспитание», посвященное стеновой картре «Колхозническим». Автор: 1922 г.



*Арт-карты: Мозаики СССР. Интерьерная мозаика.*

*Таблица: 09.09. Мозаичное панно «Изобилие» станция метро Владимирская. Ленинград. 1955 г.*



Каталог таблиц Арт-карт «МОЗАИКИ». Мозаики СССР.



*Арт-карты: Мозаики СССР. Малые архитектурные формы.*

*Таблица: 09.10. Фонтан «Каменный цветок». ВДНХ. Москва. Мозаичная мастерская Академии художеств СССР. 1954 г.*



*Арт-карты: Мозаики СССР. Малые архитектурные формы.  
Таблица: 09.11. Мозаики на Центральном павильоне ВДНХ. Москва.  
Мозаичная мастерская Академии художеств СССР. 1954 г.*





*Арт-карты: Мозаики СССР. Фасадная мозаика.*

*Таблица: 09.12. Московский Дворце пионеров, ул. Косыгина, 17. 1962 г.*



Дизайнер: Москва СССР. Фабричный магазин.  
Таблица: 09.12. Ул. Мясницкая. Норманский проект, 47. 1963 г.



Дизайнер: Москва СССР. Фабричный магазин.  
Таблица: 09.1А. Домашня. Мясницкая улица Архан. 24. 1967 г.



Дизайнер: Москва СССР. Инженерный и выставочный залы.  
Таблица: 09.11. Овечьи и Уголь-Вата. Сидорова. Уборковская. Ул.а.



Дизайнер: Москва СССР. Аллея артистов цирков. Фонтан.  
Таблица: 09.16. Мозаичный павильон «Дружба». Аллея. Крым. Россия. 1967 г.





Древнеримские. Мозаика СССР. Инженерный институт.  
Таблицы: 09.17. Олени, Москва; 24. Крылатый Ветр, в ступ. 32. Центральная  
часть коллекции в здании на Ал. Герасимова, 1958-1974 гг.



Древнеримские. Мозаика СССР. Физкультурный институт.  
Таблицы: 09.18. Дружба народов. Триатлетики. Здание института Ф.Э. Дзержинского.  
Волгоград, 1975-1979 гг.



Древнеримские. Мозаика СССР. Физкультурный институт.  
Таблицы: 09.19. Иллюстрация «Легенда». Здание института университетского на  
Павловском Мосту, на Октябрьском проспекте, 1. 1973-1979 гг.



Древнеримские. Мозаика СССР. Мозаика «Мир детства».  
Таблицы: 09.20. Мозаичный городок. Детский Парк имени Гагарина. Москва, 1964  
годы XX в.



Арт-карты: Москва СССР. Музей государственного флота.  
Таблица 09.21. Мозаичный фасад "Морской флот". Улицы: Гусинская  
Вязь. 1979 г.



Арт-карты: Москва СССР. Любительская квартира.  
Таблица 09.22. Мозаика интерьерной отделки. Спальня. 1977 г.



Арт-карты: Москва СССР. Музей государственного флота.  
Таблица 09.23. Витражи декоративной облицовки лестницы. Дачный домик (Габриэ  
1979 г.



Арт-карты: Москва СССР. Любительская квартира.  
Таблица 09.24. Мозаика интерьерной отделки спальни. Мозаика "Мужской  
Профиль". 1978 г.



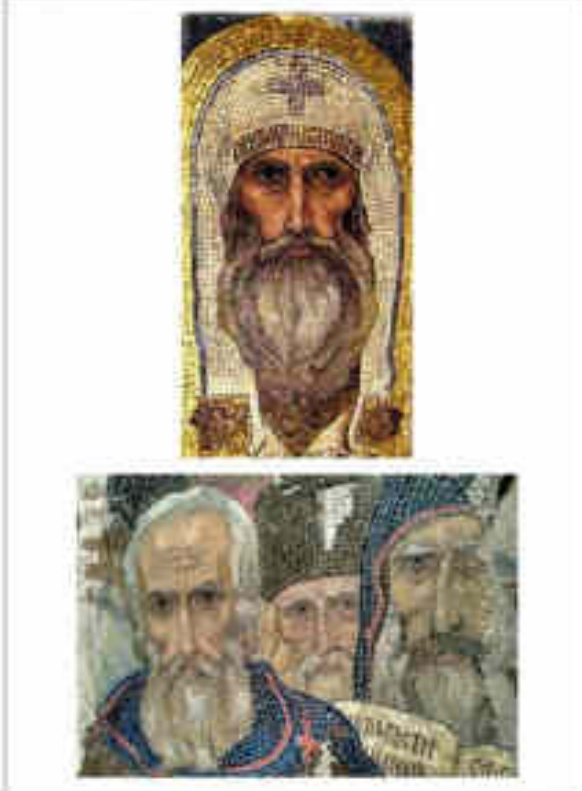


*Арт-карты: Мозаики СССР. Фасадная мозаика.*

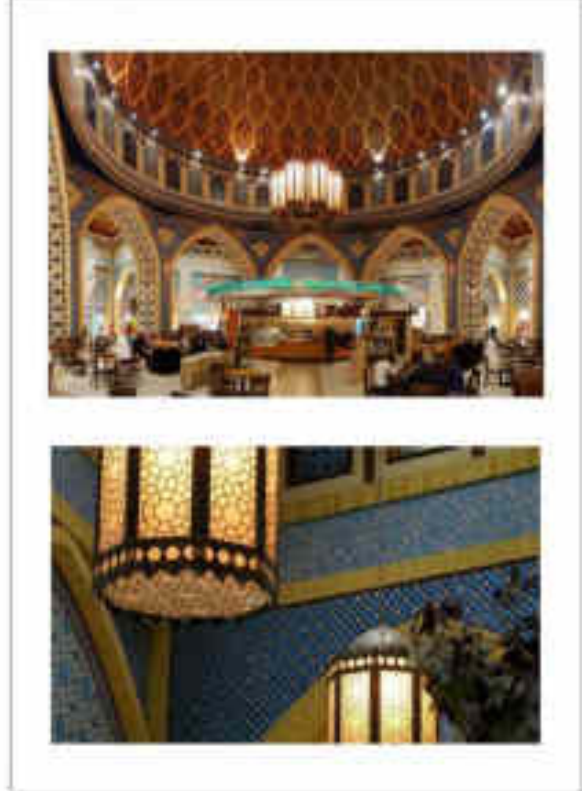
*Таблица: 09.25. Мозаичный дворик Владимира Лубенко. Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, 7. 1984 г.*



Авторство: Мозаики XX - XXI вв. Интерьерная мозаика  
 Таблица: Ю.И. Митин, Александр Иванович Голубев и Владимир  
 (непримененная технология) Зинин А.В. Москва, 1997 г.



Авторство: Мозаики XX - XXI вв. Интерьерная мозаика  
 Таблица: Ю.И. Митин, группа Илья Зинин, Михаил Дубин, Общественное  
 Агентство Зинин, XXI в.



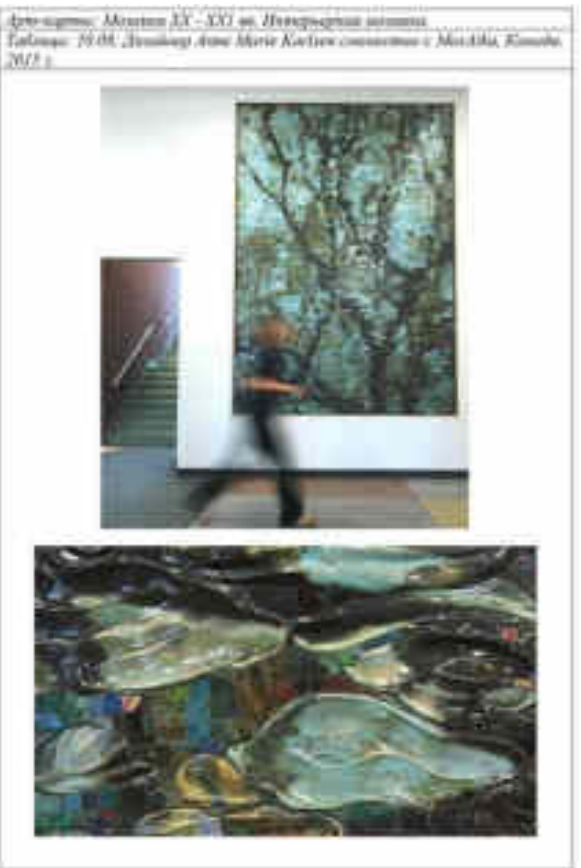
Авторство: Мозаики XX - XXI вв. Мозаика интерьерной формы  
 Таблица: Ю.И. Митин, Рубен Рубенович Варданян, Кристина Сидра Жванцкая,  
 Андрей Варданян, 1997 г.



Авторство: Мозаики XX - XXI вв. Мозаика интерьерной формы  
 Таблица: Ю.И. Митин, Игорь Рубен Рубенович Варданян, Сергей  
 Александрович Давтян, Рубен, 1997 г.













Арт-карты. Мозаика XX - XXI вв. Интерьерный дизайн.  
Таблица 20.17. Интерьерная мозаика из текстиля. Интерьерно-Кухонная Мозаика-Обои. XXI в.



Арт-карты. Мозаика XX - XXI вв. Интерьерный дизайн.  
Таблица 18.18. Настенный декор. XXI в.



Арт-карты. Мозаика XX - XXI вв. Интерьерный дизайн.  
Таблица 18.19. Интерьерная мозаика из текстиля-фрески-панно на кухне. XXI в.



Арт-карты. Мозаика XX - XXI вв. Интерьерный дизайн.  
Таблица 18.20. Интерьерная мозаика из текстиля. XXI в.





Арт-карты: Мозаики XX – XXI вв. Интерьерные мозаики.

Таблица: 10.21. Авторская мозаика Нина Бош (Nina Boesch) из пластиковых карточек нью-йоркского метрополитена. XXI в.



*Арт-карты: Мозаики XX – XXI вв. Интерьерные мозаики.*

*Таблица: 10.22. Настенные мозаики в Белой мечети Шейха Заида Бин Султана Аль-Нахьяна. Абу-Дабби, ОАЭ, 2007 г.*



*Арт-карты: Мозаики XX – XXI вв. Интерьерные мозаики.*

*Таблица: 10.23. Напольные мозаики в Белой мечети Шейха Заида Бин Султана Аль-Нахьяна. Абу-Даби. ОАЭ. 2007 г.*





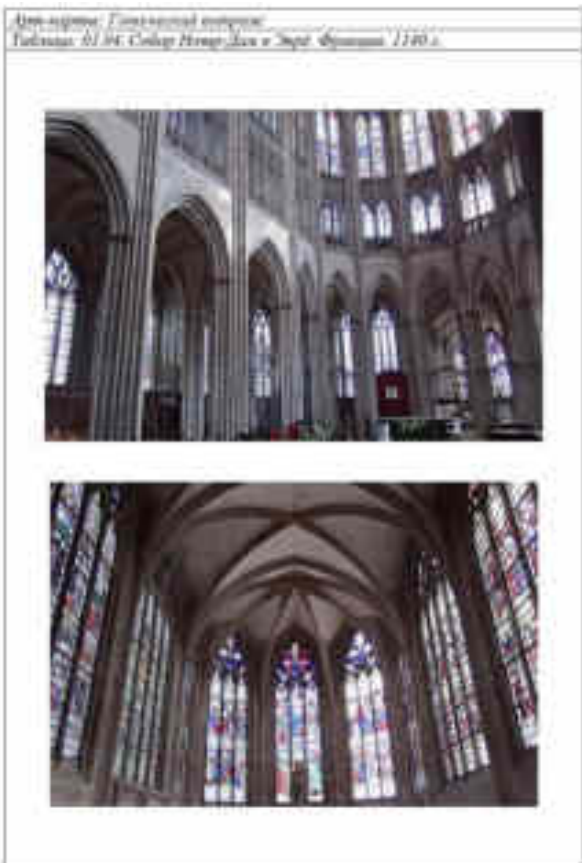
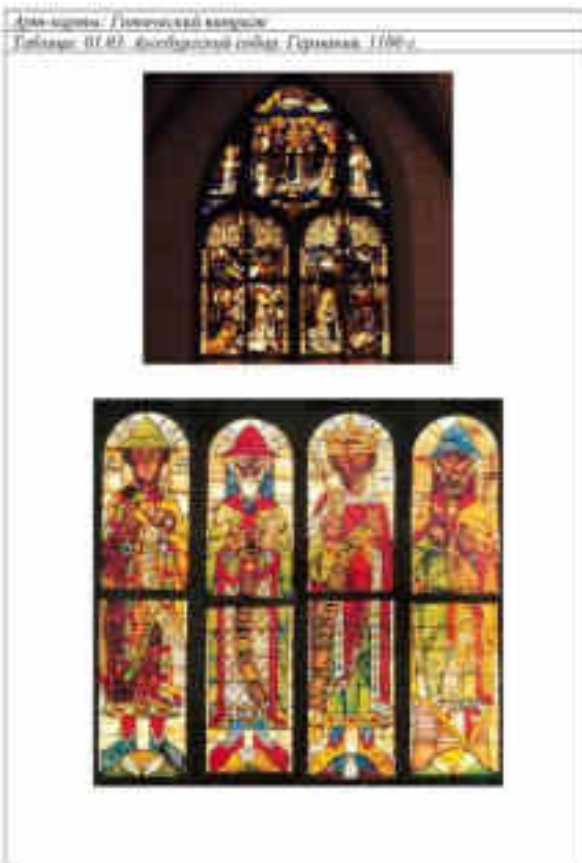
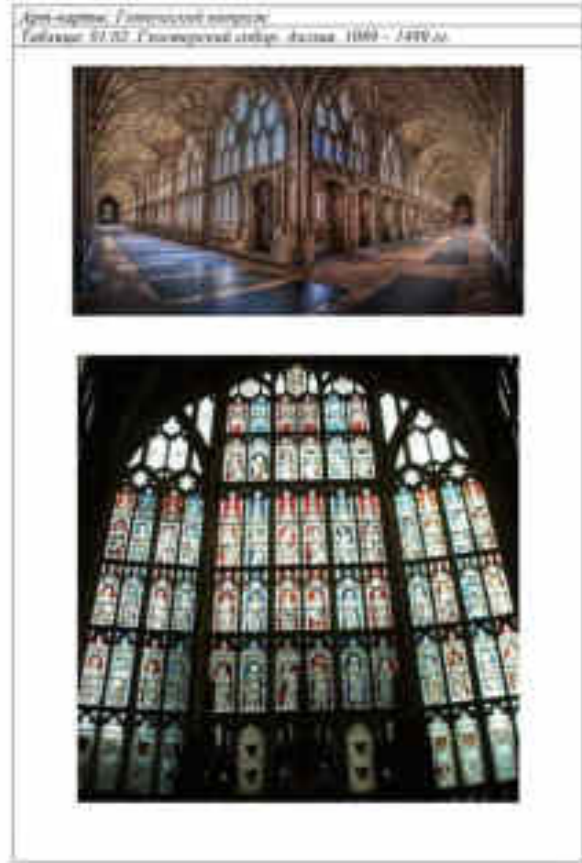
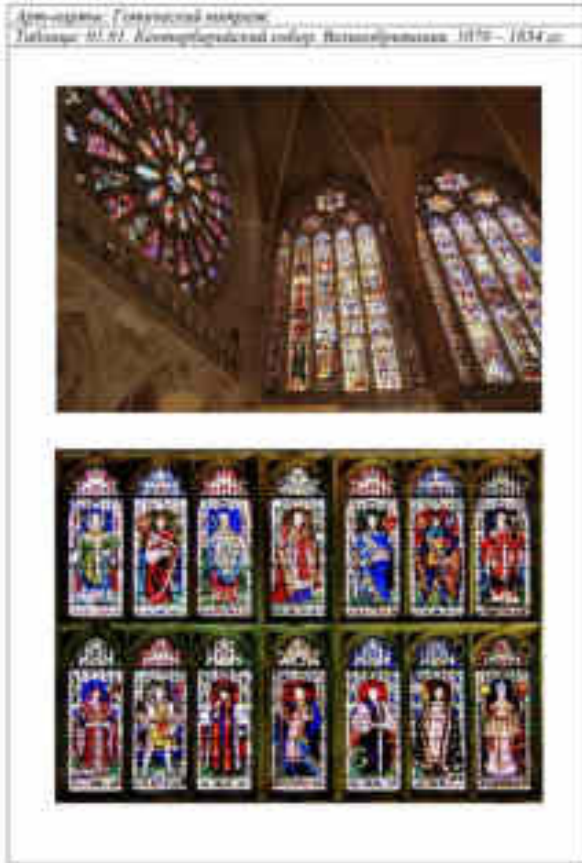
## Каталог таблиц Арт-карт «ВИТРАЖ»

№ табл.	Арт-карты
<b>01.</b>	<b>Готический витраж</b>
01.01.	Кентерберийский собор. Великобритания. 1070 – 1834 гг.
01.02.	Глостерский собор. Англия. 1089 – 1499 гг.
01.03.	Аугсбургский собор. Германия. 1100 г.
01.04.	Собор Нотр-Дам в Эврё. Франция. 1140 г.
01.05.	Базилика Святой Крови, г. Брюгге. Бельгия. 1157 г.
01.06.	Собор Парижской Богоматери. 1163 г.
01.07.	Церковь Святого Павла. Кантенбург. 1180 – 1840 гг.
01.08.	Собор в Шартре. Франция. 1194 – 1260 гг.
01.09.	Аббатство Сен-Дени, усыпальница французских королей. XII в.
01.10.	Реймский собор. Франция. 1208 - 1311 гг.
01.11.	Йоркский собор. Англия. 1220 – 1472 гг.
01.12.	Иоанн Креститель. Буржский собор. Франция. 1225 г.
01.13.	Собор Святого Михаила. Брюссель. 1226 г.
01.14.	Кёльнский собор. Германия. 1248 – 1880 гг.
01.15.	Витражное окно хора. Сиенский собор. Италия. 1288 г.
01.16.	Церковь Святого Мартина, Ипр, Бельгия. XIII в.
01.17.	Геральдика в средневековых витражах. XIII в.
01.18.	Собор в Солсбери. Великобритания. 1320 г.
01.19.	Собор Святого Стефана. Вена. 1359 – 1511 гг.
01.20.	Миланский собор. 1386 – 1965 гг.
01.21.	Собор Святого Михаила, сцены поклонения Карлом V и его женой Изабеллы Португальской реликвиям Причастия. Брюссель, 1537 г.
01.22.	Бодлианская библиотека Оксфордского университета. 1602 г.
01.23.	Собор Святого Сальватора, Брюгге, Бельгия. 1846 г.
<b>02.</b>	<b>Витражное искусство Востока</b>
02.01.	Голубая мечеть. Стамбул (реконструкция витражей). 1609 г.
02.02.	Дворец шекинских ханов. Азербайджан. XVIII в.
02.03.	Покои Эмира. Бухарский эмират 1756-1920 гг.
02.04.	Мечеть Насир оль-Мольк. Город Шираз. Иран. 1888 г.
02.05.	Витражные оконца на Ближнем Востоке
02.06.	Витраж Османской империи в Соборе Св. Софии. Стамбул.
02.07.	Мечеть Султана Ахмад Шаха. Малазия. 1993 г.
02.08.	Мечеть шейха Абу-Даби. 1996 – 2007 гг.
<b>03.</b>	<b>Витражное искусство донетровской Руси</b>
03.01.	Теремной дворец Московского Кремля. XVI в.
03.02.	Витражные оконца в Палатах бояр Романовых (реконструкция), ул. Варварка. Москва. XVI в.
03.03.	Дворец Алексея Михайловича в Коломенском (реконструкция). Москва. XVII в.
<b>04.</b>	<b>Витражи стиля модерн</b>
04.01.	Особняк Сан-Галли Санкт – Петербург. 1872 г.



04.02.	<i>Церковь св. Климента. Гастингс, Великобритания. 1875 г.</i>
04.03.	<i>Здание Товарищества скоропечатни А. А. Левенсона. Трехпрудный пер., Москва. 1889 г.</i>
04.04.	<i>Белый Дом. Вашингтон. Мастерская Тиффани. 1889 г.</i>
04.05.	<i>Витраж «Образование». Йельский университет. Мастерская Тиффани. 1890.</i>
04.06.	<i>Витраж особняка Тассель, Мастерская Тиффани. 1893 г.</i>
04.07.	<i>Плафон центрального зала Галереи Лафайет на бульваре Осман. Париж. 1893</i>
04.08.	<i>Плафон особняка Кельха. Дом юриста. Санкт –Петербург. 1896 г.</i>
04.09.	<i>Витраж в каминном зале. Особняк Ф.О. Шехтеля в Ермолаевском переулке. Москва. 1896 г.</i>
04.10.	<i>Культурный центр Чикаго. Мастерская Тиффани. 1897 г.</i>
04.11.	<i>Мастерская Маргарет Макдональд-Макинтош, Шотландия, 1898г.</i>
04.12.	<i>Гостиница Метрополь. Москва. 1899 – 1910 гг.</i>
04.13.	<i>Зимний сад Урсулинского монастыря. Бельгия. 1900 г.</i>
04.14.	<i>Особняк Рябушинского на М. Никитской улице, Москва, Ф.О. Шехтель. 1902 г.</i>
04.15.	<i>Витраж Павлины. Мастерская Джованни Бельтрам, Италия, 1900 г.</i>
04.16.	<i>Особняк Набоковых. Б. Морская ул., Санкт-Петербург. 1901 г.</i>
04.17.	<i>Доходный дом С. В. Муяки. Санкт-Петербург, ул. Восстания, 18/Ковенский пер., 17. 1902-1903 гг.</i>
04.18.	<i>Витраж мастерской Жоржа де Фёр. Франция. 1904 г.</i>
04.19.	<i>Витраж Colombes et Raon. Мастерская Жака Грюбера. Франция. 1904 г.</i>
04.20.	<i>Особняк Миндовского на Поварской ул. Москва. 1904 г.</i>
04.21.	<i>Дворец каталонской музыки. Барселона. 1904 г.</i>
04.22.	<i>Жития св. Агнесы и св. Теклы. Мадонна снегов. Миланский собор. 1897-1905 гг.</i>
04.23.	<i>Священный город. Пресвитерианской церкви в Балтиморе, штат Мэриленд. Мастерская Тиффани. 1905 г.</i>
04.24.	<i>Витраж мастерской Гектора Гимар, деталь. Франция. 1905 г.</i>
04.25.	<i>Магнолия и ирисы. Мастерская Тиффани. 1905 г.</i>
04.26.	<i>Гранд Отель Европа. Санкт-Петербург. 1905 г.</i>
04.27.	<i>Доходный дом А. М. Назарова. Санкт-Петербург. 1905 г.</i>
04.28.	<i>Дом страхового общества "Россия". Санкт-Петербург, Б. Морская, 35. 1907 г.</i>
04.29.	<i>Особняк В.А. Тряничева. Санкт-Петербург. 1906 г.</i>
04.30.	<i>Окно «Розы и крест» из этилированного стекла. В фирме Laurelton Hall. Мастерская Тиффани. 1906 г.</i>
04.31.	<i>Дом Уайна Дж Бассет-Лоука. Лестничный марш. Чарльз Ренни Макинтош. Шотландия. 1916-1919 гг.</i>
<b>05.</b>	<b>Витражи в СССР</b>
05.01.	<i>Витраж станции метро Новослободская московского метрополитена. 1952 г.</i>
05.02.	<i>Ленинский мемориал, Ульяновск. 1970 г.</i>
05.03.	<i>Новосибирский Государственный Университет. Новосибирск. 1975</i>
05.04.	<i>Витраж «Гидронавты», институт океанологии. Москва. 1978 г.</i>
05.05.	<i>Вестибюль Таллиннской телебашни. Таллинн. 1980 г.</i>
05.06.	<i>Станция метро «Цветной бульвар». Москва. 1988 г.</i>
<b>06.</b>	<b>Витражи XX - XXI вв.</b>
06.01.	<i>Осенний пейзаж. Музей Метрополитен, Манхэттен, Нью-Йорк. Мастерская Тиффани. 1924 г.</i>
06.02.	<i>Собор Святого Семейства, Барселона. Антонио Гауди. 1926 г.</i>

06.03.	<i>Отель De Vijenkorf. Гаага. Нидерланды. 1926 г.</i>
06.04.	<i>Универмаг De Vijenkorf. Гаага. Нидерланды. 1926 г.</i>
06.05.	<i>Храм Эману-Эль. Нью-Йорк. 1927 г.</i>
06.06.	<i>Мемориальный витраж Мэя. Синагога Эману-Эль. Нью-Йорк. Мастерская Тиффани. 1927 г.</i>
06.07.	<i>Собор Святого Вита. Прага. 1929 г.</i>
06.08.	<i>Прославление святых Кирилла и Мефодия». Новая архиепископская капелла собора. Прага. Альфонс Муха. 1931 г.</i>
06.09.	<i>Сотворение мира. Собор Св. Вита. Прага. Альфонс Муха. 1931г.</i>
06.10.	<i>Аллегория славянской нации. Собор Св. Вита. Прага. Альфонс Муха. 1931г.</i>
06.11.	<i>Церковь Гроссмюнстер. Цюрих. Швейцария. Аугусто Джакометти. 1930-е гг.</i>
06.12.	<i>Страшный суд. Собор Св. Вита. Прага. Макс Швабинский. 1938 г.</i>
06.13.	<i>Пассаж «Светозор», Прага, 1940 г.</i>
06.14.	<i>Капелла Розария. Франция. Анри Матисс. 1949 г.</i>
06.15.	<i>Собор Св. Михаила, Ковентри, Великобритания. 1951 г.</i>
06.16.	<i>Кафедральный собор Св. Стефана. Вена. М. Шагал. 1957 г.</i>
06.17.	<i>Собор Св. Стефана, город Мец, Франция. М. Шагал. 1958 г</i>
06.18.	<i>Витраж Живая вода. Реймский собор. Мастерская Бриджитт Симона. 1961.</i>
06.19.	<i>Собор Грейс, Сан-Франциско. 1964 г.</i>
06.20.	<i>Витражи Кафедрального собора Святого Себастьяна. Рио-де-Жанейро. 1964-1979 гг.</i>
06.21.	<i>Витражный плафон. Национальная галерея Виктории, Мельбурн, Австралия, 1968 г.</i>
06.22.	<i>Кафедральный собор Бразилиа, Бразилия. 1970 г.</i>
06.23.	<i>Собор в Маринге. Бразилия. 1972 г.</i>
06.24.	<i>Кафедральный собор Св. Себастьяна. Рио-де-Жанейро. Мастерская Эдгара Фонсеки. 1977 г.</i>
06.25.	<i>Плафон галереи Охотный ряд. Москва. 1997 г.</i>
06.26.	<i>Культурный фольклорный центр Л. Рюминой. Малое фойе. Москва. 1999 г.</i>
06.27.	<i>Итальянские портреты, Радищевский музей. Саратов. Россия, 2000 г.</i>
06.28.	<i>«Окна Америки» Институт искусств. Чикаго, США, 2002 г.</i>
06.29.	<i>Мечеть Кул Шариф. Казань. Россия. 2005 г.</i>
06.30.	<i>Станция метро «Трубная». Москва. 2007 г.</i>
06.31.	<i>Мастерская Лебедева. Санкт-Петербург. Россия. 2010 г.</i>
06.32.	<i>Планетарий им. В. Терешковой. Ярославль. 2010 г.</i>
06.33.	<i>ЗД витраж, частная коллекция. Канада. 2013 г.</i>
06.34.	<i>Станция метро «Маршал Покрышкин». Новосибирск. 2013 г.</i>
06.35.	<i>Станция метро «Битцевский парк». Москва. 2014 г.</i>
06.36.	<i>«Времена года» по мотивам работ А. Мухи. Студия «Александрия». Москва. 2014 г.</i>
06.37.	<i>Магазин Центральный детский мир. Москва. 2015 г.</i>
06.38.	<i>Витражи боковой капеллы Реймского собора. Мастерская Ими Кнобеля. 2015.</i>
06.39.	<i>Жилой многоквартирный дом. Амстердам. 2015 г.</i>
06.40.	<i>Восточный витраж в частном интерьере</i>
06.41.	<i>Ботанический сад, Мексика. Толука-де-Лердо. 2015 г.</i>
112	





*Арт-карты: Готический витраж*

*Таблица: 01.05: Базилика Святой Крови, г. Брюгге. Бельгия. 1157 г.*





*Арт-карты: Готический витраж*

*Таблица: 01.06. Собор Парижской Богоматери. 1163 г.*



*Арт-карты: Готический витраж*

*Таблица: 01.07. Церковь Святого Павла. Кантенбург. 1180 – 1840 гг.*





*Арт-карты: Готический витраж*

*Таблица: 01.08. Собор в Шартре. Франция. 1194 – 1260 гг.*



Каталог таблиц Арт-карт «ВИТРАЖ». Готический витраж.



Архитектура. Готический витраж.  
Таблица 01.09. Аббатство Сен-Дени, реконструкция фронтона и порталов  
Фонанс. XII в.



Архитектура. Готический витраж.  
Таблица 01.10. Рейнский собор, Франция. 1208 - 1211 гг.



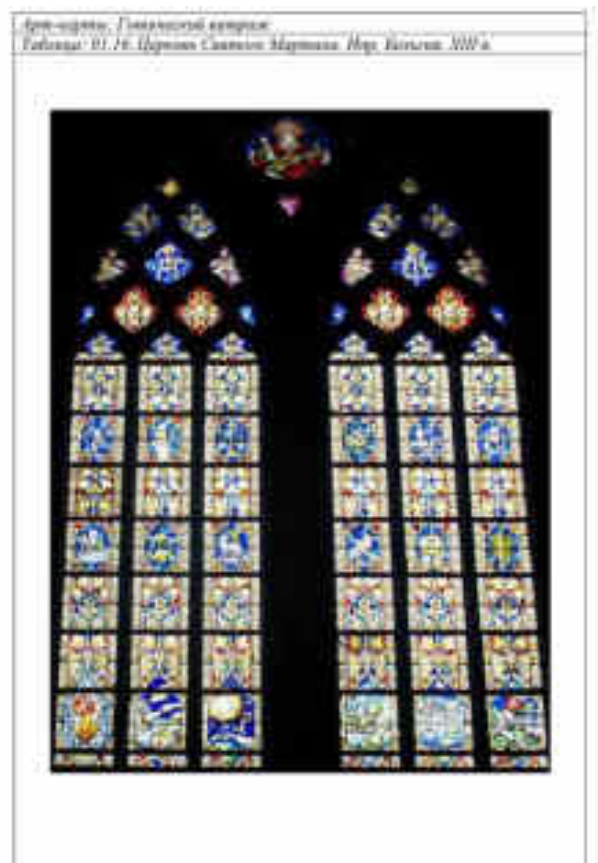
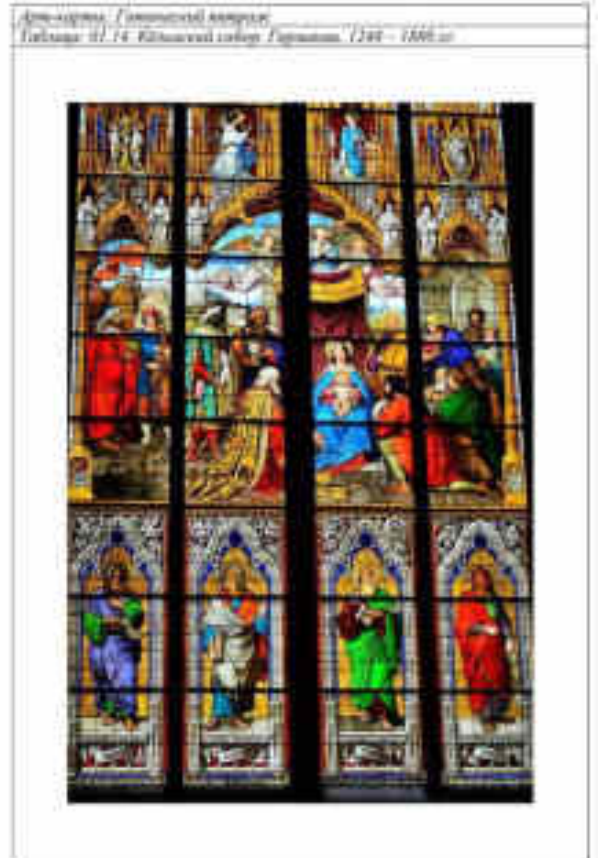
Архитектура. Готический витраж.  
Таблица 01.11. Дорный собор, Англия. 1220 - 1472 гг.

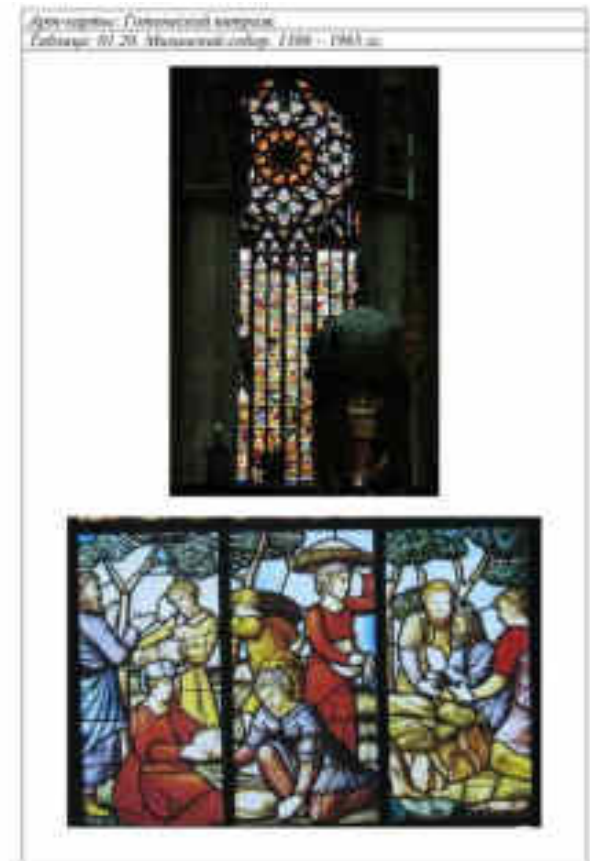
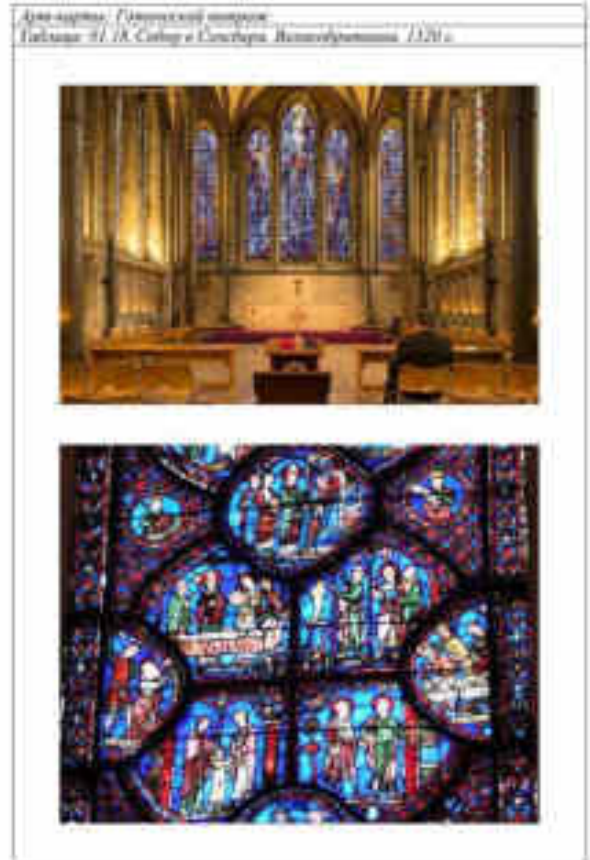


Архитектура. Готический витраж.  
Таблица 01.12. Ионас Крестовый, Корнеловый собор, Франция. 1229 г.





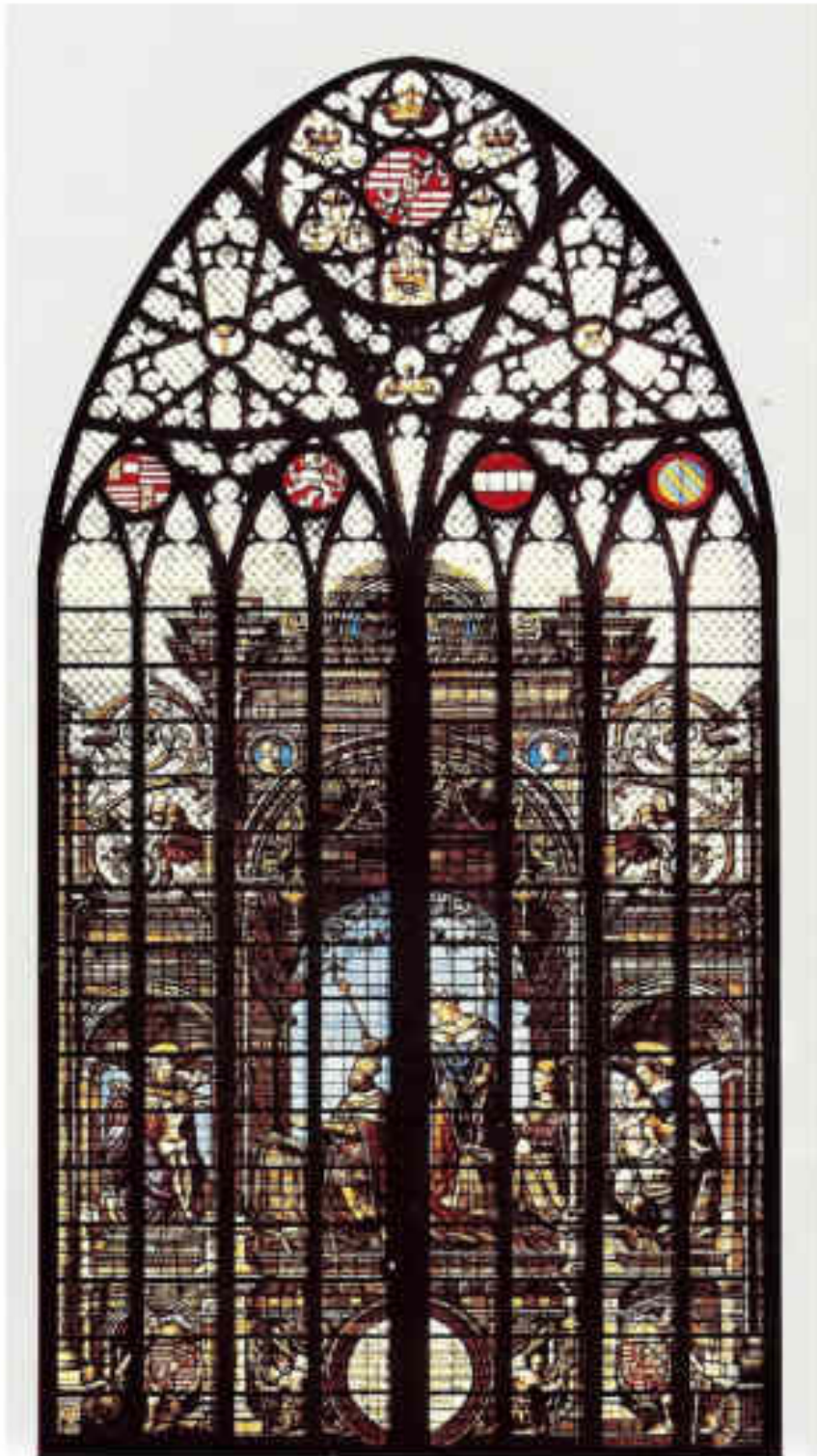






*Арт-карты: Готический витраж*

*Таблица: 01.21. Собор Святого Михаила, сцены поклонения Карлом V и его женой Изабеллы Португальской реликвиям Причастия. Брюссель, 1537 г.*



Каталог таблиц Арт-карт «ВИТРАЖ». Готический витраж.

*Арт-карты: Готический витраж*

*Таблица: 01.22. Бодлианская библиотека Оксфордского университета.  
1602 г.*



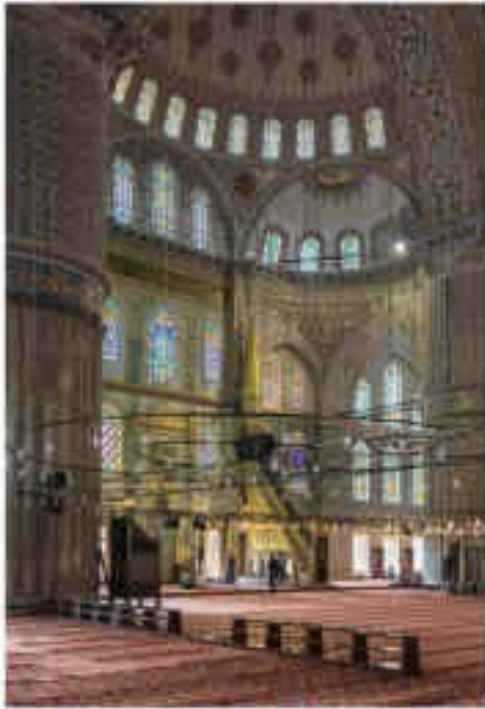


Арт-карты: Готический витраж

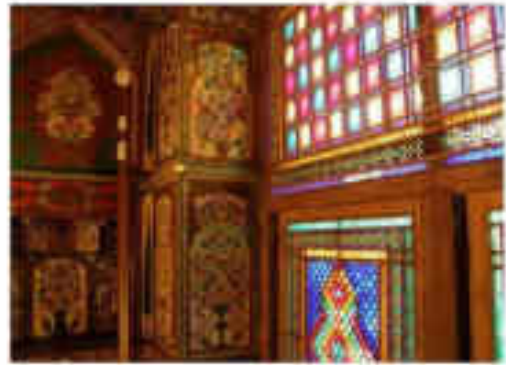
Таблица: 01.23. Собор Святого Сальватора, Брюгге, Бельгия. 1846 г.



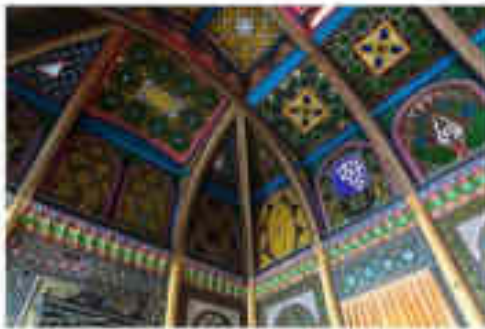
Арт-карты. Витражное искусство Востока  
Таблица: 02.01. Голубой мечеть. Сложный фронтонированный витраж (1899 г.)



Арт-карты. Витражное искусство Востока  
Таблица: 02.02. Дворец камильских лавок. Арабизм (1938 г.)



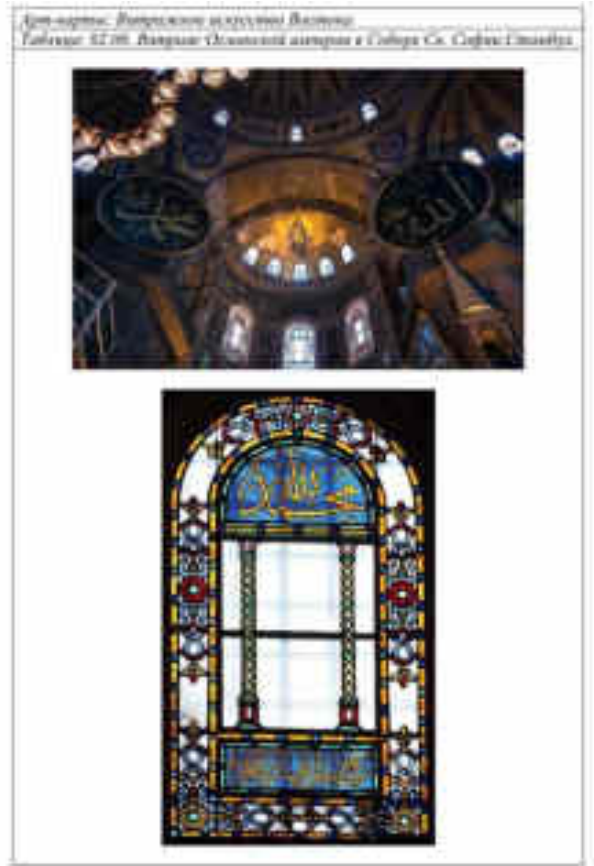
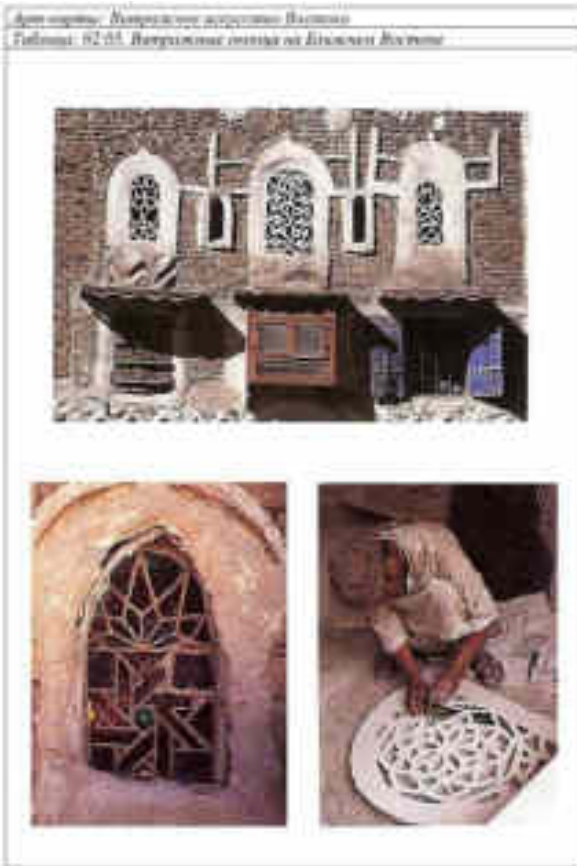
Арт-карты. Витражное искусство Востока  
Таблица: 02.03. Дворец Шахри. Витражной ковры (1756-1920 гг.)



Арт-карты. Витражное искусство Востока  
Таблица: 02.04. Мечеть Шахр-и-Мухаммад. Голубой Шахри. Иран (1888 г.)







*Арт-карты: Витражи допетровской Руси*

*Таблица: 03.01. Теремной дворец Московского Кремля. XVI в.*



Каталог таблиц Арт-карт «ВИТРАЖ». Витражное искусство допетровской Руси.



*Арт-карты: Витражи допетровской Руси*

*Таблица: 03.02. Витражные оконца в Палатах бояр Романовых (реконструкция), ул. Варварка. Москва. XVI в.*

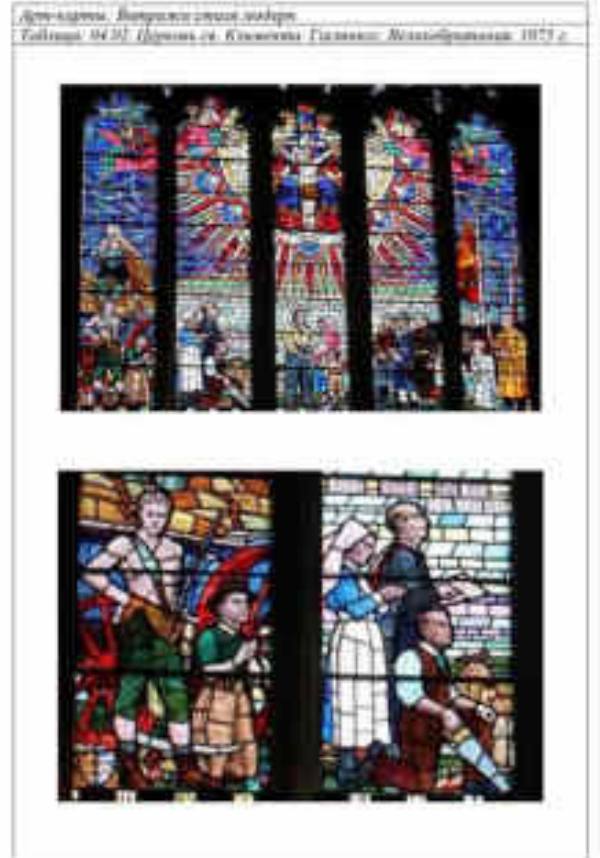
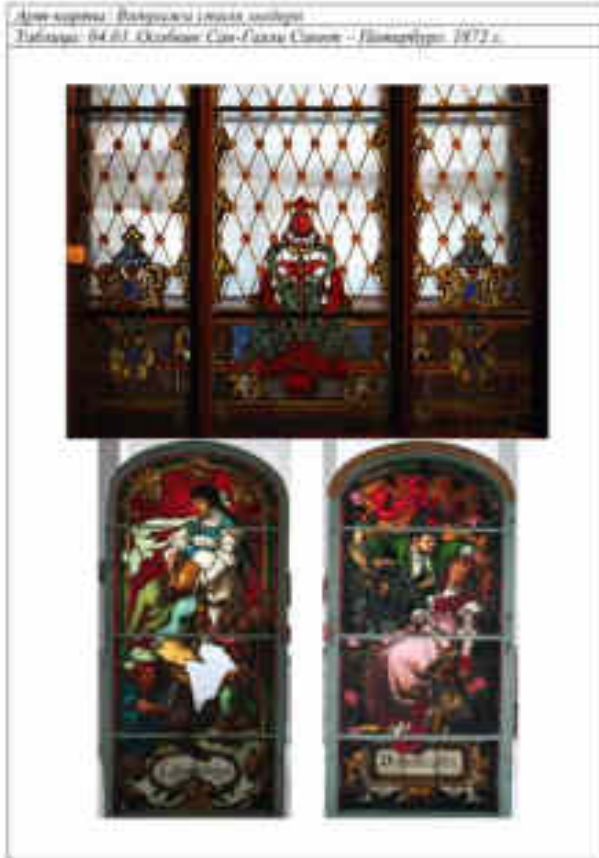


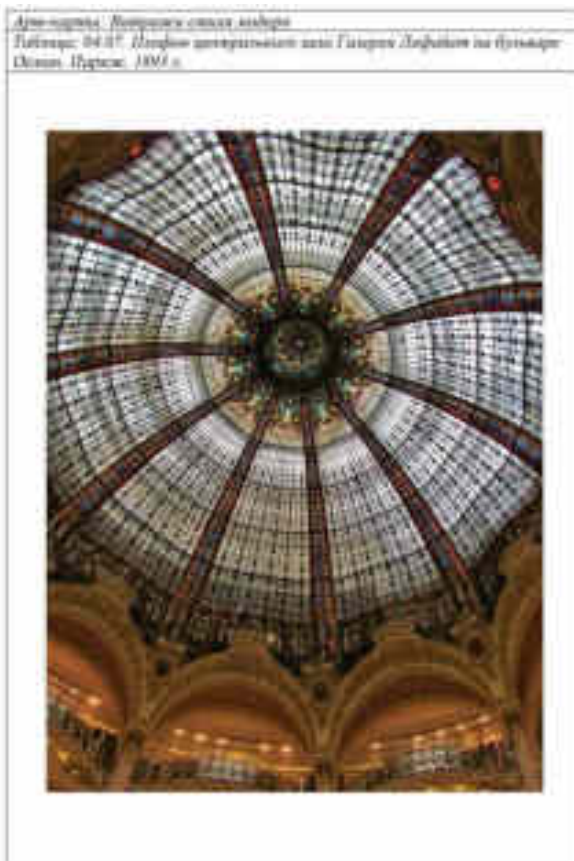
*Арт-карты: Витражи допетровской Руси*

*Таблица: 03.03. Дворец Алексея Михайловича в Коломенском  
(реконструкция 2010 г.) Москва. XVII в.*











Арт-деко. Витражи (стеклянные мозаики)  
Таблица 04.09. Витражи в здании клуба «Собор» Ф.О. Шаврина  
в Эрмитажном театре. Санкт-Петербург, 1999 г.



Арт-деко. Витражи (стеклянные мозаики)  
Таблица 04.10. Купольный центр Уллан. Александрова Габриэла, 1997 г.

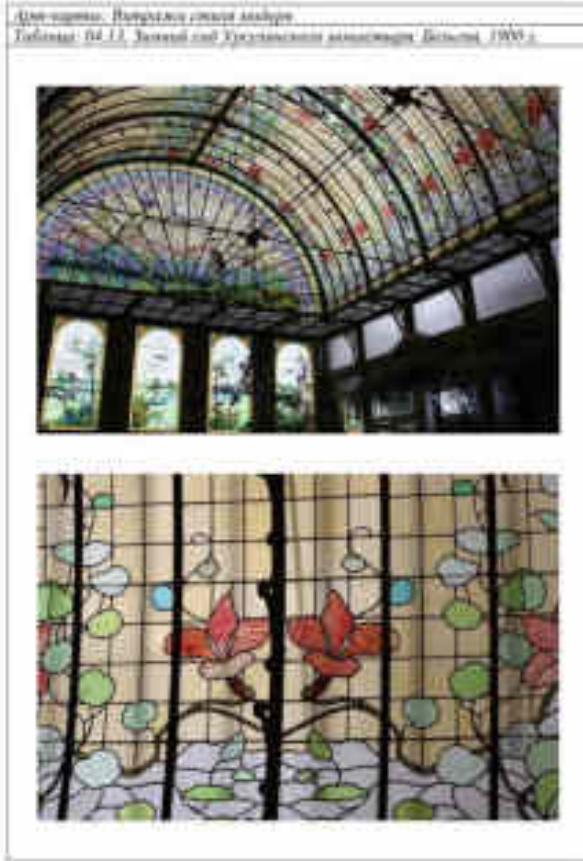


Арт-деко. Витражи (стеклянные мозаики)  
Таблица 04.11. Исторический Музей Мариинского театра  
Шаврина, 1999 г.



Арт-деко. Витражи (стеклянные мозаики)  
Таблица 04.12. Исторический Музей. Санкт-Петербург, 1999 - 2010 гг.







Дизайнер: Владимир Степанович  
 Таблица: 04.17. Дворцовый зал С. В. Мухом. Санкт-Петербург. ул.  
 Акулиничев 16/Кюмментов пер., 17. 1902-1903 гг.



Дизайнер: Александр Степанович  
 Таблица: 04.18. Витражи мастерской Жюльен де Фур. Франция. 1904 г.



Дизайнер: Владимир Степанович  
 Таблица: 04.19. Витражи Соловьев и Рубин. Мастерская Жюльен де Фур.  
 Франция. 1904 г.



Дизайнер: Владимир Степанович  
 Таблица: 04.20. Оранжерея Мавриковского на Пискаревской ул. Алмаз. 1904 г.



Архитектура. Витражи стили модерн  
Таблица 04.21. Интерьер католической церкви. Барселона. 1904 г.



Архитектура. Витражи стили модерн  
Таблица 04.22. Мадонна со святыми. Готика. Мадонна со святыми. Миланский собор. 1887, 1903 гг.



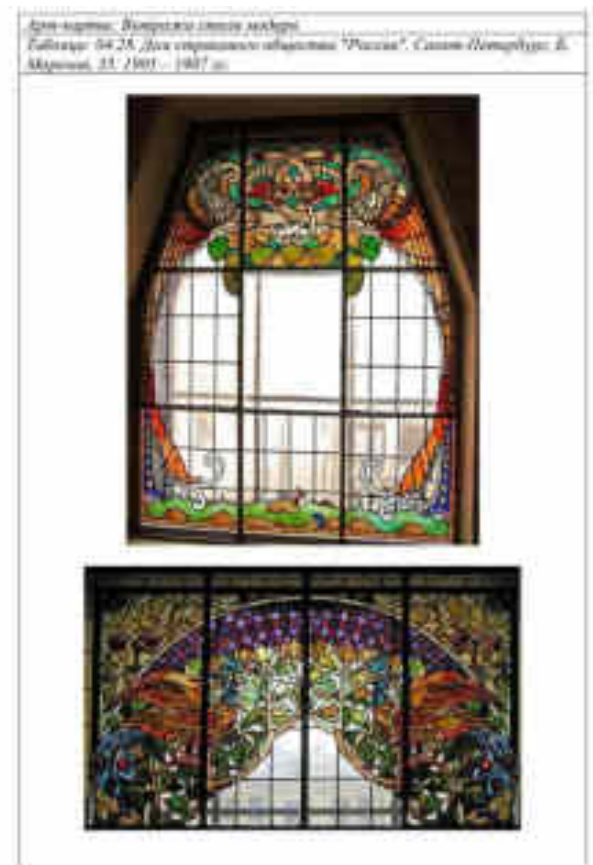
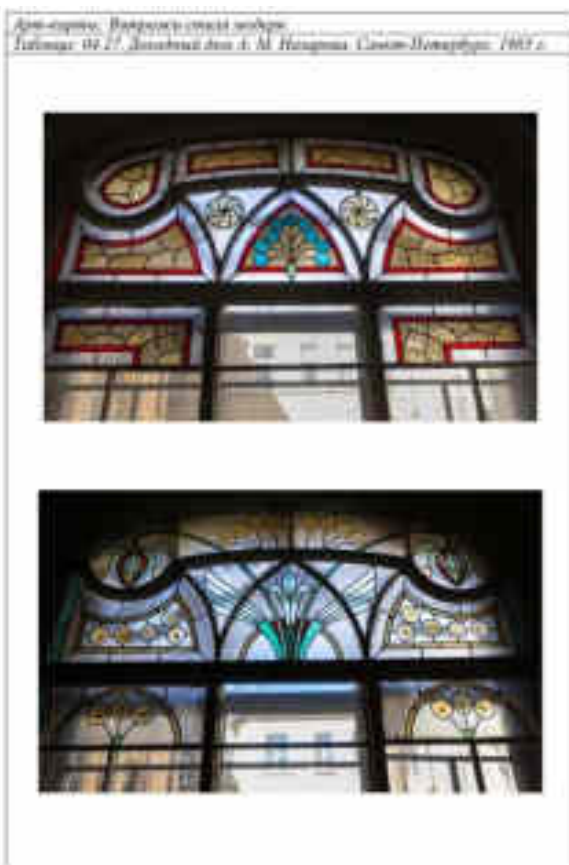
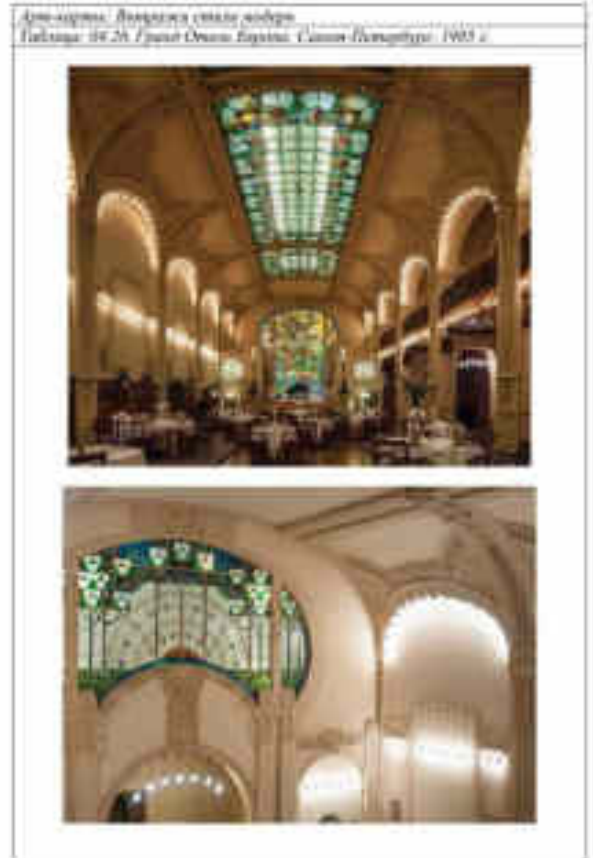
Архитектура. Витражи стили модерн  
Таблица 04.23. Священный город. Декоративный портал в Швейцарии, южная Мюррэн, Миссиярия Гербера. 1901 г.



Архитектура. Витражи стили модерн  
Таблица 04.24. Витражи-постеры Гюнтера Грассе. Девочка. Фрагмент. 1963 г.







*Арт-карты: Витражи стиля модерн*

*Таблица: 04.29. Особняк В.А. Траничева. Санкт-Петербург. 1906 г.*

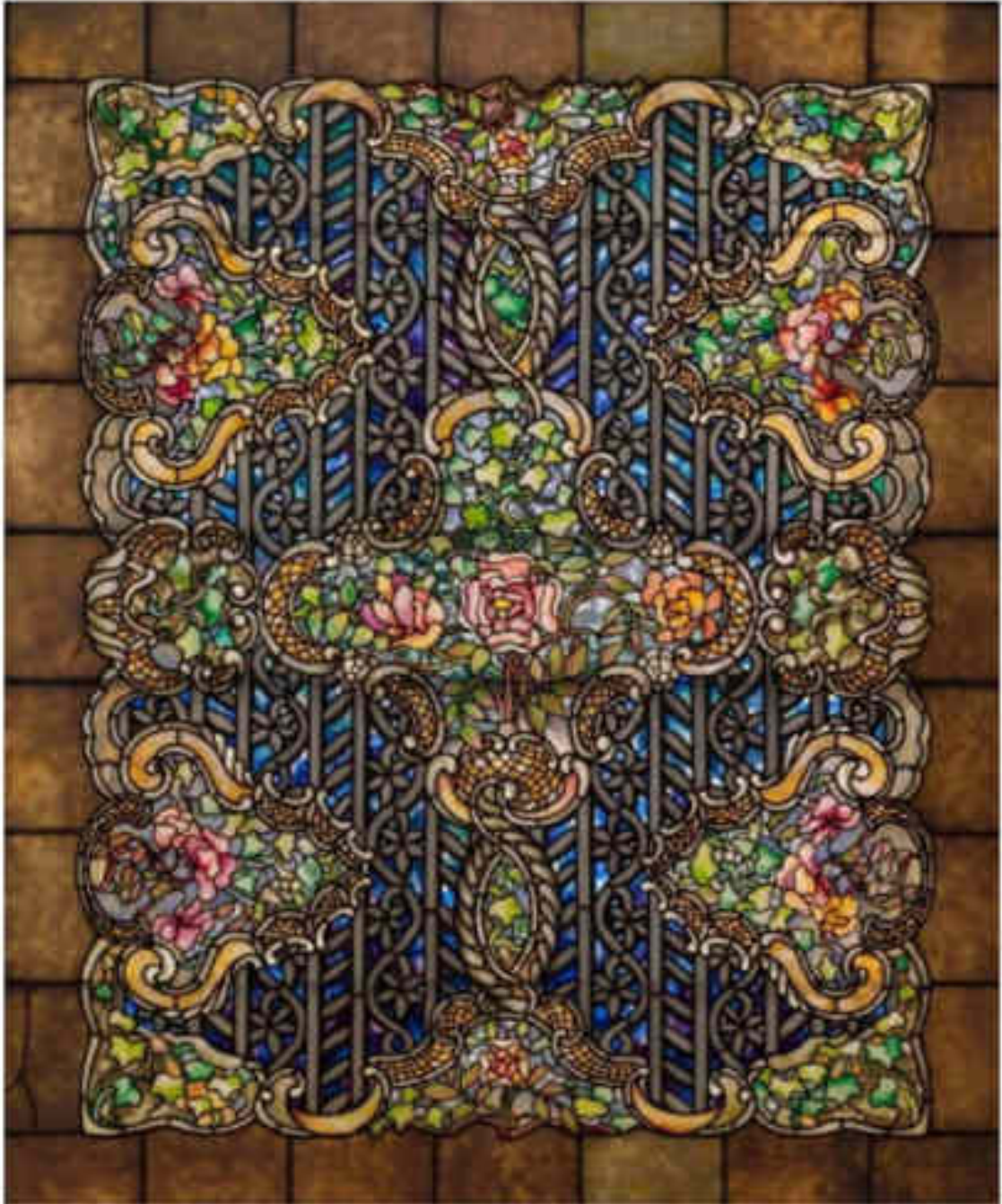


Каталог таблиц Арт-карт «ВИТРАЖ». Витражи стиля Модерн.



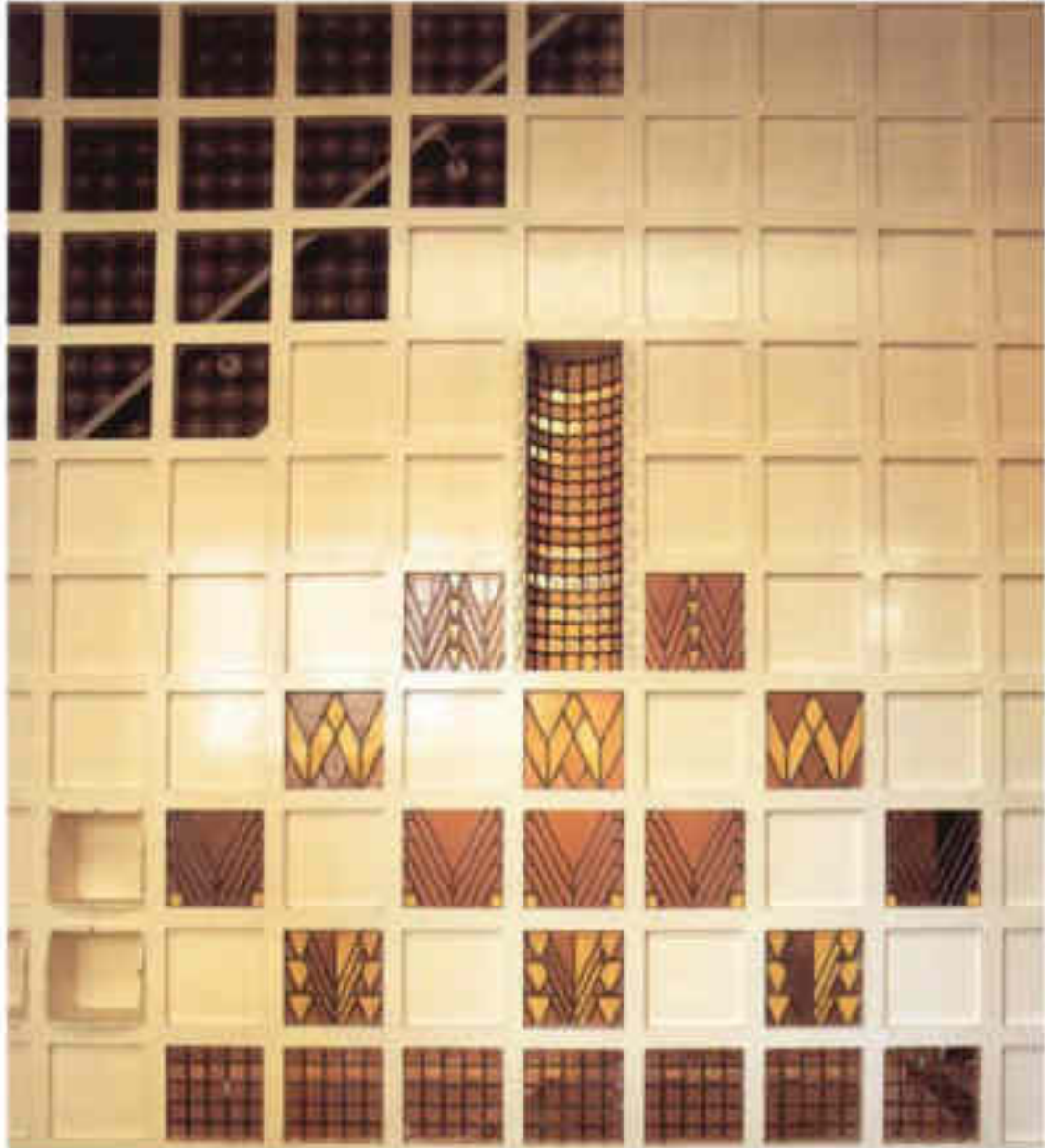
*Арт-карты: Витражи стиля модерн*

*Таблица: 04.30, Окно «Розы и крест» из эмалированного стекла. В фирме  
Lawelton Hall, Мастерская Тиффани. 1906 г.*



*Арт-карты: Витражи стиля модерн*

*Таблица: 04.31. Дом Уайна Дж Бассет-Лоука. Лестничный марш. Чарльз Ренни Макинтош. Шотландия, 1916-1919 гг.*





Арт-карты: Витражи СССР  
Таблица: 02.01. Витражи станции метро Новодевичья площадь (мозаичная композиция), 1952 г.



Арт-карты: Витражи СССР  
Таблица: 02.02. Личный кабинет, Улановск, 1979 г.



Арт-карты: Витражи в СССР  
Таблица: 02.03. Маневренный Государственный Университет, Новосибирск, 1975 г.



Арт-карты: Витражи СССР  
Таблица: 02.04. Витражи в Личном кабинете, институт экономики, Москва, 1978 г.



*Арт-карты: Витражи в СССР*

*Таблица: 05.05. Вестибюль Таллиннской телебашни, Таллинн, 1980 г.*





*Арт-карты: Витражи СССР*

*Таблица: 05.06. Станция метро «Цветной бульвар». Москва. 1988 г.*



Автори: Джеймс Мак-Нелліс.  
Таблиця 28.01. Округлий вітраж: Мистецтво, Нью-Йорк, Нью-Йоркський Музей Сучасного Мистецтва, 1934 р.



Автори: Джеймс Мак-Нелліс.  
Таблиця 28.02. Собор Св.Симона і Євстахія, Брестська, Ломанко Гірка, 1928 р.



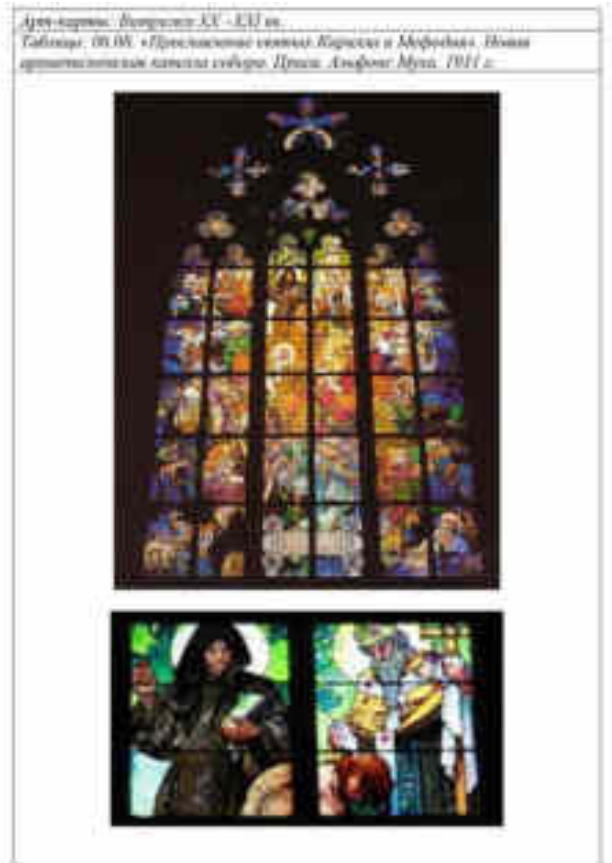
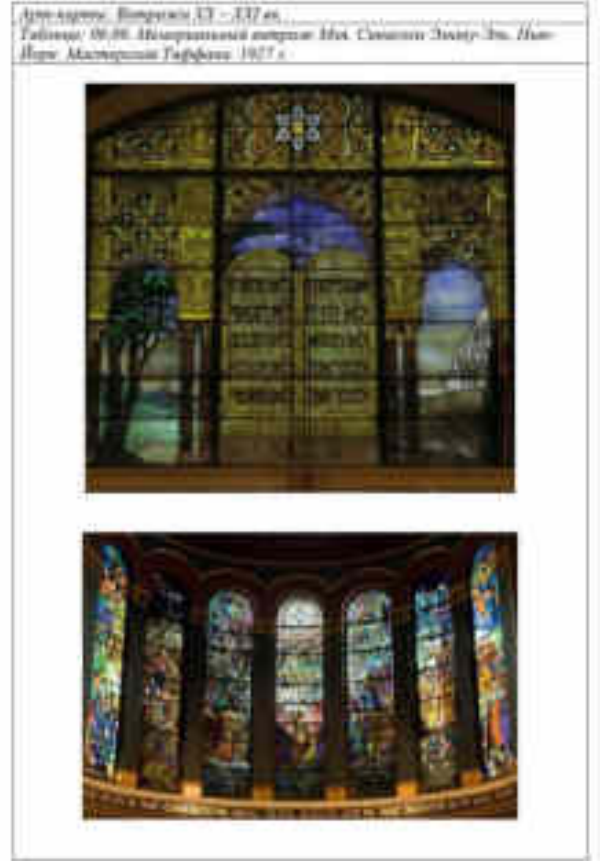
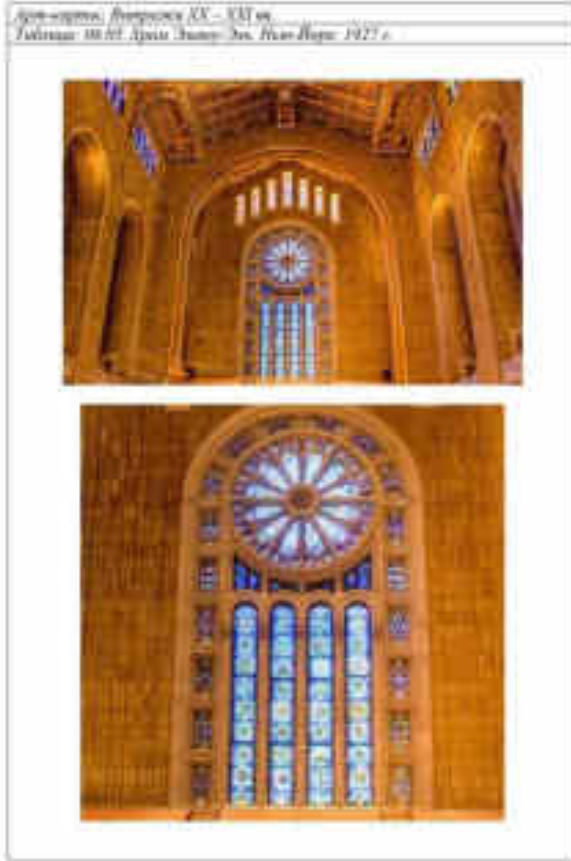
Автори: Джеймс Мак-Нелліс.  
Таблиця 28.03. Основа Де Бірдерф Ганс. Нідерланди, 1928 р.



Автори: Джеймс Мак-Нелліс.  
Таблиця 28.04. Фундамент Де Бірдерф Ганс. Нідерланди, 1928 р.







Архитектор: Витражи XX – XXI вв.  
Таблица: В.В. Савицкий (арт-карт) Собор Св. Власа, Прага. Автор: Муха, 1911г.



Архитектор: Витражи XX – XXI вв.  
Таблица: И.И. Азаровский (художественный мастер) Собор Св. Власа, Прага. Автор: Муха, 1911г.



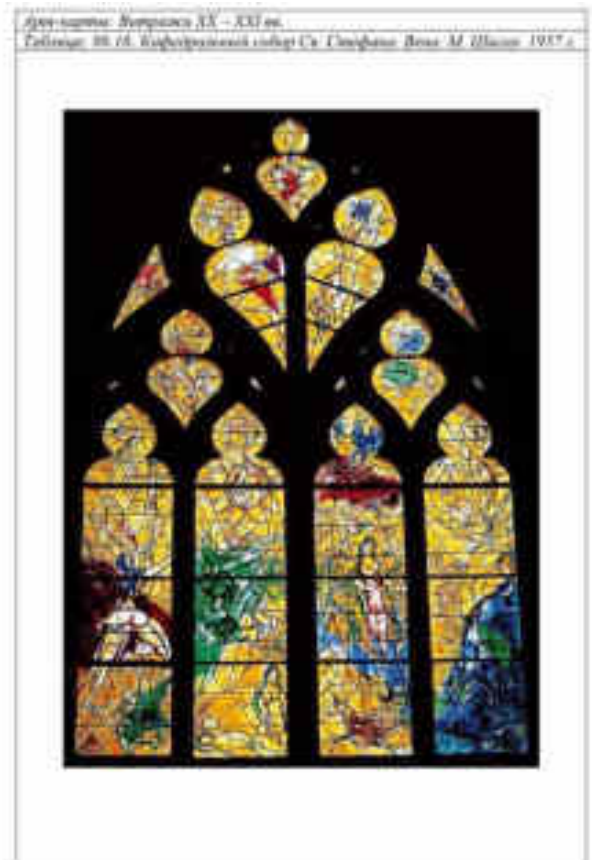
Архитектор: Витражи XX – XXI вв.  
Таблица: И.И. Мухоморов (художественный мастер) Церковь Святого Штефана, Братислава. Автор: Давидович, 1910г.



Архитектор: Витражи XX – XXI вв.  
Таблица: И.И. Сербинский (худ. мастер) Собор Св. Власа, Прага. Автор: Шварцманский, 1910г.







*Арт-карты: Витражи XX–XXI вв.*

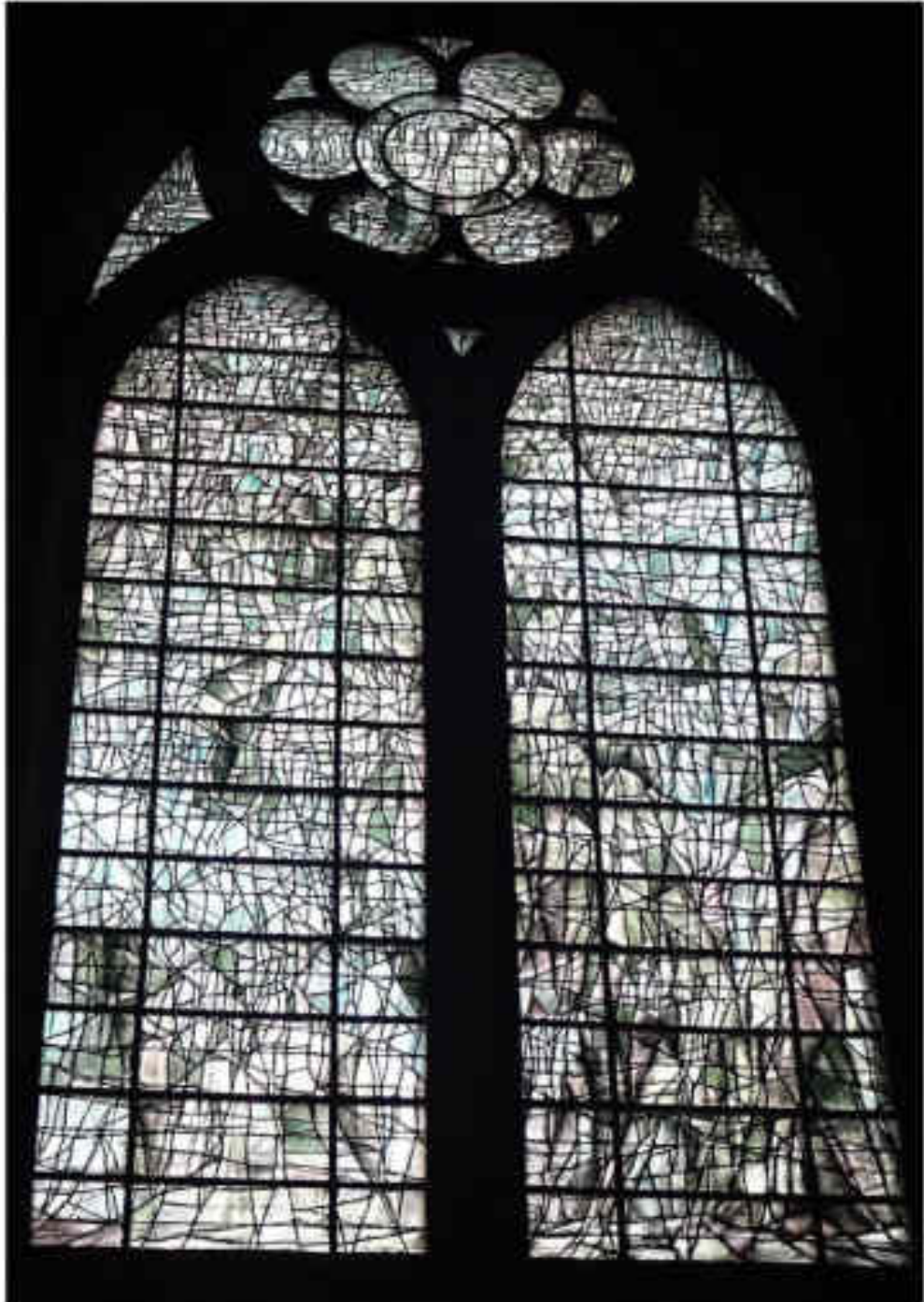
*Таблица: 06.17. Собор Св. Стефана, город Мец, Франция. М. Шагал. 1958 г.*





*Арт-карты: Витражи XX – XXI вв.*

*Таблица: 06.18. Витраж Живая вода. Реймский собор. Мастерская Бриджитт Симона. 1961 г.*



*Арт-карты: Витражи XX – XXI вв.*

*Таблица: 06.19. Собор Грейс, Сан-Франциско. 1964 г.*

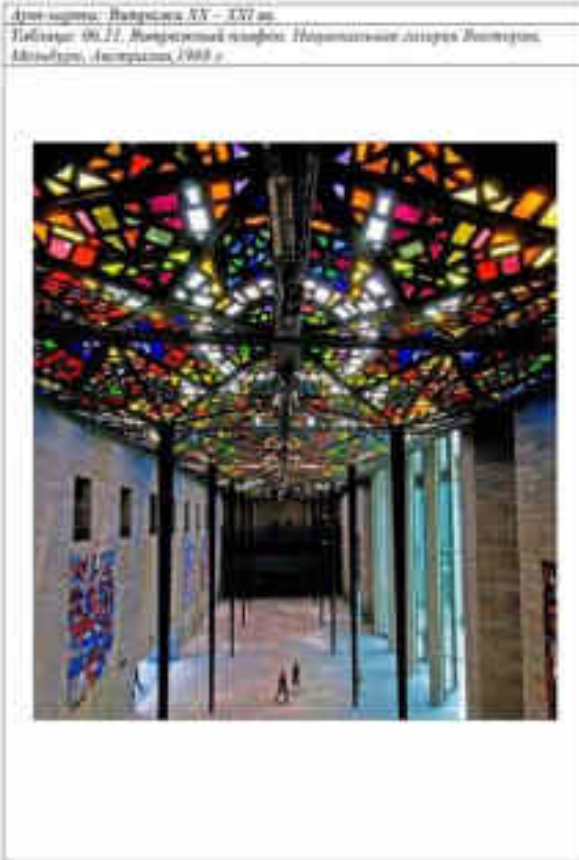


*Арт-карты: Витражи XX – XXI вв.*

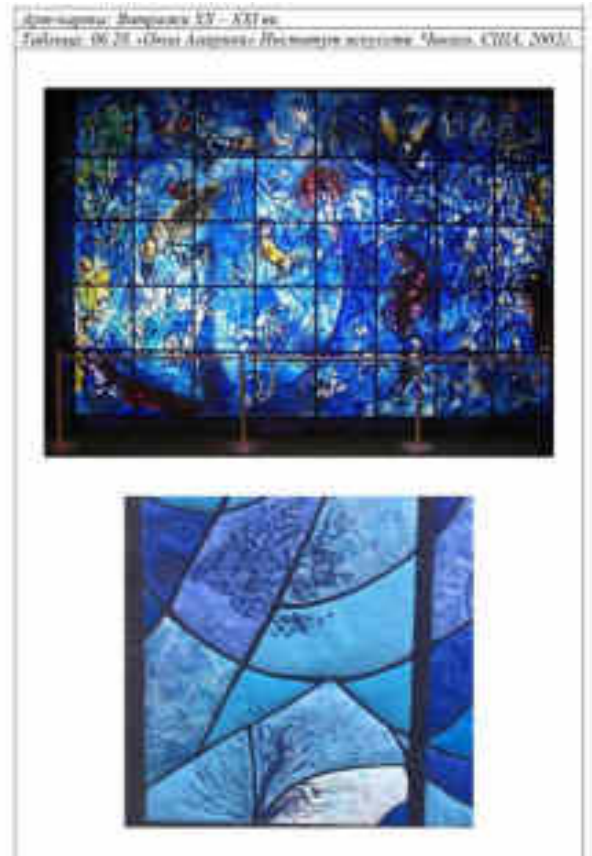
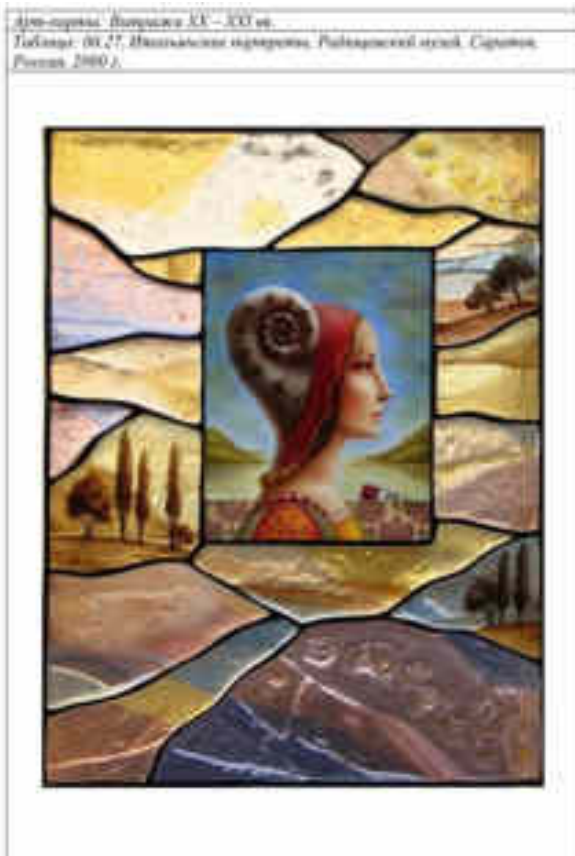
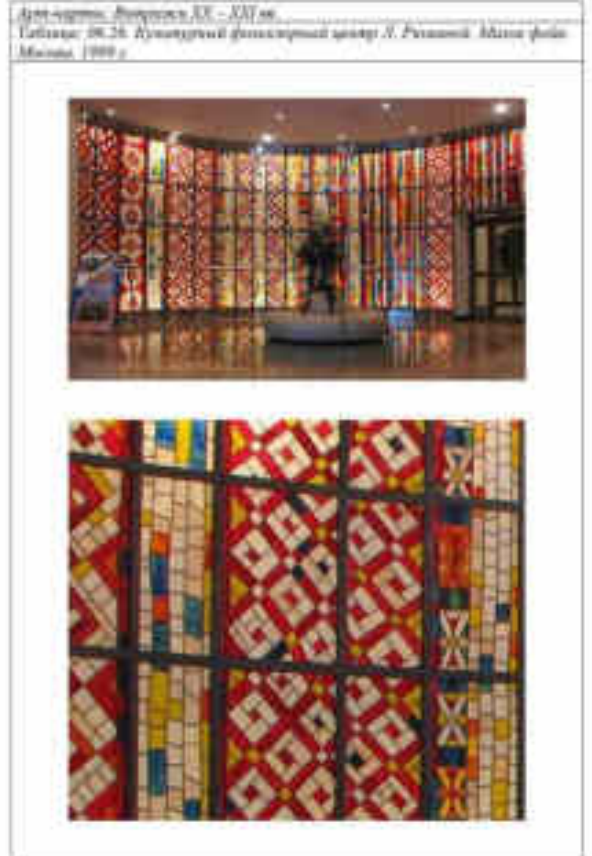
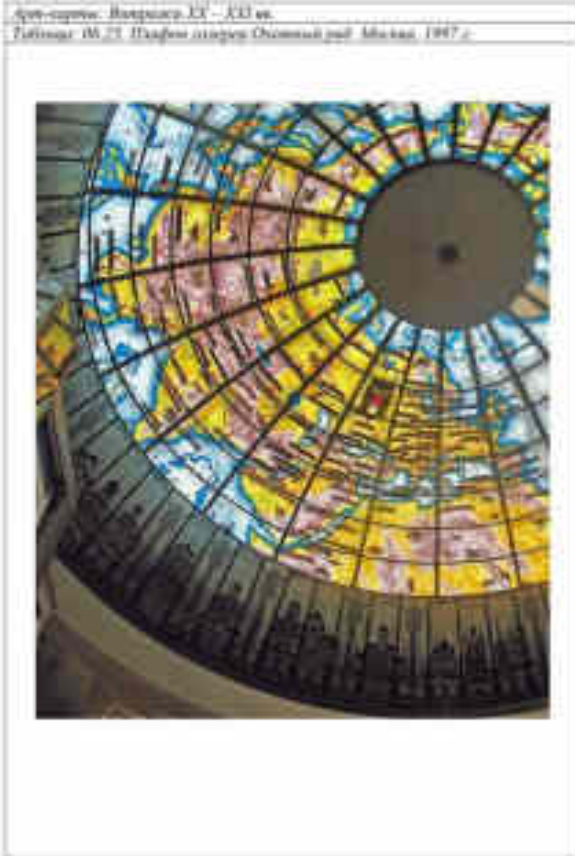
*Таблица: 06.20. Витражи Кафедрального собора Святого Себастьяна.  
Рио-де-Жанейро, 1964-1979 гг.*

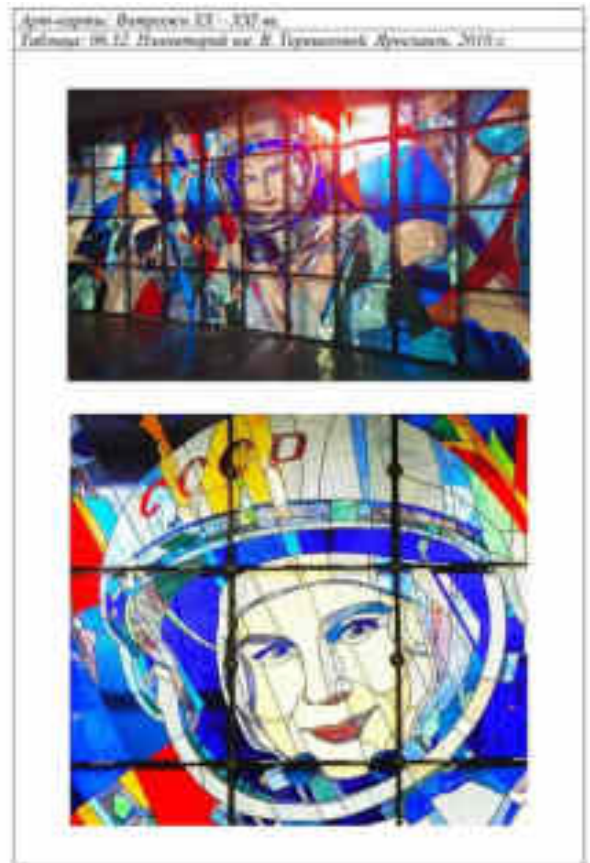
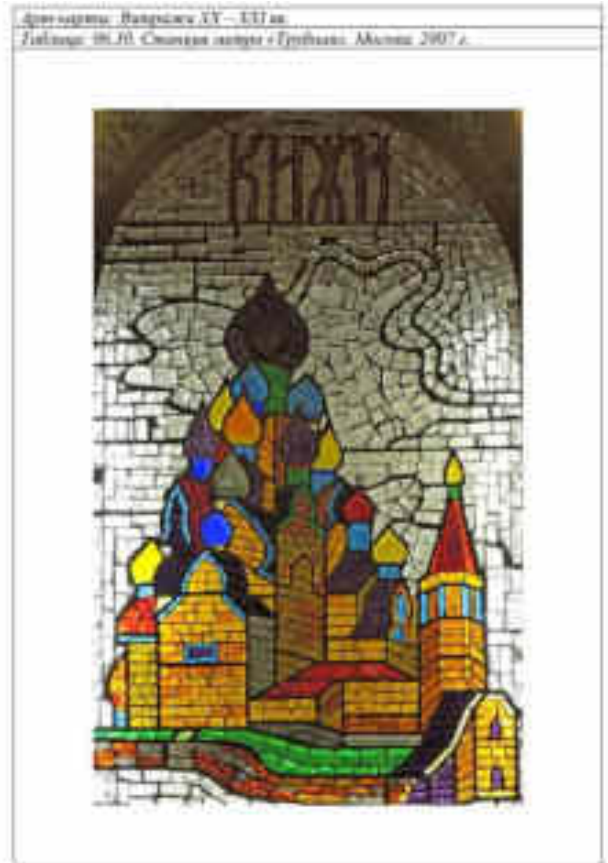












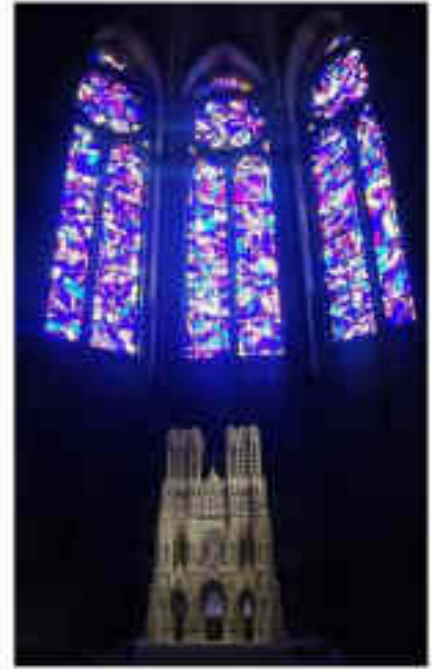




Автор-художник: Витражи XX - XXI вв.  
Таблица: 06.17. Мозаика Дмитриевский соборной арт. Москва, 2012 г.



Автор-художник: Витражи XX - XXI вв.  
Таблица: 06.18. Витражи венецианского собора Павлина в соборе Маргариты в Венеции, 2011 г.



Автор-художник: Витражи XX - XXI вв.  
Таблица: 06.19. Живой абстракционизм в арт-карте. Екатеринбург, 2017 г.



Автор-художник: Витражи XX - XXI вв.  
Таблица: 06.20. Витражи в соборе и в соборе в соборе





*Арт-карты: Витражи XX – XXI вв.*

*Таблица: 06.41, Ботанический сад, Мексика, Толука-де-Лердо, 2015 г.*



### Каталог таблиц Арт-карт «АРХИТЕКТУРНАЯ КЕРАМИКА»

№ табл.	Арт-карты
<b>01.</b>	<b>Архитектурная керамика древних цивилизаций</b>
01.01.	Орнамент стен Вавилона. Реконструкция в Пергамском музее. Керамический глазурованный кирпич. Ирак. VII-VI в. до н.э.
01.02.	Керамический глазурованный кирпич. Ирак. VI в. до н.э.
01.03.	Элементы вавилонской архитектурной керамики. V в. до н.э.
01.04.	Ворота Вавилона богини Иштар. Реконструкция в Пергамском музее. Керамический глазурованный кирпич. Ирак. 575г. до н.э.
01.05.	Плитки с клинописью о богине Иштар. Пергамский музей.
<b>02.</b>	<b>Архитектурная керамика Востока</b>
02.01.	Гунбад-и Сурх в Мараге. Иран (Османская империя). 1148 г.
02.02.	Мавзолейный комплекс эпохи Тимура Шах-и-Зинда. Самарканд. IX в. Некрополь Шахизинда. Самарканд. XIV – XV вв.
02.03.	Геометрический узор. Купол мечети Джаме в Йезде, Иран. 1324-1365 гг.
02.04.	Зелёная мечеть в Бурсе. Турция. 1424 г.
02.05.	Мечеть кози Калон. Бухара. 1540 г.
02.06.	Резной стук и фитоморфный узор. Мечеть шейха Лютфуллы. Исфахан. Иран. 1602-1619 гг.
02.07.	Каллиграфический узор, арабески. Мечеть шейха Лютфуллы, Иран. 1602-1619.
02.08.	Керамические сталактиты Мечети шейха Лютфуллы в Исфахане. Иран. 1602-1619 гг.
02.09.	Лазоревый купол и сталактитовый свод. Мечеть Имама или мечеть Шаха, Исфахан. Иран. 1611-1641 гг.
02.10.	Мечеть Султана Ахмеда Голубая Мечеть Стамбул. 1616 г.
02.11.	Дворец Эмира. Бухарский эмират. 1756-1920 гг.
02.12.	Летняя резиденция Эмира. Бухарский эмират. 1756-1920гг
02.13.	Сталактитовый свод мечети Насир Оль-Мольк или Розовая, Шираз. Иран. 1877-1888 гг.
02.14.	Восточные узоры Самарканда
02.15.	Фасадная архитектурная керамика Бухары
02.16.	Узбекские узоры Самарканд
02.17.	Восточный рельефный орнамент в изразцах.
02.18.	Улицы Бухары – 2500 лет дух места.
<b>03.</b>	<b>Архитектурная керамика в России</b>
03.01.	Церковь Успения пр. Богородицы в Гончарной слободе. Москва. 1654 г.
03.02.	Изразцы Церкви Николая мокрого в Ярославле. 1690 г.
03.03.	Фасад церкви Николая мокрого в Ярославле. XVII в.
03.04.	Менишиковский дворец. Санкт-Петербург. 1710 г.
03.05.	Изразцовая печь Эрмитажа. Санкт-Петербург. XVIII в.
03.06.	Изразцы церкви Ильи Пророка в Ярославле. XIX в.
03.07.	Изразцы Товарищества М.С. Кузнецова. Конец XIX в.
03.08.	Рельефные изразцы Товарищества М.С. Кузнецова. Конец XIX в.

03.09.	<i>Расписные изразцы Товарищества М.С. Кузнецова. Начало XX в.</i>
03.10	<i>Изразцы на фасаде церкви Димитрия Донского. Бутырская ул., Москва.</i>
03.11	<i>Теремок в Крутицком подворье. Москва.</i>
<b>04.</b>	<b><i>Архитектурная керамика в Европе</i></b>
04.01.	<i>Керамические полы в европейских замках. XII - XV вв.</i>
04.02.	<i>Плитка в мавританском стиле. XVI в.</i>
04.03.	<i>Облицовка керамическими изразцами печей. XVIIIв.</i>
04.04.	<i>Изразцовая печь с объемными элементами. XVIII в.</i>
04.05.	<i>Голландский изразец. Делфт. XVIII в.</i>
04.06.	<i>Керамическое панно. Делфт. XIX в.</i>
04.07.	<i>Керамическое панно. Голландские изразцы. XIX в.</i>
04.08.	<i>Керамическое панно на фасаде. Нидерланды. XIX в.</i>
04.09.	<i>Фонтан работы компании Villeroy &amp; Boch в зимнем саду института монахинь-урсулинок. Бельгия. XIX в.</i>
04.10.	<i>Печь фирмы Villeroy &amp; Boch. Стиль Бозар. Конец XIX в.</i>
04.11.	<i>Изразцовая облицовка фасада дома Эль Каприччо. А. Гауди. 1883г.</i>
04.12.	<i>Дом Висенс. Испания. А. Гауди. 1888 г.</i>
04.13.	<i>Дом Батльо. Барселона, А. Гауди. 1904 – 1906 гг.</i>
04.14.	<i>Мейсенские изразцы. 1900 г.</i>
<b>05.</b>	<b><i>Португальская азулежу</i></b>
05.01.	<i>Королевский дворец, г. Синтра. Португалия. XV в.</i>
05.02.	<i>Старейшая керамическая плитка в Национальном дворце Синтры, Португалия. XV в.</i>
05.03.	<i>Изразцы из Национального Дворца г. Синтры. Португалия. XV в.</i>
05.04.	<i>Интерьер с керамическим ковровым декором. Региональный музей Беже. Португалия. XVII в.</i>
05.05.	<i>Панно во Дворце Келуш. Лиссабон. Португалия. XVII в.</i>
05.06.	<i>Церковь São Pedro de Alcântara в Лиссабоне. Португалия. XVII в.</i>
05.07.	<i>Лестница в монастыре Мадре де Деуш. Лиссабон. XVIII в.</i>
05.08.	<i>Церковь Св. Анны. Г. Албуфейра. Португалия. XVIII в.</i>
05.09.	<i>Источник в горной деревне Алте. Португалия. 1723 г.</i>
05.10.	<i>Церковь Сан Лоуренсо де Матос в Алмансиле. 1730 г.</i>
05.11.	<i>Панорама Лиссабона до землетрясения 1730 г. Музей Азулежу в Лиссабоне. Португалия. XVIII в.</i>
05.12.	<i>Балкон часовни Богородицы внутри городских ворот. Поселок Обидуш. Португалия. 1740-1750 гг.</i>
05.13.	<i>Фасад дворца Пена в Синтре. 1838 г.</i>
05.14.	<i>Декор лестницы традиционными бело-синими плитками.</i>
05.15.	<i>Вокзал Сан-Бенту. На панно изображены сцены из истории Португалии. Лиссабон. 1916 г.</i>
05.16.	<i>Изображения святых на улицах Лиссабона.</i>
<b>06.</b>	<b><i>Архитектурная керамика русского модерна</i></b>
06.01.	<i>Оформление изразцами отопительной печи. Церковь Спаса нерукотворного, Абрамцево. 1881-1882 гг.</i>
06.02.	<i>Изразцовая отделка печной трубы и окон Спасской церкви в Абрамцево. 1881–1882 гг.</i>
06.03.	<i>Изразцовый камин «Лебедь». Абрамцево. Россия. 1892 г.</i>

06.04.	<i>Камин «Микула Селянинович и Вольга». М. Врубель. Россия, 1898 г.</i>
06.05.	<i>Изразцовый камин в Абрамцево. Россия. Конец XIX в.</i>
06.06.	<i>Печь-лежанка в Абрамцево. Россия. Конец XIX в.</i>
06.07.	<i>Изразцовая скамья Врубеля. Абрамцево.</i>
06.08.	<i>Гостиница Метрополь. Москва. 1898-1905 г.</i>
06.09.	<i>Особняк М. Ф. Якунчиковой. Москва. 1900 г.</i>
06.10.	<i>Доходный дом Никонова. Санкт-Петербург. 1900 г.</i>
06.11.	<i>Гимназия им. Медведниковых. Староконюшенный пер., 18, Москва. Арх. И.С. Кузнецов. 1901 г.</i>
06.12.	<i>Дом Александрова. Мерзляковский пер. Москва. 1902 г.</i>
06.13.	<i>Фасад гостиницы Самофалова. Воронеж. Начало XX в.</i>
06.14.	<i>Напольная плитка во флигеле усадьбы Глуценко. Воронеж.</i>
06.15.	<i>Ярославский вокзал. Москва. Начало XX в.</i>
06.16.	<i>Доходный дом М. В. Сокол. Москва, Кузнецкий мост, 3. 1904 г.</i>
06.17.	<i>Доходный дом Плевако. Новинский бул., Москва. Арх. П.К. Микини. 1905 г.</i>
06.18.	<i>Саввинское подворье. Москва. Тверская улица. 1907 г.</i>
06.19.	<i>Объемные фасадные керамические декоры. Доходный дом З.А. Перцовой. Москва. 1907 г.</i>
06.20.	<i>Фасадный декор окон. Доходный дом З.А. Перцовой. Москва. 1907г.</i>
06.21.	<i>Керамический декор доходного дома донского монастыря. Москва. 1911 г.</i>
06.22.	<i>Доходный дом Миансаровой, Москва, Арх. С.К. Родионов 1912 г.</i>
06.23.	<i>Дом городских начальных училищ. Москва, Б. Пироговская ул. 1912г.</i>
<b>07.</b>	<b><i>Архитектурная керамика в СССР</i></b>
07.01.	<i>Майоликовые панно станции метро «Комсомольская». Москва. Н. Лансере. 1935 г.</i>
07.02.	<i>Керамические декоры на станция метро «Таганская», Москва, 1952 г.</i>
07.03.	<i>Майоликовое панно станция метро ВДНХ. Москва.</i>
07.04.	<i>Керамическое панно за домиком Петра. Петровская наб. 4, Санкт-Петербург.</i>
07.05.	<i>Панно на станции метро «Крестьян». Киев.</i>
07.06.	<i>Роспись по керамике в средней школе № 10, г. Ногинск, Россия</i>
<b>08.</b>	<b><i>Архитектурная керамика XX - XXI вв.</i></b>
08.01.	<i>Модульная архитектурная керамика. Музей фабрики «Королевский Делфт». Нидерланды. 1915 г.</i>
08.02.	<i>Интерьерные декоры виллы Вассенаар. Музей фабрики «Королевский Делфт». Нидерланды. 1915 г.</i>
08.03.	<i>Настенные керамические декоры. Музей фабрики «Королевский Делфт». Нидерланды. 1915 г.</i>
08.04.	<i>Площадь Испании. Севилья. 1929 г.</i>
08.05.	<i>Керамические архитектурные колонны. Ф. Хундербассер. Вена.</i>
08.06.	<i>Абенсберг башня Ф. Хундербассера. Германия.</i>
08.07.	<i>Фасад мусоросжигательного завода. Ф. Хундербассер. Вена.</i>
08.08.	<i>Керамическое панно в интерьере Ф. Хундербассера.</i>
08.09.	<i>Станция метро «Университет». Стокгольм. 1975 г.</i>
08.10.	<i>Колонны с изразцами Маурица Эшера. Гаага. XX в.</i>
08.11.	<i>Станция метро «Льеж». Париж. 1982 г.</i>
08.12.	<i>Авторские изразцы Рут Брюк. Финляндия. XX в.</i>



08.13.	<i>Авторские изразцы Лизы Ларсен. Швеция. XX в.</i>
08.14.	<i>Авторское панно Фернана Леже. Франция. XX в.</i>
08.15.	<i>Домовая церковь Михаила Архангела при загородной резиденции Московских Патриархов. Ново-Переделкино. Москва. 2001г.</i>
08.16.	<i>Фасад «Фарфоровый дом». Китай. Чжан Лянжи. 2007 г.</i>
08.17.	<i>Керамические фасада Музея керамики. Испания. 2010 г.</i>
08.18.	<i>Традиционные голландские изразцы. Делфт. 2014 г.</i>
08.19.	<i>Музей керамики в Китае. Керамические фасады. 2015 г.</i>
08.20.	<i>Изразцовая варочная плита. Производитель КимрПечь.</i>
08.21.	<i>Печь изразцовая банная. Производитель «Изразец»</i>
08.22.	<i>Реконструкция печи барокко. Производитель КимрПечь.</i>
08.23.	<i>Дворец Каср Аль-Ватан. Абу-Даби. ОАЭ.</i>
08.24.	<i>Мечеть Аби-Талиб в Дубае. Середина XX в.</i>
08.25.	<i>Керамические панно С. Феофанова. Москва. 2016 г.</i>
08.26.	<i>Керамические декоры фасада частного дома.</i>
08.27.	<i>Декор фасада частного дома архитектурной керамикой</i>
08.28.	<i>Керамическое оформление камина в частном доме.</i>
121	

Адрес: Археологическая экспедиция Франции древностей  
 Таблица: П. В. Ормондот с/м Вильям Рендольфсон в Персидском  
 музее. Керамический скульптурный рельеф. Рим. 175 г. до н.э.



Адрес: Археологическая экспедиция Франции древностей  
 Таблица: П. В. Карманский скульптурный рельеф Рим. 175 г. до н.э.



Адрес: Археологическая экспедиция Франции древностей  
 Таблица: П. В. Лемонье археологический музейный музей Та. до н.э.



Адрес: Археологическая экспедиция Франции древностей  
 Таблица: П. В. Верона Давидова с/м Ильяс Рендольфсон в  
 Персидском музее. Керамический скульптурный рельеф. Рим. 175 г. до н.э.



*Арт-карты: Архитектурная керамика древних цивилизаций*

*Таблица: 01.05. Плитки с клинописью о богине Иштар. Пергамский музей.*





Архитектура. Архитектурная керамика Востока  
Таблица 02.03. Гробница в Сунд и Мадрага. Музей Аббасидской империи. 1740 г.



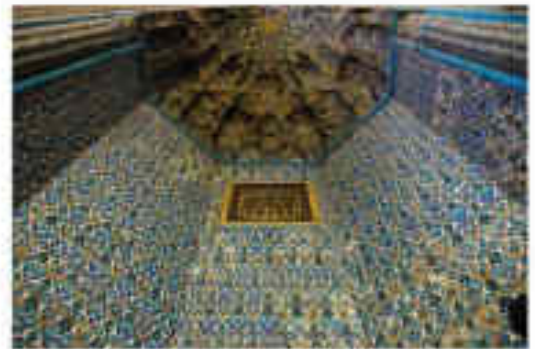
Архитектура. Архитектурная керамика Востока  
Таблица 02.02. Аббасидский дворец в Самарканде. Самарканд XIX - XX вв.



Архитектура. Архитектурная керамика Востока  
Таблица 02.04. Гипокодральный узел. Кухня мечети Даршад в Нише. Музей 1324-1353 гг.



Архитектура. Архитектурная керамика Востока  
Таблица 02.04. Золотая мечеть в Бирже, Турция, 1424 г.





Арт-карты: Архитектурная керамика Востока  
Таблица: 02.03. Мечеть шейх-Хатун, Ереван, 1140 г.



Арт-карты: Архитектурная керамика Востока  
Таблица: 02.03. Ризовый сулей и фонтанский сулей Мечети шейх-Хатун, Ереван, 1140-1619 г.



Арт-карты: Архитектурная керамика Востока  
Таблица: 02.07. Каллиграфический сулей, арабский. Мечеть шейх-Хатун, Ереван, 1602-1619 г.



Арт-карты: Архитектурная керамика Востока  
Таблица: 02.08. Керамические украшения Мечети шейх-Хатун и Дворца, Ереван, 1602-1619 г.



Адрес: Азербайджанская республика Баку  
 Таблица: 02.09. Ладный минарет в мечети Шейх-Мухаммад-Хан в городе Шемаха. Высота 1811-1842 гг.



Адрес: Азербайджанская республика Баку  
 Таблица: 02.10. Мечеть Сулейман-паши в городе Шемаха. Высота 1818 г.



Адрес: Азербайджанская республика Баку  
 Таблица: 02.11. Дворец Эмира. Исторический памятник. 1750-1870 гг.



Адрес: Азербайджанская республика Баку  
 Таблица: 02.12. Дворец Эмира. Исторический памятник. 1750-1870 гг.







*Арт-карты: Архитектурная керамика Востока*

*Таблица: 02.17. Восточный рельефный орнамент в изразцах.*





*Арт-карты: 20 век Архитектурная керамика Востока*  
*Таблица: 02.18. Улицы Бухары – 2500 лет дух места.*



Арт-карты: Архитектурная керамика в России  
Таблица: 01.01. Церковь Успеная пр. Благоденств в Голубинской слободе,  
Москва, 1834 г.



Арт-карты: Архитектурная керамика в России  
Таблица: 01.02. Фрески Церкви Христа восточн в Ярославле, 1699 г.



Арт-карты: Архитектурная керамика в России  
Таблица: 01.03. Фасад церкви Иоанна Крестителя в Ярославле, 1710 г.



Арт-карты: Архитектурная керамика в России  
Таблица: 01.04. Алмазовская палата, Санкт-Петербург, 1710 г.





Адрес: Архитектурная керамика в России  
Таблица: 01.01. Иранская гонимая. Азербайджан. Стамбул-Диванлар. XIX в.



Адрес: Архитектурная керамика в России  
Таблица: 01.02. Иранская керамика Ислам Ширван в Муслиман. XIX в.



Адрес: Архитектурная керамика в России  
Таблица: 01.07. Иранская керамика Ислам Ширван в Муслиман. XIX в.



Адрес: Архитектурная керамика в России  
Таблица: 01.08. Иранская керамика Ислам Ширван в Муслиман. XIX в.



*Арт-карты: Архитектурная керамика в России*

*Таблица: 03.09. Расписные изразцы Товарищества М.С. Кузнецова. Начало XX в.*





*Арт-карты: Архитектурная керамика в России*

*Таблица: 03.10, Изразцы на фасаде церкви Димитрия Донского, Бутырская ул., Москва.*



Каталог таблиц Арт-карт «АРХИТЕКТУРНАЯ КЕРАМИКА». Архитектурная керамика в России.

*Арт-карты: Архитектурная керамика в России*

*Таблица: 03.11. Теремок в Крутицком подворье, Москва.*





Архитектура: Архитектурная керамика в Европе  
Таблица: 04.07. Европейские интерьеры в архитектурной керамике. III - IV кв.



Архитектура: Архитектурная керамика в Европе  
Таблица: 04.07. Плитки и декоративные элементы. IV кв.



Архитектура: Архитектурная керамика в Европе  
Таблица: 04.08. Облицовка керамическими плитками помещений. IV кв.



Архитектура: Архитектурная керамика в Европе  
Таблица: 04.08. Облицовка стен глянцевыми плитками. IV кв.



Антверпен. Архитектурная керамика в Европе  
Таблица 04.01. Голландский интерьер. Дюфур. XVIII в.



Антверпен. Архитектурная керамика в Европе  
Таблица 04.02. Европейские интерьеры. Дюфур. XIX в.



Антверпен. Архитектурная керамика в Европе  
Таблица 04.03. Европейские интерьеры. Голландские интерьеры. XIX в.



Антверпен. Архитектурная керамика в Европе  
Таблица 04.04. Европейские интерьеры. Голландские интерьеры. XIX в.





Арт-картина: Архитектурная керамика в Европе  
Таблица: 04.09. Фонтан работы мастера Габриэля-Жюльена и здания с его архитектурной керамикой-проектирование Лиссиака, XIX в.



Арт-картина: Архитектурная керамика в Европе  
Таблица: 04.10. Плита фонтана Габриэля-Жюльена, Улица Бетанкур, Париж, XIX в.



Арт-картина: Архитектурная керамика в Европе  
Таблица: 04.11. Изразцовая облицовка фонтана парка Эль-Капричио, А. Галлиа, 1889 г.



Арт-картина: Архитектурная керамика в Европе  
Таблица: 04.12. Дом Вербас, Жюльен А. Габриэля, 1900 г.



*Арт-карты: Архитектурная керамика в Европе*

*Таблица: 04.13. Дом Батльо. Барселона, А. Гауди. 1904 – 1906 гг.*





*Арт-карты: Архитектурная керамика в Европе*  
*Таблица: 04.14. Мейсенские изразцы. 1900 г.*



Каталог таблиц Арт-карт «АРХИТЕКТУРНАЯ КЕРАМИКА». Архитектурная керамика в Европе.

*Арт-карты: Португальская азулежу*

*Таблица: 05.01. Королевский дворец, г. Синтра, Португалия. XV в.*





*Арт-карты: Португальская азулежу*

*Таблица: 05.02. Старейшая керамическая плитка в Национальном дворце Синтры, Португалия. XV в.*



Адрес: Португалия, Португалия  
Таблица: 01.01. Восточная мозаика. Дворец Сентури, Португалия, XV в.



Адрес: Португалия, Португалия  
Таблица: 01.04. Интерьер с мозаичными панно и мозаичными панно. Ротонда Сан-Висенте, Португалия, XVI в.



Адрес: Португалия, Португалия  
Таблица: 01.05. Интерьер церкви Сан-Висенте, Лиссабон, Португалия, XVI в.

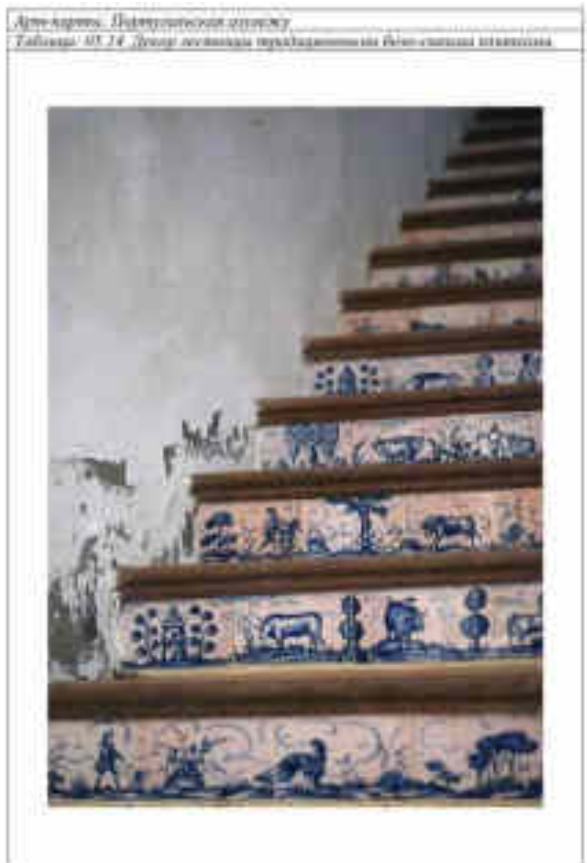


Адрес: Португалия, Португалия  
Таблица: 01.06. Церковь Сан-Висенте в Лиссабоне, Португалия, XVI в.











*Арт-карты: Португальская азулежу*

*Таблица: 05.15. Вокзал Сан-Бенту. На панно изображены сцены из истории Португалии. Лиссабон. 1916 г.*



*Арт-карты: Португальская азулежу*

*Таблица: 05.16. Изображения святых на улицах Лиссабона.*





Арт-карты: Архитектурная керамика русского модерна  
 Таблица: 05.01. Общественное здание в стиле модернизма в г. Сургут. Скульптурная керамика. Архитекторы: 1981-1982 гг.



Арт-карты: Архитектурная керамика русского модерна  
 Таблица: 05.02. Структурная керамика в виде решетки в г. Сургут. Архитекторы: 1981-1982 гг.



Арт-карты: Архитектурная керамика русского модерна  
 Таблица: 05.03. Структурная керамика в г. Тюмень. Архитекторы: Россия, 1982 г.



Арт-карты: Архитектурная керамика русского модерна  
 Таблица: 05.04. Казань «Музыка Сопрано» в г. Казань. М. Пруткин. Россия, 1988 г.



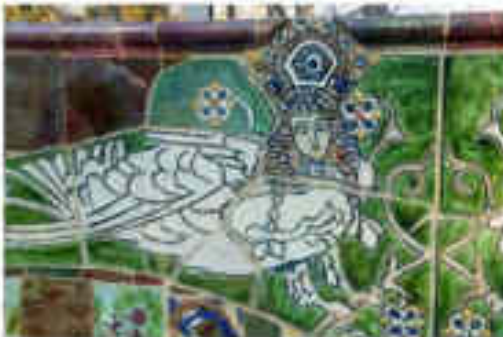
Архитекторы: Александровский керамический заводский музей  
Таблица № 01. Угловой камин в Эрмитаже, Россия, конец XIX в.



Архитекторы: Александровский керамический заводский музей  
Таблица № 04. Диван-кровать в Эрмитаже, Россия, конец XIX в.



Архитекторы: Александровский керамический заводский музей  
Таблица № 07. Угловой камин в Эрмитаже, Эрмитаже



Архитекторы: Александровский керамический заводский музей  
Таблица № 09. Главная лестница, Эрмитаж, 1906-1907 г.





Архитектор: Архитектурный кабинет русских мастеров  
Таблица: И.И. Давыдов, М.В. Жуковский, Москва, 1902 г.



Архитектор: Архитектурный кабинет русских мастеров  
Таблица: И.И. Давыдов для Николая Степановича, 1902 г.



Архитектор: Архитектурный кабинет русских мастеров  
Таблица: И.И. Давыдов для Невьянского, Строгановский пер., IV  
Многокв. Акт. И.С. Акуликин, 1902 г.



Архитектор: Архитектурный кабинет русских мастеров  
Таблица: И.И. Давыдов для Александры Михайловны, Строгановский пер., Многокв.  
1902 г.







Архитектор: Архитектурная группа русских мастеров  
 Таблица 10.17. Домикий дом Габриэли Никольской Дев. Мясной. Арт. П.К.  
 Москва, 1917 г.



Архитектор: Архитектурная группа русских мастеров  
 Таблица 10.18. Синагога в Москве. Творцы дома. 1917 г.



Архитектор: Архитектурная группа русских мастеров  
 Таблица 10.19. Общественное здание в Москве. Домикий дом  
 В.А. Ларинский. Москва, 1917 г.

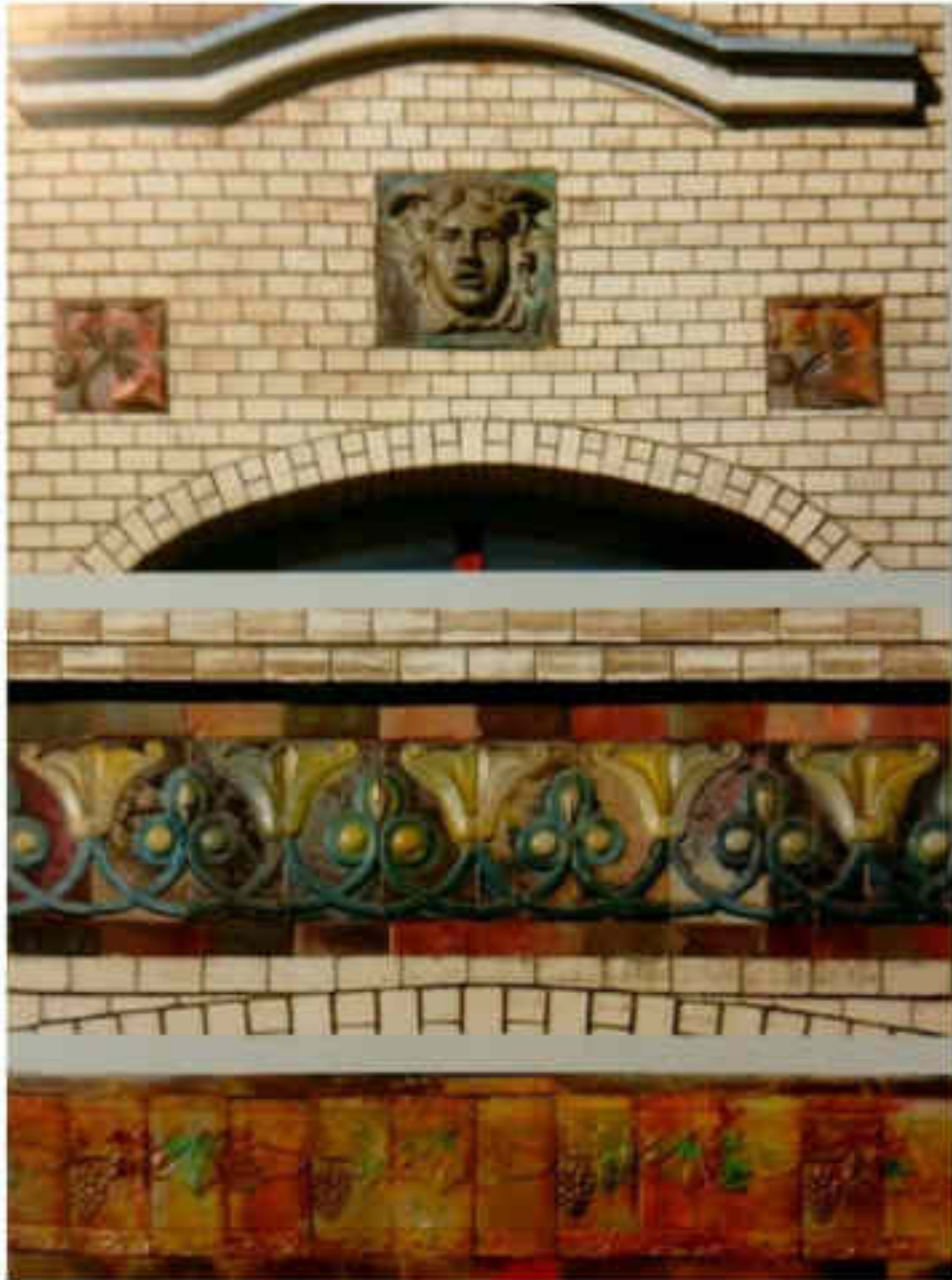


Архитектор: Архитектурная группа русских мастеров  
 Таблица 10.20. Общественное здание в Москве. Домикий дом  
 Т.А. Ларинский. Москва, 1917 г.



*Арт-карты: Архитектурная керамика русского модерна*

*Таблица: 06.21. Керамический декор доходного дома донского монастыря.  
Москва. 1911 г.*





*Арт-карты: Архитектурная керамика русского модерна*

*Таблица: 06.22. Доходный дом Миансаровой, Москва, Арх. С.К. Родионов  
1912 г.*



*Арт-карты: Архитектурная керамика русского модерна*

*Таблица: 06.23. Дом городских начальных училищ. Москва, Б. Пироговская ул. 1912 г.*

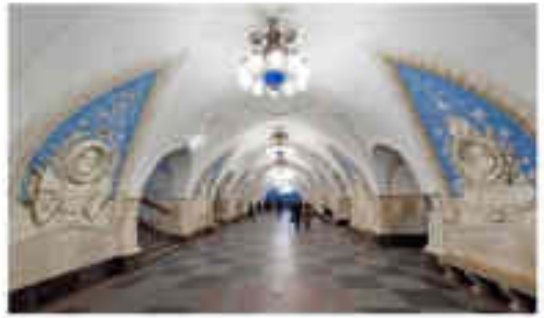




Архитектура. Академическая керамика СССР  
Таблица: 07.01. Абстрактный панно стеновая керамика «Кремлевский холл», Москва. И. Лавров. 1912 г.



Архитектура. Академическая керамика СССР  
Таблица: 07.02. Керамические панно на стеновой керамике в Гатчинском, Нарва. 1912 г.



Архитектура. Академическая керамика СССР  
Таблица: 07.03. Абстрактные панно стеновая керамика ВДНХ, Москва.



Архитектура. Академическая керамика СССР  
Таблица: 07.04. Керамические панно на стеновой керамике в Ленинском, Ленинградская обл., Соснов-Борисовский.



*Арт-карты: Архитектурная керамика СССР*

*Таблица: 07.05. Панно на станции метро «Крещатик». Киев.*



Каталог таблиц Арт-карт «АРХИТЕКТУРНАЯ КЕРАМИКА». Архитектурная керамика в СССР.



*Арт-карты: Архитектурная керамика СССР*

*Таблица: 07.06. Роспись по керамике в средней школе № 10, г. Ногинск, Россия*



Каталог таблиц Арт-карт «АРХИТЕКТУРНАЯ КЕРАМИКА». Архитектурная керамика в СССР.

Архитектура. Архитектурная керамика XX - XXI вв.  
Таблица 08.01. Абстрактная архитектурная керамика. Музей фабрики «Керамический Дизайн». Ижевск. 2013 г.



Архитектура. Архитектурная керамика XX - XXI вв.  
Таблица 08.02. Интерьерная керамика в стиле Восток. Музей фабрики «Керамический Дизайн». Ижевск. 2013 г.



Архитектура. Архитектурная керамика XX - XXI вв.  
Таблица 08.03. Плиточный керамический дизайн. Музей фабрики «Керамический Дизайн». Ижевск. 2013 г.



Архитектура. Архитектурная керамика XX - XXI вв.  
Таблица 08.04. Плиточный дизайн. Колонны. Стамбул. 1979 г.





*Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.*

*Таблица: 08.05. Керамические архитектурные колонны. Ф. Хундэрвассер, Вена.*



*Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.*

*Таблица: 08.06. Абенсберг башия Ф. Хундervассера. Германия.*





*Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.*

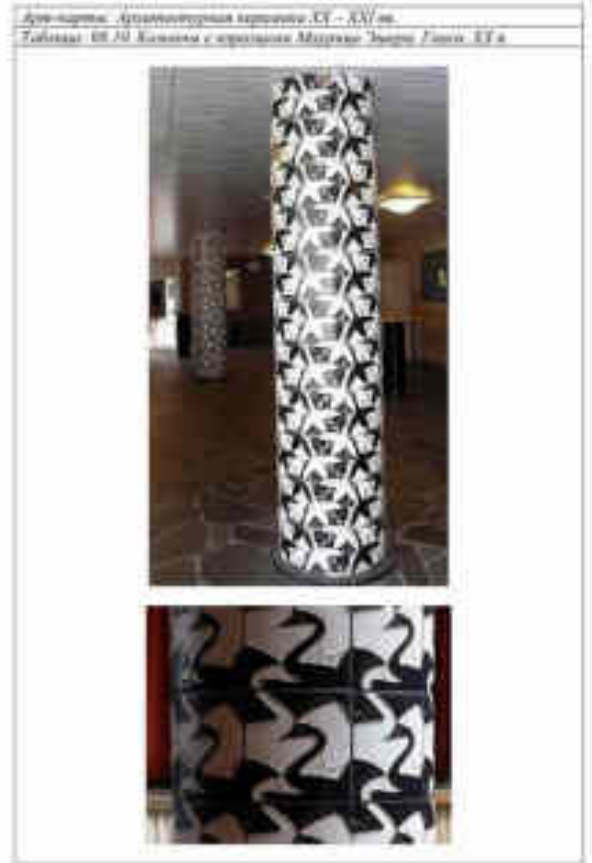
*Таблица: 08.07. Фасад мусоросжигательного завода. Хундербассер. Вена.*



*Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.*

*Таблица: 08.08. Керамическое панно в интерьере Ф. Хундербассера.*







Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.  
Таблица: 08.11. Исторические образцы Лиды Зарова. Швейцария. XX в.



Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.  
Таблица: 08.12. Историческая школа Фернандо Телли. Франция. XX в.



Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.  
Таблица: 08.13. Дворцовый портал Михаила Архангела при реставрации рязанского Патриаршата Ново-Девичьинская. Москва. 2002 г.



Арт-карты: Архитектурная керамика XX – XXI вв.  
Таблица: 08.14. Фасад «Фабрики» в Санкт-Петербурге. Санкт-Петербург. 2007 г.





Арт-керамика. Архитектурная керамика XX - XXI вв.  
Таблица: 05.17. Караманлиевская фабрика Музея керамики. Истанбул, 2018 г.



Арт-керамика. Архитектурная керамика XX - XXI вв.  
Таблица: 05.18. Традиционные мозаичные плитки. Дрезден, 2014 г.



Арт-керамика. Архитектурная керамика XX - XXI вв.  
Таблица: 05.19. Абдул куртулган в Китае. Караманлиевская фабрика, 2017 г.



Арт-керамика. Архитектурная керамика XX - XXI вв.  
Таблица: 05.20. Иранский керамический портал. Дуванлиевская фабрика.



Автор проекта: Архитектурная керамика XX - XXI в.  
Таблица: 08.31. Восьмигранный печь. Производства «Русская»



Автор проекта: Архитектурная керамика XX - XXI в.  
Таблица: 08.22. Рванокерамическая печь-печенье. Производства «Керамис».



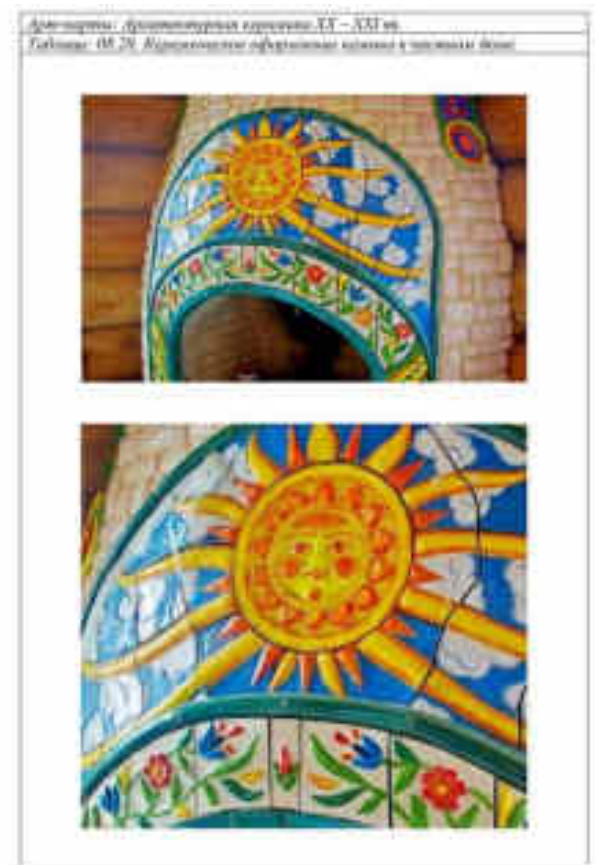
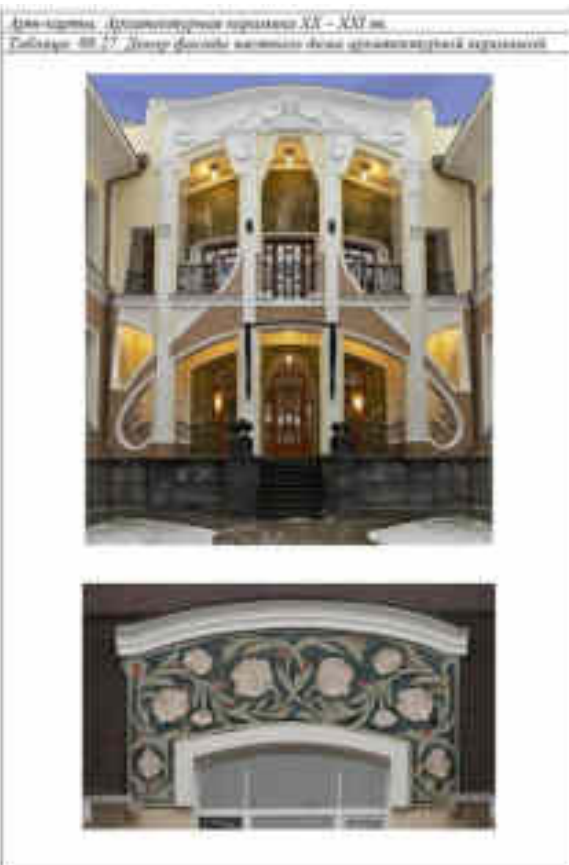
Автор проекта: Архитектурная керамика XX - XXI в.  
Таблица: 08.23. Дворец Корадо Ванас. Италия. ДКС.



Автор проекта: Архитектурная керамика XX - XXI в.  
Таблица: 08.24. Мечеть Абу-Талиб в Дубае. Саудовская Аравия.







## Каталог таблиц Арт-карт «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОВКА»

№ табл.	Арт-карты
<b>01.</b>	<b>Художественная ковка в Европе</b>
01.01.	Средневековая оковка деревянных дверей.
01.02.	Средневековая оконная решетка. Европа.
01.03.	Кованная дверь эпохи Возрождения. XV в.
01.04.	Оконные решетки в стиле Ренессанс. XV – XVI вв.
01.05.	Замок Дитрихштейнов, г. Микулов. Чехия. XVII в.
01.06.	Окованная деревянная дверь. XVII в.
01.07.	Кованые ворота дворцового комплекса Бельведер. Вена. Конец XVII в.
01.08.	Ворота Замка Миклоша Эстерхази, г. Фертёд. Венгрия. 1758 г.
01.09.	Кованные ворота. Мастер Генрих Фазола. Венгрия. 1758 г.
01.10.	Ворота Малого дворца в Париже. XVIII в.
01.11.	Лувр. Париж. XVIII в.
01.12.	Кованные ворота парк Багатель. Париж. XVIII в.
01.13.	Дворцово-парковый ансамбль Шлосс Хоф. Австрия. XVIII в.
01.14.	Кованая лестница в стиле классицизма. Конец XVIII в.
01.15.	Кованные ворота Дворец Версаль. Франция. XIX в.
01.16.	Дворец Пена в Синтре. Португалия. Середина XIX в.
01.17.	Кованые ворота дворца Правосудия. Париж. 1868 г.
01.18.	Уличная арка в Зальцбурге. Мастер Карл Фидлер. Австрия. 1885 г.
01.19.	Кованные ворота в парке Тет д-Ор. XIX в.
01.20.	Ворота в сад на Елисейских Полях. Париж. XIX в.
01.21.	Парк Монсо. Париж. XIX в.
01.22.	«Французские» кованые балкончики. Париж. XIX в.
01.23.	Кованная замковая решетка. Европа.
01.24.	Кованная монастырская решетка. Европа.
01.25.	Кованные элементы архитектуры. Европа.
01.26.	Выносная кованная оконная решетка. Европа. XIX в.
01.27.	Королевская решетка. Лондон. XIX в.
01.28.	Ворота Букингемского дворца. Лондон. 1911 г.
<b>02.</b>	<b>Художественная ковка в России</b>
02.01.	Двери храма. Россия. XVII в.
02.02.	Церковная кованная дверь. Ярославская обл., с. Первятино. XVII в.
02.03.	Кованные двери Успенского кафедрального собора. Астраханский кремль. XVIII в.
02.04.	Дверь в церкви. Тверская обл., с. Старица. XVIII в.
02.05.	Кованная церковная дверь. Поволжье, Чебоксары. XVIII в.
02.06.	Кованные ворота. Бежецк. Россия. XVIII в.
02.07.	Большой дворец Петергофа. Россия. 1714-1755 гг.
02.08.	Ворота Сампсониевского собора. Санкт-Петербург. 1728-1740 гг.
02.09.	Золотые ворота Екатерининского дворца. Санкт-Петербург. 1748-1756 гг.



02.10.	Центральные ворота Екатерининского дворца. Архитекторы Растрелли и Чевакинский. Санкт-Петербург. 1750 г.
02.11.	Оконная решетка Зимнего дворца. 1762 г.
02.12.	Орловские ворота. Царское Село. 1771 г.
02.13.	Ворота и ограда Летнего Сада. Санкт-Петербург. 1784 г.
02.14.	Решетка Казанского Собора. Арх. А.Н. Воронихин. Санкт-Петербург. 1812 г.
02.15.	Ограда Михайловского дворца. Арх. К. Росси. 1825 г.
02.16.	Навес над входом д.15 по ул. Никольская, Москва. 1850 г.
02.17.	Ворота Зимнего дворца. Арх. Роберт-Фридрих Мельцер. 1880 г.
02.18.	Ворота Алексеевского дворца. Санкт-Петербург. 1894 г.
02.19.	Ворота и ограда Михайловского сада. Архитектор Альфред Парланд. Санкт-Петербург. 1895 г.
02.20.	Вензель Александра III на ограде Михайловского сада. Санкт-Петербург. Конец XIX в.
02.21.	Кованная дверь (реконструкция). Екатеринбург. Россия.
02.22.	Сплошная оковка деревянной церковной двери. Россия. XIX в.
02.23.	Дверь церкви Петра и Павла. Тобольск. Россия. XIX в.
02.24.	Фасадная оконная решетка.
02.25.	Кованная оконная решетка Главного корпуса оружейного завода. Россия. XIX.
<b>03.</b>	<b>Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво</b>
03.01.	Усадьба Гуэля. А. Гауди. Барселона. 1887 г.
03.02.	Дом Висенса. А. Гауди. Барселона. 1888 г.
03.03.	Дворец Гуэля. А. Гауди. Барселона. 1890 г.
03.04.	Отель Тассель. Брюссель. 1893 г.
03.05.	Особняк Беранже. Париж. 1895 г.
03.06.	Дом Кальвета. А. Гауди. Барселона. 1898 г.
03.07.	Башня Бельесгард. А. Гауди. Барселона. 1900 г.
03.08.	Балкон дома-мастерской Виктора Орта. Брюссель. 1900 г.
03.09.	Решетка балкона. Милан 1904 г.
03.10.	Интерьерная решетка в отеле. Будапешт. Начало XX в.
03.11.	Дом Эстеве Реколонс. Барселона. 1905 г.
03.12.	Жилой дом Мила. А. Гауди. Барселона. 1910 г.
03.13.	Пальмский собор. А. Гауди. Испания, г. Пальма-де -Мальорка. 1914.
<b>04.</b>	<b>Художественная ковка в стиле русского модерна</b>
04.01.	Здание Товарищества скоропечатни А. А. Левенсона. Москва, Трехпрудный пер. 1889 г.
04.02.	Здание акционерного общества "Словолитня О. И. Лемана" - Шрифтолитейный завод. Санкт-Петербург. 1900 г.
04.03.	Особняк А.К. Ушакова на Пречистенке. Москва. Балкон 1900 г.
04.04.	Ворота особняка Спиридонова. Санкт-Петербург, ул. Фуриштатской. Начало XX в.
04.05.	Надгробие Н.Л. Тарасова с ограждением. Начало XX в.
04.06.	Ограда особняка А. И. Дерожинской. Москва, Кропоткинский пер. 1901-1904.
04.07.	Доходный дом Ечкина. Москва. 1902 г.
04.08.	Особняк Д. Ф. Беляева. Москва, Рюмин пер. 1903 г.
04.09.	Доходный дом П.Т. Бадаева. Санкт-Петербург. 1906 г.

04.10.	<i>Училище при Богородско-Глуховской мануфактуре Арсения Морозова, ныне ногинская средняя школа № 10. Ногинска. 1908 г.</i>
04.11.	<i>Ограда Дома Ученых. Москва, ул. Пречистенка. 1910 г.</i>
04.12.	<i>Ограда особняка Саввы Морозова. Москва, ул. Спиридоновка. 1910г</i>
04.13.	<i>Ограды особняка С. П. Рябушинского. Арх. Ф.О. Шехтель. Москва. 1910 г.</i>
04.14.	<i>Ворота гостиницы Метрополь. В.Ф. Валькот. Москва. Начало XXв</i>
<b>05.</b>	<b><i>Художественная ковка XX - XXI вв.</i></b>
05.01.	<i>Кованные двери в стиле ар-деко. 1920-е годы.</i>
05.02.	<i>Ворота в парк скульптур Вигеланда. Осло. Норвегия. 1942 г.</i>
05.03.	<i>Шпалера в парке скульптур Вигеланда. Осло. Норвегия. 1942 г.</i>
05.04.	<i>Калитки. XXI в.</i>
05.05.	<i>Декор фасадной лестницы.</i>
05.06.	<i>Интерьерные лестницы</i>
05.07.	<i>Декоративные навесы входной зоны.</i>
05.08.	<i>Въездные ворота</i>
05.09.	<i>Кованные декоры фасада.</i>
05.10.	<i>Малые архитектурные формы</i>
05.11.	<i>Кованные павильоны и козырьки</i>
05.12.	<i>Аллея арок в городском парке. Донецк. 2000 г.</i>
05.13.	<i>Парк кованых фигур. Донецк. 2001 г.</i>
05.14.	<i>Ворота башни Сююмбике. Казань. 2003 г.</i>
05.15.	<i>«12 стульев». Санкт-Петербург. 2005 г.</i>
05.16.	<i>Станция метро «Славянский базар». Москва. 2008 г.</i>
05.17.	<i>Павильон «Золотой ветер». Россия. 2012 г.</i>
05.18.	<i>«Солнечные часы». Томск. 2013 г.</i>
05.19.	<i>Магазин «Fashionable Ladies». Канада. 2013 г.</i>
05.20.	<i>Навес над южным входом в храм Воскресения Слоущего в Колычево. Московской области. Церковь в Александровке. 2015 г.</i>
05.21.	<i>«Книга сказок». Пермь. 2015 г.</i>
05.22.	<i>Мост «Птицы», Московская область. 2016 г.</i>
05.23.	<i>Авторская ковка XXI в.</i>
103	

Древне-византийская художественная ковка в Европе  
Таблица 31.01. Сербская восточная галерея в монастыре Дубровиц



Древне-византийская художественная ковка в Европе  
Таблица 31.02. Сербская восточная галерея в монастыре Дубровиц



Древне-византийская художественная ковка в Европе  
Таблица 31.03. Евангелийная книга из монастыря Ватиканского XV в.



Древне-византийская художественная ковка в Европе  
Таблица 31.04. Декоративные решетки в городе Перпиньян. XV – XVI вв.



Арт-карты: Художественная ковка в Европе  
Таблица: 01.01. Улица Дворцовых врат в Мадриде. Чехия, 1970 г.



Арт-карты: Художественная ковка в Европе  
Таблица: 01.02. Швейцарский дворец в Мадриде, XVII в.



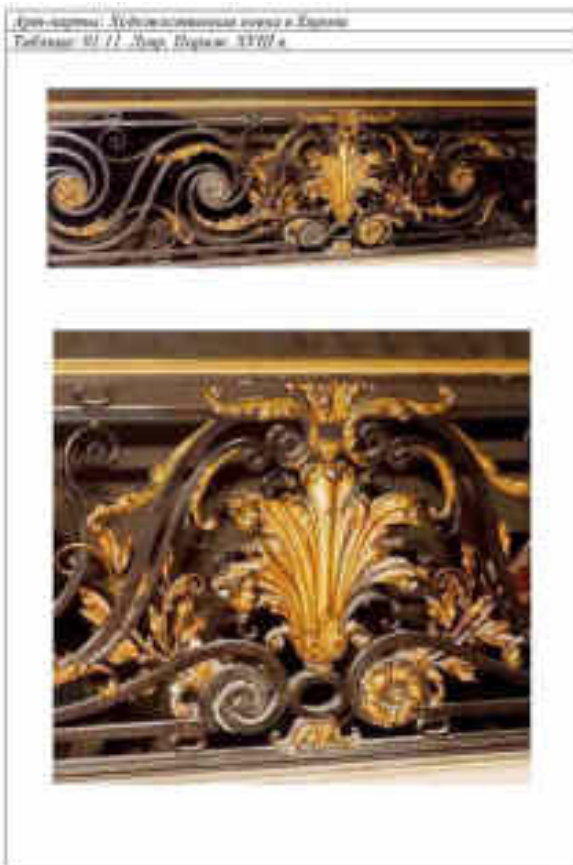
Арт-карты: Художественная ковка в Европе  
Таблица: 01.03. Комплекс врат дворца князя Александра в Киеве. Восток, Киев, 1970 г.



Арт-карты: Художественная ковка в Европе  
Таблица: 01.04. Дворец князя Михаила Александровича в Ферраре, Италия, 1750 г.







*Арт-карты: Художественная ковка в Европе*

*Таблица: 01.13. Дворцово-парковый ансамбль Шлосс Хоф, Австрия, XVIII в.*



*Арт-карты: Художественная ковка в Европе*

*Таблица: 01.14. Кованая лестница в стиле классицизма. Конец XVIII в.*





*Арт-карты: Художественная ковка в Европе*

*Таблица: 01.15: Кованые ворота Дворец Версаль, Франция, XIX в.*





*Арт-карты: Художественная ковка в Европе*

*Таблица: 01.16. Дом с ракушками. Саламанка, Испания, 1517 г.*



Арт-карты: Художественная ковка в Европе  
Таблица: 01.17. Елизаветинский дворец в Венеции. Париж. 1888 г.



Арт-карты: Художественная ковка в Европе  
Таблица: 01.18. Елизаветинский дворец в Венеции. Александр Карл Фридрих. Акварель. 1892 г.



Арт-карты: Художественная ковка в Европе  
Таблица: 01.19. Колоннады дворца и парка Уэльс-Стр. Англия



Арт-карты: Художественная ковка в Европе  
Таблица: 01.20. Ворота в парк на Елизаветинском Плато. Париж. Англия





Арт-карты. Художественная ковка в Европе  
Таблица 01.21. Парк Монте-Паризи. Италия



Арт-карты. Художественная ковка в Европе  
Таблица 01.22. «Фрунзалинские» конюшни в Алматы. Парки АНУ в



Арт-карты. Художественная ковка в Европе  
Таблица 01.23. Елизаветинская резиденция. Европа



Арт-карты. Художественная ковка в Европе  
Таблица 01.24. Холл отеля «Кемпински» в Алматы. Европа







Арт-карты. Художественная ковка в России  
Таблица 52.01. Двери храма России. XIX в.



Арт-карты. Художественная ковка в России  
Таблица 52.02. Деревянные кованые двери. Дерзавская обш., г. Пермский. XIX в.



Арт-карты. Художественная ковка в России  
Таблица 62.03. Кованые двери Успенского кафедрального собора. Астраханский край. XVIII в.



Арт-карты. Художественная ковка в России  
Таблица 52.04. Дверь в курень. Гурьевск обл., г. Смольск. XVIII в.



Арт-карты: Художественная ковка в России  
Таблица: 62.05. Кованый арочный дверной Проломный Чеховский XVIII в.



Арт-карты: Художественная ковка в России  
Таблица: 62.06. Кованые ворота. Вельяминовский XVIII в.



Арт-карты: Художественная ковка в России  
Таблица: 62.07. Большой дворцовый Петербургский XVIII-XIX вв.



Арт-карты: Художественная ковка в России  
Таблица: 62.08. Вороты Спасско-Валдайского собора в Спасско-Валдайском XVIII-XIX вв.





*Арт-карты: Художественнаяковка в России*

*Таблица: 02.09. Золотые ворота Екатерининского дворца. Санкт-Петербург. 1748-1756 гг.*



*Арт-карты: Художественная ковка в России*

*Таблица: 02.10. Центральные ворота Екатерининского дворца.  
Архитекторы Растрелли и Чевакинский. Санкт-Петербург. 1750 г.*





*Арт-карты: Художественная ковка в России*

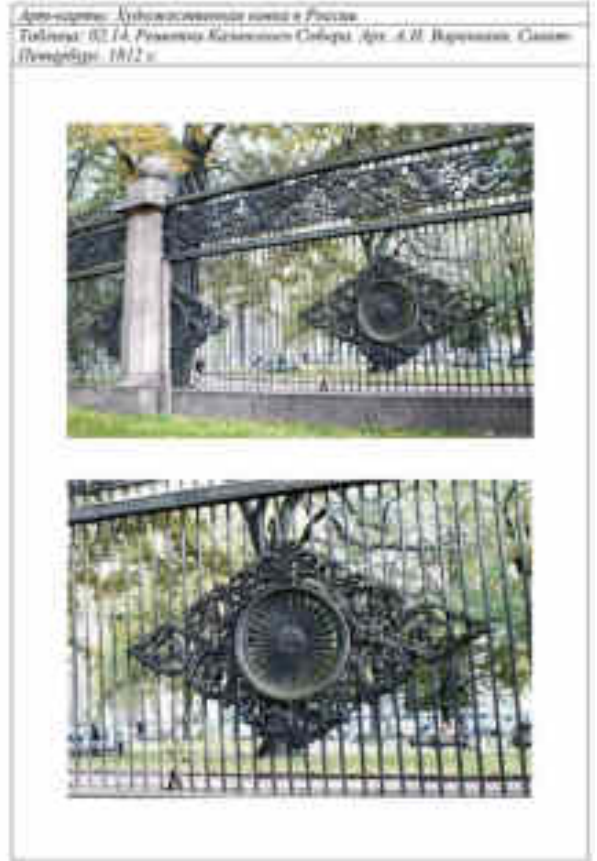
*Таблица: 02.11. Оконная решетка Зимнего дворца. 1762 г.*



*Арт-карты: Художественная ковка в России*

*Таблица: 02.12. Орловские ворота. Царское Село. 1771 г.*







Архитектор: Художественный ковка в России  
Таблица: 02.17. Врата Троице-Сергиевского монастыря. Арт. Рубин-Фролов Александр.  
1887 г.



Архитектор: Художественный ковка в России.  
Таблица: 02.18. Врата Академического дворца. Санкт-Петербург. 1894 г.



Архитектор: Художественный ковка в России  
Таблица: 02.19. Врата и ворота Империальского сада. Архитектор  
Андрей Перинский. Санкт-Петербург. 1893 г.



Архитектор: Художественный ковка в России  
Таблица: 02.20. Врата Александровского III на улице Манюшкинском сада  
Санкт-Петербург. 1909 г.



Арт-карты: Художественная ковка в России  
Таблица: 02.21. Кованая дверь (проект/изготовление) Екатеринбург, Россия



Арт-карты: Художественная ковка в России  
Таблица: 02.22. Стальная решетка (проект/изготовление) Санкт-Петербург, Россия, 1911



Арт-карты: Художественная ковка в России  
Таблица: 02.23. Двери изнутри Пискарев и Пискарев, Таганск, Россия, XIX в.



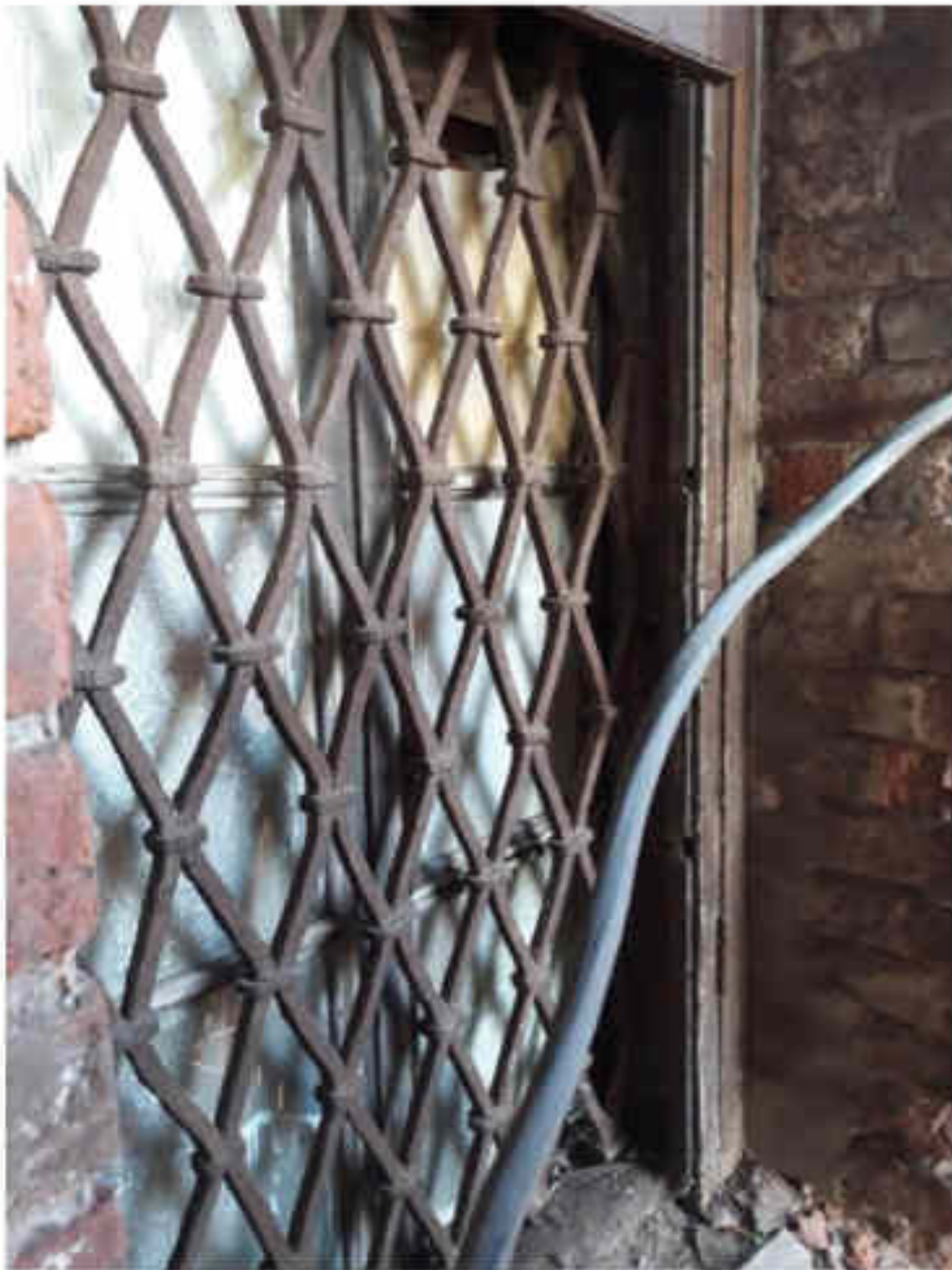
Арт-карты: Художественная ковка в России  
Таблица: 02.24. Железные решетки (изготовление)





*Арт-карты: Художественная ковка в России*

*Таблица: 02.25. Кованная оконная решетка Главного корпуса оружейного завода. Россия. XIX в.*





Арт-карты: Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво  
Таблица 01.01. Уильям Гуден, и Габриэла Барбосина, 1887 г.



Арт-карты: Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво  
Таблица 01.02. Луиза Вильямс, и Габриэла Барбосина, 1888 г.



Арт-карты: Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво  
Таблица 01.03. Луиза Вильямс, и Габриэла Барбосина, 1888 г.



Арт-карты: Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво  
Таблица 01.04. Оскар Галлес, Бруно Зингер, 1891 г.



Арт-нуво. Художественная ковка в стиле ар-нуво  
Таблица 01.04. Обелиск Булонского Парка. Париж. 1901 г.



Арт-нуво. Художественная ковка в стиле ар-нуво  
Таблица 01.06. Дом Калманов. А. Габриэ. Барселона. 1909 г.



Арт-нуво. Художественная ковка в стиле ар-нуво  
Таблица 01.07. Башня Доминго. А. Габриэ. Барселона. 1909 г.



Арт-нуво. Художественная ковка в стиле ар-нуво  
Таблица 01.08. Башня дома-музея Антонио Гауди. Барселона. 1909 г.



Каталог таблиц Арт-карт «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОВКА». Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво.



Арт-карты. Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво  
Таблица: 01.09. Рельефная ковка. Италия 1904 г.



Арт-карты. Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво  
Таблица: 01.10. Новаторская решетка в отеле. Швейцария. Ничейо. СГ в.



Арт-карты. Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво  
Таблица: 01.11. Дев Ланго Рельеф. Бернлина 1905 г.



Арт-карты. Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво  
Таблица: 01.12. Железная Маша. А. Гинде. Бернлина 1910 г.





*Арт-карты: Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво*  
*Таблица: 03.13. Пальмекский собор. А. Гауди. Испания, г. Пальма-де-Мальорка. 1914 г.*



Каталог таблиц Арт-карт «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОВКА». Художественная ковка в стиле европейского ар-нуво.

Арт-карты. Художественная ковка в стиле русского модерна  
Таблица: 04.01. Улицы Государственной галереи имени А. А. Левенсона  
Москва, Третьяковский пер., 1999 г.



Арт-карты. Художественная ковка в стиле русского модерна  
Таблица: 04.02. Мечеть академического общества «Современная О. Н. Давыдова»  
Шушаринский завод Санкт-Петербурга, 1999 г.



Арт-карты. Художественная ковка в стиле русского модерна  
Таблица: 04.03. Обелиск А. К. Ушакова на Пушкинской. Москва, Батюки  
1999 г.



Арт-карты. Художественная ковка в стиле русского модерна  
Таблица: 04.04. Внутренняя лестница Спиритовкина, Санкт-Петербург, за  
Фрунзенской. Петербург, ЦСФ





Арт-карты. Художественная ковка в стиле русского модерна  
Таблица: В.В. Рыкунин, И.З. Ткаченко и другие мастера. Москва, XV в.



Арт-карты. Художественная ковка в стиле русского модерна  
Таблица: И.И. Серов, работы А.И. Давыдовской. Москва, Крымский пер. 1900-1904 гг.



Арт-карты. Художественная ковка в стиле русского модерна  
Таблица: И.О. Давыдов, Иван Зинин. Москва, 1912 г.



Арт-карты. Художественная ковка в стиле русского модерна  
Таблица: И.И. Скляков, Э.Ф. Беликов. Москва, Рязань пер. 1913 г.





Архитектор: Художественный комитет в стиле русского модерна  
Таблица: 04.09. Дворцовый дом П.Т. Вейкова. Санкт-Петербург. 1909 г.



Архитектор: Художественный комитет в стиле русского модерна  
Таблица: 04.10. Эпизоды при Институте-Гетимской консерватории Франца Шуберта, ныне институт (дворцовый дом № 18). Нижний Новгород. 1903 г.



Архитектор: Художественный комитет в стиле русского модерна  
Таблица: 04.11. Ограда Дома Училища. Москва, ул. Пушкинская. 1910 г.



Архитектор: Художественный комитет в стиле русского модерна  
Таблица: 04.12. Ограда института Святой Марии. Москва, ул. Спасская. 1910 г.



*Арт-карты: Художественная ковка в стиле русского модерна*

*Таблица: 04.13. Ограды особняка С. П. Рябушинского. Арх. Ф.О. Шехтель. Москва, 1910 г.*



Каталог таблиц Арт-карт «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОВКА». Художественная ковка в стиле русского модерна.



*Арт-карты: Художественная ковка в стиле русского модерна*

*Таблица: 04.14. Ворота гостиницы Метрополь, В.Ф. Валькот. Москва. Начало XX в.*



Каталог таблиц Арт-карт «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОВКА». Художественная ковка в стиле русского модерна.



*Арт-карты: Художественная ковка XX – XXI в.*

*Таблица: 05.01. Кованые двери в стиле ар-деко. 1920-е годы.*



*Арт-карты: Художественная ковка XX – XXI вв.*

*Таблица: 05.02. Ворота в парк скульптур Вигеланда. Осло. Норвегия. 1942г.*



Арт-карты: Художественная ковка XX - XXI вв.  
Таблицы: 01.01. Юношеская и старая скульптура Филиппоки (Оскар Терентьев /1917 г.)



Арт-карты: Художественная ковка XX - XXI вв.  
Таблицы: 01.04. Витязь (1917 г.)



Арт-карты: Художественная ковка XX - XXI вв.  
Таблицы: 01.07. Девушка рыцарской лавины



Арт-карты: Художественная ковка XX - XXI вв.  
Таблицы: 01.08. Иллюстрированные лестницы





Авторство: Художественная группа XX – XXI вв.  
Таблица 01.01. Декоративная решетка арочной зоны.



Авторство: Художественная группа XX – XXI вв.  
Таблица 01.02. Металлическая ограда.



Авторство: Художественная группа  
Таблица 01.03. Комнатная декоративная решетка.



Авторство: Художественная группа XX – XXI вв.  
Таблица 01.04. Металлическая ограда.



Арт-карты. Архитектурные формы XX – XXI вв.  
Таблица 03.11. Комплексная композиция в парке



Арт-карты. Архитектурные формы XX – XXI вв.  
Таблица 03.12. Лазерная игра в городском парке. Днепропетровск, 2000 г.



Арт-карты. Архитектурные формы XX – XXI вв.  
Таблица 03.13. Парк «Степаны» в Днепропетровске



Арт-карты. Архитектурные формы XX – XXI вв.  
Таблица 03.14. Ворота в Ботанический сад в Казани





Арт-карты: Художественная ковка XX – XXI вв.  
Таблица 01.15 «12 стульев». Санкт-Петербург, 2001 г.



Арт-карты: Художественная ковка XX – XXI вв.  
Таблица 01.16 «Семьдесят летний «Земляной бульвар»». Москва, 2000 г.



Арт-карты: Художественная ковка XX – XXI вв.  
Таблица 01.17 «Пантеон» «Минский сад», Минск, 2012 г.



Арт-карты: Художественная ковка XX – XXI вв.  
Таблица 01.18 «Степные пастухи». Минск, 2011 г.





Арт-карты. Художественная ковка XX - XXI вв.  
Таблица 01.19. Миссия «Fashionable Lashes». Канада, 2013 г.



Арт-карты. Художественная ковка XX - XXI вв.  
Таблица 01.20. Миссия «Литературная Святая и Елизавета». Миссия «Литературная Святая и Елизавета». Дубровица, 2011 г.



Арт-карты. Художественная ковка XX - XXI вв.  
Таблица 01.21. «Книжки-статуи». Норвегия, 2011 г.



Арт-карты. Художественная ковка XX - XXI вв.  
Таблица 01.22. Миссия «Полынь». Миссия «Полынь». 2010 г.



*Арт-карты: Художественная ковка XX – XXI вв.*

*Таблица: 05.23. Авторская ковка XXI в.*



## Каталог таблиц Арт-карт «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЛИТЬЁ»

№ табл.	Арт-карты
<b>01.</b>	<b>Художественное литьё в Европе</b>
01.01.	Архитектурная скульптура. Вена. Бронзовое литьё.
01.02.	Французские балконы Парижа.
01.03.	Парадная дверь с декором бронзового литья.
01.04.	Фасадные фонари. Швеция. XIX в.
01.05.	Городские фонари. Европа.
01.06.	Городские люки. Европа.
01.07.	Городские люки. Братислава. Кёльн.
01.08.	Интерьерный фонарь.
01.09.	Дверные ручки. XVIII – XIX вв.
01.10.	Дверные ручки - молоточки. Латунное литьё. XIX в.
01.11.	Герб королевы Англии на въездных воротах во дворец. XIX в.
<b>02.</b>	<b>Художественное литьё в России</b>
02.01.	Царь-колокол. Бронзовое литьё. Мастер Михаил Моторин. 1736 г.
02.02.	Усадьба Птицына-Зологиной. Чугунное литьё. Николо-Ямская ул., Москва. 1754 г.
02.03.	Усадьба Загряжских. Б. Толмачев пер., Москва. 1760 г.
02.04.	Эрмитаж. Санкт-Петербург. 1764 г.
02.05.	Ограда Зимнего дворца. Санкт-Петербург.
02.06.	Ворота Шереметьевского дворца. Арх. И. Д. Корсини. Набережная Фонтанки. 1838 г.
02.07.	Ограда Аничкова моста. Санкт-Петербург. 1840 г.
02.08.	Ограда Благовещенского моста. Санкт-Петербург.
02.09.	Ограды набережных. Санкт-Петербург.
02.10.	Дом А.П. Ермолова. Чугун. Пречистенка ул., Москва. Конец XIX в.
02.11.	Русский музей в Санкт-Петербурге. XIX в.
02.12.	Домика Петра, ограда и фонарь. Санкт-Петербург. XIX в.
02.13.	Усадьба Кусково. Москва.
02.14.	Краснокурсантский сквер Московского Кремля. Чугун.
02.15.	Городские бульварные ограды. Москва.
02.16.	Дверные ручки. Латунное литьё. Санкт-Петербург.
02.17.	Балясины чугунного литья.
02.18.	Полы в общественных пространствах из литых пластин.
02.19.	Печное литьё.
02.20.	Колонна Славы. Санкт-Петербург. 1886 г.
02.21.	Торшер в здании ГУМа. Арх. Померанцев А.Н. 1893 г.
<b>03.</b>	<b>Художественное литьё в стиле европейского ар-нуво</b>
03.01.	Вход в метро. Париж.
03.02.	Вход станции метро Сен-Мишель. Париж. 1920-е гг.
03.03.	Архитектурные масконы.
03.04.	Городские аквамасконы.



03.05.	<i>Интерьерные консоли.</i>
03.06.	<i>Фасадные и интерьерные дверные ручки.</i>
<b>04.</b>	<b><i>Художественное литьё русского модерна</i></b>
04.01.	<i>Павильон. Каслинское чугунное литьё.</i>
04.02.	<i>Особняк Морозова на Воздвиженке. Москва.</i>
04.03.	<i>Козырек над входом гостиницы Националь. Цинковое литьё. Москва. 1903 г.</i>
04.04.	<i>Дом компании "Зингер". Невский пр-т, Санкт-Петербург. 1904 г.</i>
04.05.	<i>Морской Никольский собор. Кронштадт. 1913 г.</i>
04.06.	<i>Остановочный трамвайный павильон «Соломенная сторожка». Москва.</i>
<b>05.</b>	<b><i>Художественное литьё XX - XXI вв.</i></b>
05.01.	<i>Мост Калверт, Центральный парк. Нью-Йорк. 1900 г.</i>
05.02.	<i>Элементы малых архитектурных форм.</i>
05.03.	<i>Газонные ограды. Москва.</i>
05.04.	<i>Парковые вазоны.</i>
05.05.	<i>Геральдика города.</i>
05.06.	<i>Ограда сквера Девичье поле. Москва.</i>
05.07.	<i>Ограда с символикой СССР.</i>
05.08.	<i>Ограда городского парка. Таганрог.</i>
05.09.	<i>Усадебная ландшафтная геральдика Невьянска. Урал.</i>
05.10.	<i>Напольные литые пластины. Чугунное, стальное литьё.</i>
05.11.	<i>Вход в собор. Бронзовое литьё. Вена.</i>
05.12.	<i>Входная дверь в собор. Бронзовое литьё. Вена.</i>
05.13.	<i>Фасадный декор. Вена.</i>
05.14.	<i>Фасадный декор. Барселона.</i>
05.15.	<i>Литьё городских утилитарных объектов</i>
05.16.	<i>Флюгеры. Германия.</i>
05.17.	<i>Городская навигация тротуаров</i>
05.18.	<i>Историческая навигация в городе</i>
05.19.	<i>Городской флажок. Екатеринбург</i>
05.20.	<i>Фасадная и городская навигация. Латунное литьё.</i>
05.21.	<i>Топографическая навигация в городе.</i>
05.22.	<i>Парковая навигация. Бронзовое литьё.</i>
05.23.	<i>Ротонда на набережной. Екатеринбург.</i>
05.24.	<i>Рельефы на Соборе Христа Спасителя. Бронзовое литьё.</i>
05.25.	<i>Лестница. Чугунное литьё.</i>
05.26.	<i>Отопительные батареи. Чугунное литьё.</i>
05.27.	<i>Чугунная беседка. Сад Эрмитаж. Москва.</i>
05.28.	<i>Чугунный козырек православной школы. Санкт-Петербург. 2000 г.</i>
05.29.	<i>Беседка на набережной. Кинешма. Россия.</i>
05.30.	<i>Забор чугунного литья.</i>
05.31.	<i>Фасад флагманского магазина Massimo Dutti, Мексика 2016 г.</i>
05.32.	<i>Ворота «Бани Алексева». Подольск. 2017 г.</i>
76	

Арт-карты. Архитектурные детали в Европе  
Таблица 02.07. Декоративные скульптуры. Двери. Прочие детали



Арт-карты. Архитектурные детали в Европе  
Таблица 02.02. Фурнитура. Лампы. Поручни



Арт-карты. Архитектурные детали в Европе  
Таблица 02.03. Нарядные двери с декоративными панелями



Арт-карты. Архитектурные детали в Европе  
Таблица 02.04. Фигурные фонари. Шапки. ПУ



Арт-карты. Художественное литьё в Европе  
Таблица 01.05. Германские фонари. Берлин



Арт-карты. Художественное литьё в Европе  
Таблица 01.06. Германские люки. Берлин



Арт-карты. Художественное литьё в Европе  
Таблица 01.07. Германские люки. Архитектурный музей



Арт-карты. Художественное литьё в Европе  
Таблица 01.08. Венгерские фонари





*Арт-карты: Художественное литьё в Европе*  
*Таблица: 01.09. Дверные ручки, XVIII – XIX вв.*



*Арт-карты: Художественное литьё в Европе*

*Таблица: 01.10. Дверные ручки - молоточки. Латунное литьё. XIX в.*



*Арт-карты: Художественное литьё в Европе*

*Таблица: 01.11. Герб королевы Англии на въездных воротах во дворец. XIX в*





Арт-карты. Художественное литьё в России

Таблица 02.01. Царь-колокол. Бронзовый литейный Мастер Михаил Мясоедов (1738 г.).



Арт-карты. Художественное литьё в России

Таблица 02.02. Усадьба Дворяно-Земляной. Чугунный литейный Мастер Михаил Мясоедов (1734 г.).



Арт-карты. Художественное литьё в России

Таблица 02.03. Усадьба Дворяно-Земляной. Чугунный литейный Мастер Михаил Мясоедов (1734 г.).



Арт-карты. Художественное литьё в России

Таблица 02.04. Усадьба Дворяно-Земляной. Чугунный литейный Мастер Михаил Мясоедов (1734 г.).



*Арт-карты: Художественное литьё в России*

*Таблица: 02.05. Ограда Зимнего дворца, Санкт-Петербург.*





*Арт-карты: Художественное литьё в России*

*Таблица: 02.06. Ворота Шереметьевского дворца. Арх. И. Д. Корсини.  
Набережная Фонтанки. 1838 г.*





*Арт-карты: Художественное литьё в России*

*Таблица: 02.07. Осрада Аничкова моста. Санкт-Петербург. 1840 г.*



*Арт-карты: Художественное литьё в России*

*Таблица: 02.08. Ограда Благовещенского моста. Санкт-Петербург.*



Арт-карты. Художественное литьё в России  
Улицы: 02.08. Ограда императорских Свободных Искусств



Арт-карты. Художественное литьё в России  
Улицы: 02.10. Дом 4.Н. Ермакова. Угол Пятницкой ул. Москва. ИТЭИ



Арт-карты. Художественное литьё в России  
Улицы: 02.11. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург. ИТЭИ



Арт-карты. Художественное литьё в России  
Улицы: 02.12. Ограда и фонтан Липовый Борок. Санкт-Петербург. ИТЭИ





Арт-карты. Художественное литьё в России  
Таблица 02.13. Усадьба Плещеев. Москва



Арт-карты. Художественное литьё в России  
Таблица 02.14. Крестовоздвиженский монастырь. Ярославль. Ярославль. Монастырь



Арт-карты. Художественное литьё в России  
Таблица 02.15. Церковь Святого Николая. Москва



Арт-карты. Художественное литьё в России  
Таблица 02.16. Дворцовый парк. Летний сад. Санкт-Петербург



Арт-карты. Художественное литьё в России  
Таблица: 02.17. Витязина: чугунные перила



Арт-карты. Художественное литьё в России  
Таблица: 02.18. Плиты в облицовочных пространствах из литейных сплавов



Арт-карты. Художественное литьё в России  
Таблица: 02.19. Деревянный портал



Арт-карты. Художественное литьё в России  
Таблица: 02.20. Колонна Свободы. Санкт-Петербург. 1859 г.



*Арт-карты: Художественное литьё В России*

*Таблица: 02.21. Торшер в здании ГУМа. Арх. Померанцев А.Н. 1893 г.*





*Арт-карты: Художественное литьё в стиле европейского ар-нуво  
Таблица: 03.01. Вход в метро. Париж.*



Каталог таблиц Арт-карт «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЛИТЬЁ». Художественное литьё в стиле европейского ар-нуво.

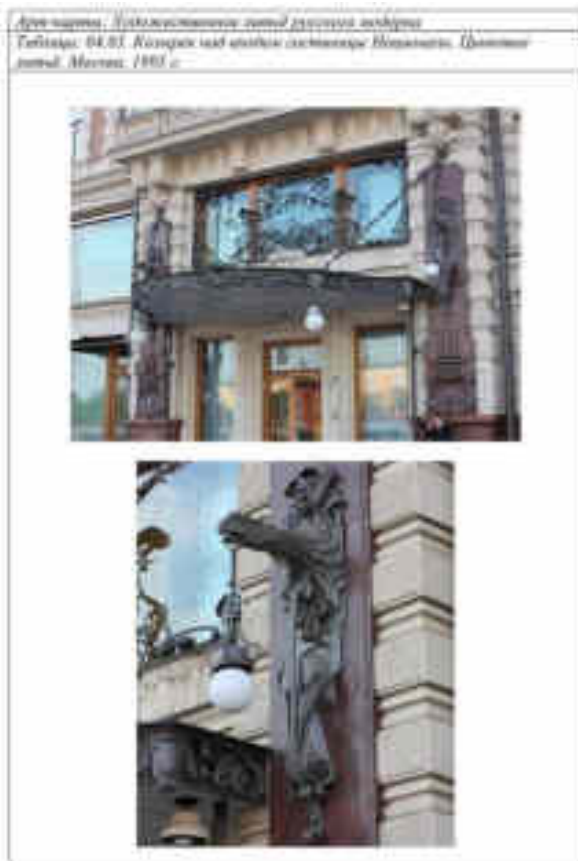
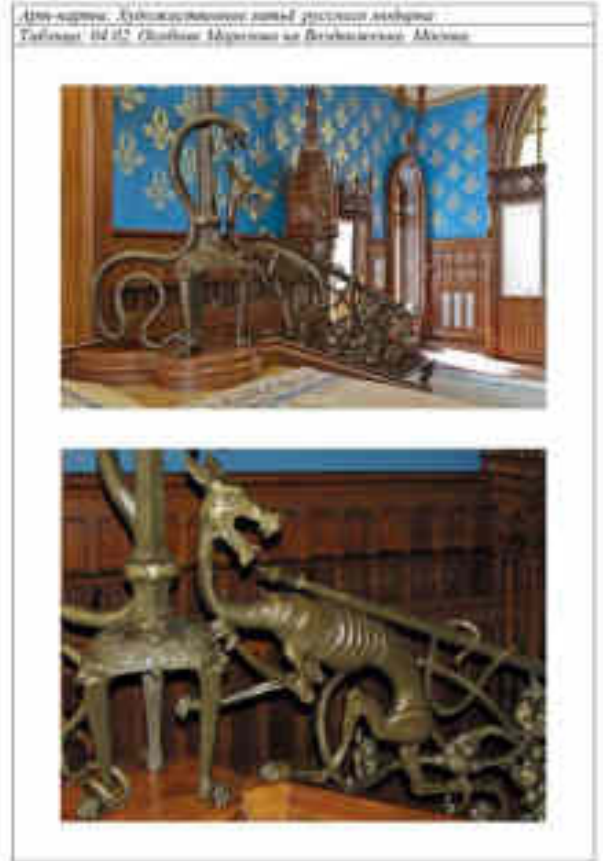
*Арт-карты: Художественное литьё в стиле европейского ар-нуво  
Таблица: 03.02. Вход станции метро Сен-Мишель. Париж. 1920-е гг.*



Каталог таблиц Арт-карт «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЛИТЬЁ». Художественное литьё в стиле европейского ар-нуво.







*Арт-карты: Художественное литьё русского модерна*

*Таблица: 04.05. Морской Никольский собор. Кронштадт. 1913 г.*





*Арт-карты: Художественное литьё русского модерна.*

*Таблица: 04.06. Остановочный трамвайный павильон «Соломенная сторожка». Москва.*







Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI вв.  
Таблица: 01.02. Геральдика гербов.



Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI в.  
Таблица: 01.03. Образы скульп. Звериные миф. Иллюст.



Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI вв.  
Таблица: 01.07. Образы с символикой СССР.



Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI в.  
Таблица: 01.08. Образы гербового знака. Египет.





Арт-объект. Художественное литьё XX – XXI вв.  
Таблица: 02.00. Условно-абстрактная скульптура Николая Тунца



Арт-объект. Художественное литьё XX – XXI вв.  
Таблица: 02.03. Плиточная мозаика в интерьере. Чешские мастера литья



Арт-объект. Художественное литьё XX – XXI вв.  
Таблица: 03.11. Двери в соборе. Бразильские мастера литья



Арт-объект. Художественное литьё XX – XXI вв.  
Таблица: 03.11. Двери в соборе. Бразильские мастера литья





Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI вв.  
Таблица 01.11. Фигурный декупаж. Белая



Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI вв.  
Таблица 01.12. Фигурный декупаж. Деревянная



Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI в.  
Таблица 01.13. Деталь городской скульптуры (фигурки)



Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI вв.  
Таблица 01.16. Фигурка. Золотая



Фигуры: Художественные литья XX – XXI вв.  
Таблица: 01.17. Геральдическая композиция в геральдике



Фигуры: Художественные литья XX – XXI вв.  
Таблица: 01.18. Декоративная композиция в геральдике



Фигуры: Художественные литья XX – XXI вв.  
Таблица: 01.19. Геральдическая композиция. Элементы геральдики



Фигуры: Художественные литья XX – XXI вв.  
Таблица: 01.20. Фигурная и геральдическая композиция. Декоративная композиция



Декоративное художественное литьё XX – XXI вв.  
Таблица: 01.21. Географический указатель в городе.



Декоративное художественное литьё XX – XXI вв.  
Таблица: 01.22. Мозаичная композиция. Декоративное литьё.



Декоративное художественное литьё XX – XXI вв.  
Таблица: 01.23. Рельефы из нержавеющей стали. Екатеринбург.



Декоративное художественное литьё XX – XXI вв.  
Таблица: 01.24. Рельефы из Спириты. Екатеринбург. Декоративное литьё.





Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI вв.  
Таблица 01.21. Дворовый. Челябинск, Россия.



Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI вв.  
Таблица 01.23. Общественное пространство. Челябинск, Россия.

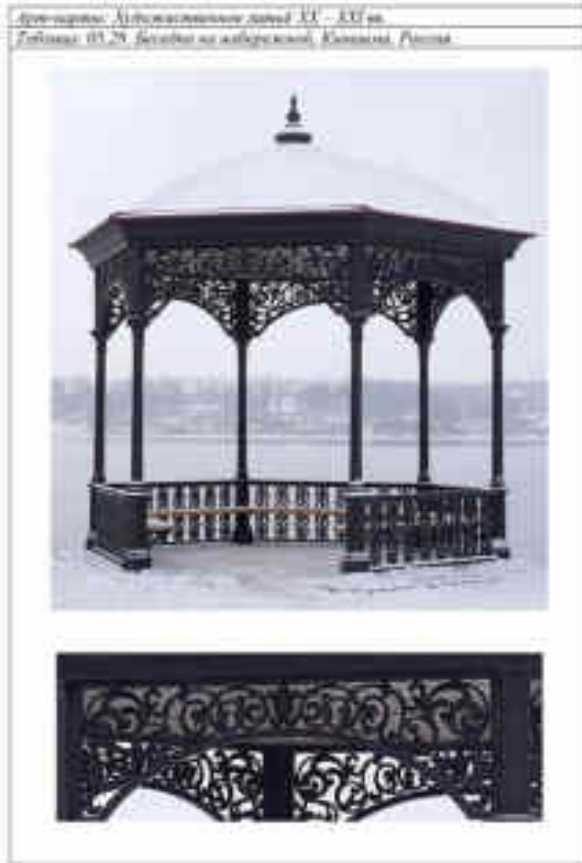


Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI вв.  
Таблица 05.27. Уличное пространство. С.-Петербург, Россия.



Арт-карты. Художественное литьё XX - XXI вв.  
Таблица 05.28. Уличное пространство. С.-Петербург, Россия.



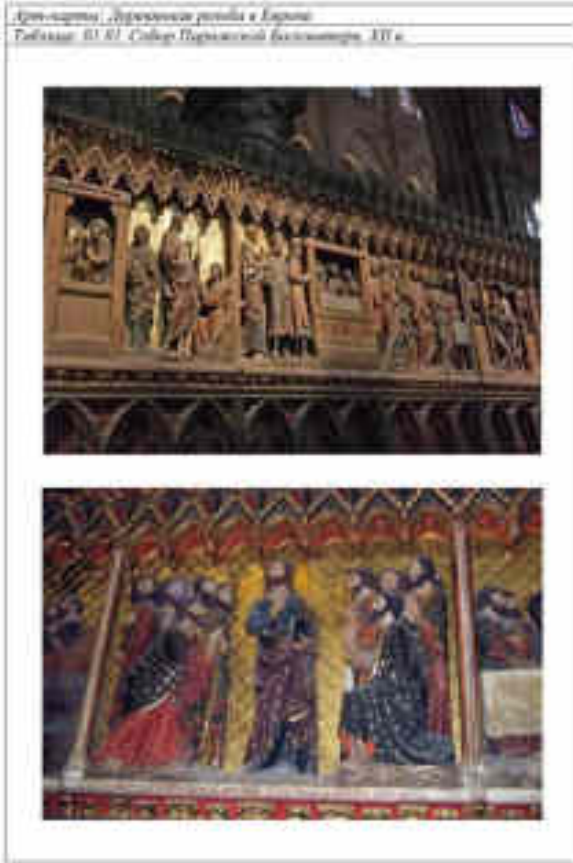


## Каталог таблиц Арт-карт «РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ»

№ табл.	Арт-карты
<b>01.</b>	<b>Резьба по дереву в Европе</b>
01.01.	Собор Парижской Богоматери. XII в.
01.02.	Интерьеры средневековых замков.
01.03.	Оформление дверных проемов в средневековых замках.
01.04.	Интерьеры католических соборов. XIV в.
01.05.	Интерьер в покоях герцога Бургундского. Брюгге. XV в.
01.06.	Галерея Франциска I. замок Фонтенбло. Франция. XVI в.
01.07.	Интерьеры ратуши. Антверпен. XVI в.
01.08.	Резные интерьеры домов Европы. XVI - XVII вв.
01.09.	Замок Дитрихштейнов, Микулов. Чехия. XVII в.
01.10.	Дом Рубенса. Антверпен. XVII в.
01.11.	Лестницы в холлах замков Англии. XVII в.
01.12.	Интерьер королевского дворца. Стокгольм. XVII в.
01.13.	Парковый навильон Дворца Шёнбрунн. Вена. 1743 г.
01.14.	Тронный зал Королевского дворца в Турине. XVIII в.
01.15.	Библиотека монастыря святого Галла. Австрия. XVIII в.
01.16.	Интерьеры замка Графенегг. Австрия. 1840 г.
01.17.	Лестница в готическом замке Леднице. Чехия. 1858 г.
01.18.	Дубовый зал особняка А.А. Половцева. Санкт-Петербург. Дом архитектора. 1864 г.
01.19.	Владимирский дворец. Неоренессанс. Санкт-Петербург. 1867 г.
01.20.	Интерьеры замка Пелеш. Румыния. 1867 г.
01.21.	Интерьеры замка Нойшванштайн. Неоготика. Бавария. Сер. XIX в.
01.22.	Замок Глубока-над-Влтавой. Чехия. Вторая половина XIX в.
01.23.	Арабский зал в Кардиффском замке. Уэльс. XIX в.
01.24.	Кессонный потолок в отеле Испании. XIX в.
01.25.	Деревянные потолки в Венском государственном парламенте. Австрия. XIX в.
01.26.	Входная зона дома Ф.К. Сан-Галли. Санкт – Петербург. 1870 г.
01.27.	Столовая дома Ф.К. Сан-Галли. Санкт-Петербург. 1870 г.
01.28.	Резные интерьеры домов Европы. Конец XIX в.
01.29.	Интерьер особняка барона Кельха. Санкт-Петербург. Конец XIX в.
<b>02.</b>	<b>Традиционная резьба по дереву в России</b>
02.01.	Прорезная резьба Русский Север. XIX в.
02.02.	Памятник русского деревянного зодчества, г. Пенза. Начало XIX в.
02.03.	Погодинская изба. Москва, Погодинская ул. 1856 г.
02.04.	Наличник окна крестьянской избы со ставнями. Горьковская обл. Россия. XIX.
02.05.	Лобовые доски крестьянских изб. Россия. Середина XIX в.
02.06.	Интерьер с резным опорным столбом. XIX в.
02.07.	Берегиня птица-Сирин. Н. Новгород. Россия. 1864 г.
02.08.	Фронтон крестьянской избы. Мастер М. Малышев. Горьковская область, деревня Малые Вишенки. 1882 г.



02.09.	<i>Наличник чердачного окна крестьянской избы. Владимирская обл. Россия. 1884</i>
02.10.	<i>Музей-заповедник деревянного зодчества «Кижжи». Карелия, Медвежьегорский р-н, о. Кижжи. Конец XIX в.</i>
<b>03.</b>	<b><i>Резьба по дереву стиля русский модерн</i></b>
03.01.	<i>Проекты фасадов стиля русский модерн. Россия.</i>
03.02.	<i>Дом художников. Рыбинск, Ярославская обл. 1901 г.</i>
03.03.	<i>Дом купца М.И. Шорина. Гороховец, Владимирская обл. 1902 г.</i>
03.04.	<i>Дом А. Ахметова, Томск, 1902 г.</i>
03.05.	<i>Историко-архитектурный комплекс «Теремок». Смоленская обл., п. Флёново. 1902 г.</i>
03.06.	<i>Резные фасады, город Томск. Начала XX в.</i>
03.07.	<i>Особняк архитектора С.В. Хомича, начало XX в., Томск. 1904 г.</i>
03.08.	<i>Деревянный дом купца Голованова, Верхняя Елань, Томск. 1904 г.</i>
03.09.	<i>Резной фасад. Иркутск, ул. Фридриха Энгельса. 1907г.</i>
03.10.	<i>Путевой дворец И.А. Арапова. Наровчатов, Пензенская обл. 1913 г.</i>
03.11.	<i>Болото - исторический район Томска, 1917 г.</i>
<b>04.</b>	<b><i>Резьба по дереву стиля модерн</i></b>
04.01.	<i>Библиотека императора Николая II. Зимний дворец. Санкт-Петербург. 1895г.</i>
04.02.	<i>Особняк С.П. Берга в Денежном пер. Москва. 1897 г.</i>
04.03.	<i>Готический зал особняка Н.Д. Стахеева на Басманной. Москва. 1898</i>
04.04.	<i>Особняк купцов Брусницыных. Санкт-Петербург. Начало XX в.</i>
04.05.	<i>Столовая в особняке С.П. Берга в Денежном пер. Москва. 1907 г.</i>
<b>05.</b>	<b><i>Резьба по дереву XX - XXI вв.</i></b>
05.01.	<i>Свердловская обл., деревня Кунара. 1967 г.</i>
05.02.	<i>Лестница в интерьере. Мастерская Юрия Мошанса. Москва. 2004г.</i>
05.03.	<i>Декор лестницы. Мастерская Юрия Мошанса. Москва. 2008 г.</i>
05.04.	<i>Фасад в русском деревенском стиле</i>
05.05.	<i>Резной деревянный иконостас</i>
05.06.	<i>Ворота в русском стиле</i>
05.07.	<i>Интерьер в русском деревенском стиле</i>
05.08.	<i>Домовая фасадная резьба на выставке-ярмарке «Свой дом». Санкт-Петербург. 2018 г.</i>
05.09.	<i>Интерьер в стиле модерн</i>
05.10.	<i>Малые архитектурные формы</i>
05.11.	<i>Резные деревянные элементы в частном интерьере. XXI в.</i>
05.12.	<i>Резные деревянные элементы в общественном интерьере. XXI в.</i>
67	



*Арт-карты: Деревянная резьба в Европе*

*Таблица: 01.05. Интерьер в покоях герцога Бургундского. Брюгге. XV в.*



Каталог таблиц Арт-карт «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЛИТЬЁ». Художественное литьё русского модерна.



*Арт-карты: Деревянная резьба в Европе.*

*Таблица: 01.06. Галерея Франциска I. замок Фонтенбло, Франция. XVI в.*



*Арт-карты: Деревянная резьба в Европе*

*Таблица: 01.07. Интерьеры ратуши. Антверпен. XVI в.*





*Арт-карты: Деревянная резьба в Европе*

*Таблица: 01.08. Резные интерьеры домов Европы. XVI - XVII вв.*





Арт-карты. Деревянная резьба в Европе.  
Таблица 01.08. Лестница, Дворцовый музей, Мюнхен, Чехия, XIX в.



Арт-карты. Деревянная резьба в Европе.  
Таблица 01.09. Дом Робинсона, Лондон, XIX в.

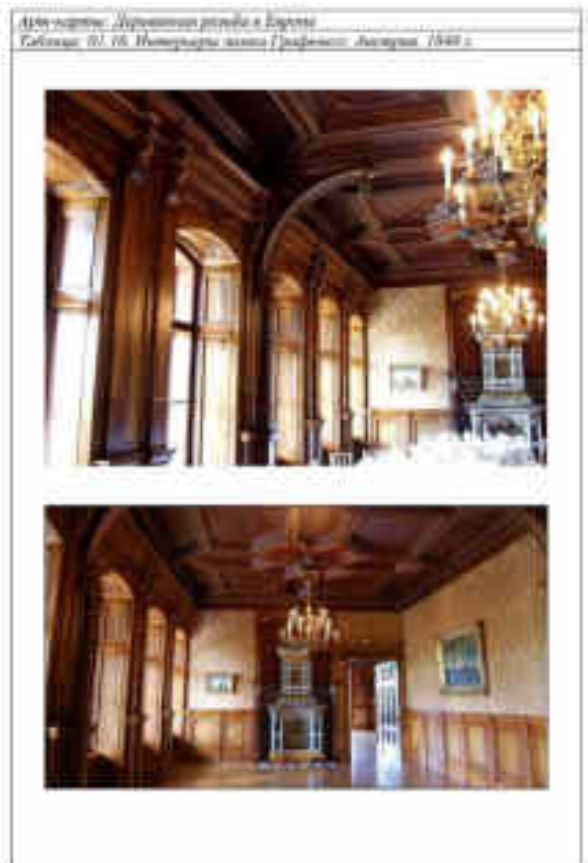
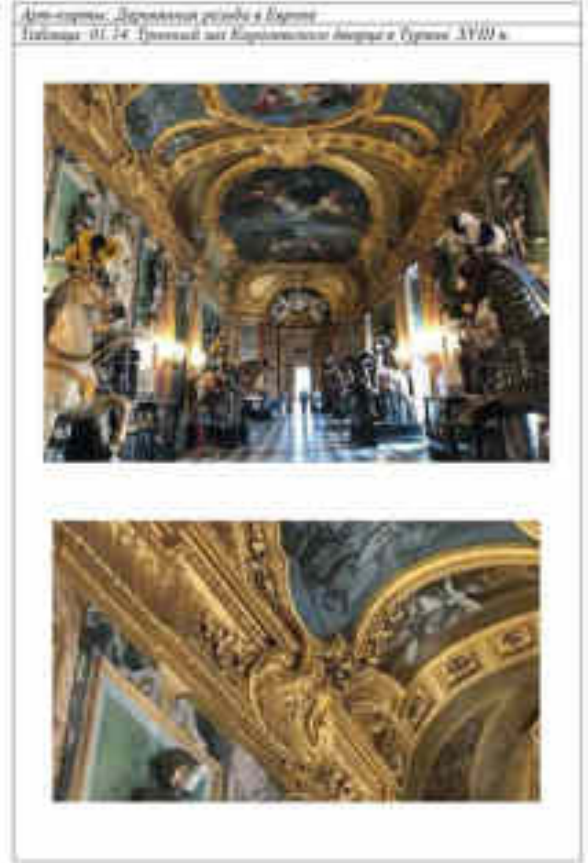


Арт-карты. Деревянная резьба в Европе.  
Таблица 01.10. Лестница и зал в здании Фельда, XIX в.



Арт-карты. Деревянная резьба в Европе.  
Таблица 01.12. Интерьер парижского дворца Сикстинского, XIX в.







Арт-карты: Деревянная резьба в Европе  
Таблица: 01.17. Мотивы в интерьере отеля «Либанс» Минск, 2008 г.



Арт-карты: Деревянная резьба в Европе  
Таблица: 01.18. Золотый зал моды А.А. Давыдова. Санкт-Петербург. Завершено в 1964 г.



Арт-карты: Деревянная резьба в Европе  
Таблица: 01.19. Выходной зал в отеле «Норвичинск» Санкт-Петербург, 2007 г.



Арт-карты: Деревянная резьба в Европе  
Таблица: 01.20. Интерьеры отеля «Питон» Рязань, 2007 г.





Арт-карты. Деревянная резьба в Европе

Таблица 01.21. Интерьеры зала Нидерландского Эвонгелистического Конгрегационного Храма XIX в.



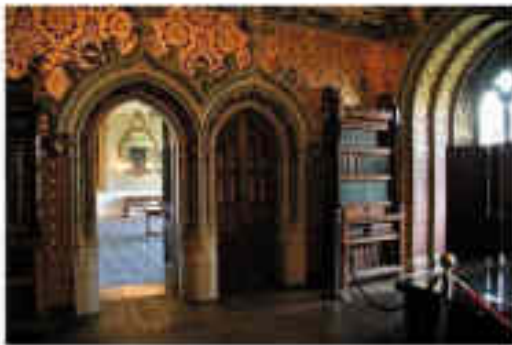
Арт-карты. Деревянная резьба в Европе

Таблица 01.22. Залы Гуденсбург-Витенской Школы. Витенбург XIX в.



Арт-карты. Деревянная резьба в Европе

Таблица 01.23. Архивный зал в Карлсбергском храме. Уганда. XIX в.



Арт-карты. Деревянная резьба в Европе

Таблица 01.24. Капелла в церкви Румана. XIX в.



Арт-карты. Деревянная резьба в Европе.  
Таблица 01.21. Деревянная палата в Вильямс-хаддерсхолмском паркинге. Швеция. XIX в.



Арт-карты. Деревянная резьба в Европе.  
Таблица 01.22. Вильямс-хаддерсхолм Ф.К. Сан-Паоло. Санкт-Петербург. XIX в.



Арт-карты. Деревянная резьба в Европе.  
Таблица 01.23. Святилище дома Ф.К. Сан-Паоло. Санкт-Петербург. XIX в.



Арт-карты. Деревянная резьба в Европе.  
Таблица 01.24. Ручная столярная мастерская Европы. Италия. XIX в.





*Арт-карты: Деревянная резьба в Европе:*

*Таблица: 01.29. Интерьер особняка барона Кельха. Санкт-Петербург.  
Конец XIX в.*





*Арт-карты: Деревянная традиционная резьба в России  
Таблица: 02.01. Прорезная резьба Русский Север. XIX в.*



*Арт-карты: Деревянная традиционная резьба в России*

*Таблица: 02.02. Памятник русского деревянного зодчества, г. Пенза.  
Начало XIX в.*





Арт-карты. Деревянная архитектурная резьба в России.  
Таблица 02.01. Деревянный шпиль Алатау. Памфиловский ул. 1856 г.



Арт-карты. Деревянная архитектурная резьба в России.  
Таблица 02.04. Пятиглавый олень-трехглавый шпиль из старинной  
Горнозаводской обл. Россия. XIX в.



Арт-карты. Деревянная архитектурная резьба в России.  
Таблица 02.05. Любимая доска крестьянского шпиль России. Сергиево-III в.



Арт-карты. Деревянная архитектурная резьба в России.  
Таблица 02.08. Декоративная резьба по дереву в интерьере XIX в.





Арт-карты: Деревянная архитектурная резьба в России  
Таблица: 42.07. Архитектурная резьба. Спасск, К. Новгород, Россия. 1884 г.



Арт-карты: Деревянная архитектурная резьба в России  
Таблица: 42.08. Фронтон крестьянской избы. Милославский уезд, Пермская губерния. Деревня Милославское. 1882 г.



Арт-карты: Деревянная архитектурная резьба в России  
Таблица: 42.09. Изящные изобретения избу крестьянской избы. Вятковский уезд, Россия. 1884 г.



Арт-карты: Деревянная архитектурная резьба в России  
Таблица: 42.10. Мужья и женщины деревенских работников «Бажжа». Карелия. Мельничное село р. в. в. Кивий, Кивий XIX в.



Арт-карты. Деревянная резьба стиля русский модерн.  
Таблица 01.07. Домовая фаянсовая плитка русской архитектуры. Россия.



Арт-карты. Деревянная резьба стиля русский модерн.  
Таблица 01.07. Дом культурного. Рыбинск, Ярославская обл. 1907 г.



Арт-карты. Деревянная резьба стиля русский модерн.  
Таблица 01.08. Дом семьи М.И. Шорина. Горький, Владимирская обл. 1902 г.



Арт-карты. Деревянная резьба стиля русский модерн.  
Таблица 01.04. Дом А. Алашова. Гатчина 1902 г.





Арт-карты. Деревянная резьба стиля русский модерн.  
Таблица: 53.03. Восточно-азиатский квартал «Бригад». Сибирский обл., г. Омск. 1902 г.



Арт-карты. Деревянная резьба стиля русский модерн.  
Таблица: 53.05. Ротонда фаянса перед Троице-Шевской Уг.г.



Арт-карты. Деревянная резьба стиля русский модерн.  
Таблица: 63.07. Общественный дом архитектора С.В. Зюкова, улица XV г., Томск, 1904 г.



Арт-карты. Деревянная резьба стиля русский модерн.  
Таблица: 63.08. Деревянный дом усадьбы Голосовских, Баранья Елка, Томск, 1904 г.





*Арт-карты: Деревянная резьба стиля русский модерн*

*Таблица: 03.09. Резной фасад. Иркутск, ул. Фридриха Энгельса. 1907г.*



*Арт-карты: Деревянная резьба стиля русский модерн*

*Таблица: 03.10. Путевой дворец И.А. Аранова. Наровчатов, Пензенская обл. 1913 г.*





*Арт-карты: Деревянная резьба стиля русский модерн*

*Таблица: 03.11. Болото - исторический район Томска, 1917 г.*





Арт-карты. Деревянная резьба стиля модерн  
Таблица: 04.01. Забытый кабинет библиотеки Библиотеки И. Зингера в Санкт-Петербурге. 1993 г.



Арт-карты. Деревянная резьба стиля модерн  
Таблица: 04.02. Ступени С.И. Белого и Лоскутова в Милане. 1997 г.



Арт-карты. Деревянная резьба стиля модерн  
Таблица: 04.03. Готический зал библиотеки И.И. Ермакова на Балканской. Москва. 1999 г.



Арт-карты. Деревянная резьба стиля модерн  
Таблица: 04.04. Детские книги Архивариуса. Санкт-Петербург. Проект КТ'а.



*Арт-карты: Деревянная резьба стиля модерн*

*Таблица: 04.05. Столовая в особняке С.П. Берга в Денежном пер. Москва. 1907 г.*





*Арт-карты: Деревянная резьба XX - XXI вв.*

*Таблица: 05.01. Свердловская обл., деревня Кунара. 1967 г.*





*Арт-карты: Деревянная резьба XX – XXI вв.*

*Таблица: 05.02. Лестница в интерьере. Мастерская Юрия Мошанса, Москва. 2004 г.*



Арт-карты: Деревянная резьба XX - XXI вв.  
Таблица: 01.01. Дворик изваяния. Мастерская Юрия Шинкина. Москва, 2007 г.



Арт-карты: Деревянная резьба XX - XXI вв.  
Таблица: 01.02. Фигурки в русском деревенском стиле



Арт-карты: Деревянная резьба XX - XXI вв.  
Таблица: 01.03. Рюшечей деревянной изваянием



Арт-карты: Деревянная резьба XX - XXI вв.  
Таблица: 01.04. Вороты в русском стиле





Арт-карты: Деревянная резьба XX – XXI вв.  
Таблица: 03.07. Иллюстрация в интерьере деревянного здания



Арт-карты: Деревянная резьба в XX – XXI вв.  
Таблица: 03.08. Деревянная факельная резьба на выставочном стенде «Славянский Сад» Петербург, 2018 г.



Арт-карты: Деревянная резьба XX – XXI вв.  
Таблица: 03.08. Иллюстрация в интерьере здания



Арт-карты: Деревянная резьба XX – XXI вв.  
Таблица: 03.09. Малая архитектурная форма





*Арт-карты: Деревянная резьба XX - XXI вв.*

*Таблица: 05.11. Резные деревянные элементы в частном интерьере, XXI в.*



*Арт-карты: Деревянная резьба XX - XXI вв.*

*Таблица: 05.12. Резные деревянные элементы в общественном интерьере. XXI в.*





## Акты внедрения и апробации результатов диссертационного исследования

**МИНОБРАЗОВАНИЯ РОССИИ**  
Федеральное государственное  
бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Российский государственный  
университет им. А.Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство)»

УТВЕРЖДАЮ  
Первый проректор  
Проректор по учебно-методической  
работе, д.т.н., профессор  
 С.Г. Дембитский  
2021г.



### АКТ

о внедрении результатов докторской диссертации

*Волгодобовой Ирины Борисовны*

Комиссия в составе: председатель директор Института дизайна к.иск., доцент Смирнова Л.П. Члены комиссии: ИО заведующего кафедрой Промышленный дизайн д.иск. Казакова Н.Ю.; заведующий кафедрой Декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля, в.т.н., доцент Рыбаулina И.В.; заведующий лабораторией «Художественной и архитектурной керамики» Соловьева Н.В. составили настоящий акт о том, что результаты диссертационной работы «Теоретические основы проектно-художественной организации жизненного пространства», представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения, использованы в учебном процессе Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина. При этом установлено, что с 2018-2019 учебного года по дисциплине «Дизайн и монументально-декоративное искусство среды», а также при выполнении курсовых работ для студентов специальности 54.03.01 «Дизайн» использовались разработанные Арт-карты монументально-декоративных видов искусства, которые являются основой выполнения учебных творческих заданий; а также используется методика тестирования полученных знаний. С 2015-2016 учебного года по дисциплине «Основы декорирования» для студентов специальности 54.03.01 «Дизайн» и по дисциплине «Скульптура и лепка» для студентов специальности 29.03.04 «Технология художественной обработки материалов» сформированы комплекты визуализаций исторических керамических изделий для изучения и реконструкции в материале в лаборатории Художественной и архитектурной керамики кафедры «Дизайн среды».

**Председатель комиссии:**

Директор Института дизайна, к.иск., доцент:

Смирнова Л.П.

**Члены комиссии:**

ИО зав. кафедрой Промышленный дизайн, д.иск.

Казакова Н.Ю.

Зав. кафедрой Декоративно-прикладного искусства  
и художественного текстиля

Рыбаулina И.В.

Зав. лабораторией  
«Художественной и архитектурной керамики»

Соловьева Н.В.



Общероссийская Общественная Организация  
«Союз Дизайнеров России»

**СОЮЗ  
ДИЗАЙНЕРОВ  
РОССИИ**  
**RUSSIA  
DESIGNERS  
ASSOCIATION**

ул. Садовническая, 36, 402  
Москва, 125087, Россия  
тел. +7 495 235 75 82  
e-mail: info@sdra.ru, sdra@sdra.ru, sdra@yandex.ru  
sdra@yandex.ru, sdra@yandex.ru  
www.sdra.ru, www.sdra.ru

#### АКТ от 12.08.2021

О результатах апробации результатов диссертационной работы И. Б. Волкодзевой, проведенной на научно-практических конференциях и Форумах «Союз Дизайнеров России».

Тема диссертации: «Теоретические основы художественно-проектной организации жизненных пространств», работа выполнена на кафедре дизайна среды Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина.

Результаты диссертационной работы И. Б. Волкодзевой вызывают несомненный практический интерес и полезны для разработки дизайн-проекта интерьеров, архитектурных сооружений, элементов городской среды и малых архитектурных форм в средовых пространствах. Их применение в практике отечественного дизайна позволит более эффективно осуществлять процесс проектирования с использованием произведений монументально-декоративного искусства на основе содержащейся в диссертации разработанной модели, рекомендаций и методов проектирования средовых объектов.

Определенные в работе научно-системные принципы дизайн-проектирования и организации средовых пространств соответствуют запросам современного рынка в области архитектурно-средового проектирования высокохудожественной и комфортной среды, что расширяет спектр применимых методов и средств, используемых в дизайне.

Разработанные по задан монументально-декоративного искусства в формате арт-кард каталоги были успешно представлены дизайнерскому сообществу на Всероссийских форумах в области дизайна, проводимых «Союзом Дизайнеров России» и рекомендованы к практической реализации на этапе предпроектного анализа и концептуальной разработке средовых пространств.

Использование научных и практических результатов диссертационного исследования Волкодзевой Ирины Борисовны позволит значительно повысить качество дизайн-проектов, сократить сроки андерпринта произведений монументально-декоративного искусства в средовые объекты, спланировать их предварительным расчетом материальных и технических затрат, что, в свою очередь, повысит экономическую эффективность разработок и будет содействовать росту художественной составляющей средовых объектов.

**Виталий Викторович  
Ставский**

Президент Союза Дизайнеров России  
Член Общественного совета при Министерстве культуры РФ  
Вице-президент Global Design Industry Organization / GDIО  
Вице-президент Закрытого совета «Министерства Иностранных  
Дел» Совета по международному и прикладному дизайну при Министерстве РФ  
Академик Национальной Академии Дизайна



## ПРИЛОЖЕНИЕ IX

## Копии дипломов и наград по теме диссертации





ДИПЛОМ ЛАУРЕАТА ШЕСТНАДЦАТОГО ВСЕРОССИЙСКОГО  
ДИЗАЙН-ФОРУМА СОЧИ 2013 ПРИСЖИДАЕТСЯ

Волкодавовой Ирине Борисовне (Москва)

за публикацию научного доклада

«Формирование мигрантской городской среды в контексте  
исторического и художественного пространства XIX-XXI вв.»



Министерство культуры  
и национальной политики  
Российской Федерации  
Медведев В. В.



Федеральное агентство  
по культуре и кинематографии  
Российской Федерации  
Назаров Ю. В.





РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

**СЕРТИФИКАТ**  
НАСТОЯЩИЙ СЕРТИФИКАТ ВЫДАН  
**ВОЛКОВАЕВОЙ ИРИНЕ**

**БОРИСОВНЕ**

В ТОМ, ЧТО ОНА ПРИНЯЛА УЧАСТИЕ

В 3-ЕЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ДРЕВНЕРУССКОЕ

ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННОМ АНЗАЙНЕ»

РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ 11 ОКТЯБРЯ 2018 ГОДА



ИШЕ-ПРЕЗНАЕНТ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

А.А. БОБЫКИН






  
 Российская академия наук  
 Международная ассоциация «Союз дизайнеров»

# БЛАГОДАРНОСТЬ

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
**ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО  
 В СОВРЕМЕННОМ  
 ДИЗАЙНЕ**

выражается  
**ВОЛКОДАЕВОЙ  
 Ирине Борисовне**  
 за участие в научной конференции

Москва  
 21 октября 2016 г.


  
 Департамент дизайна  
 Российской академии наук  
 Центральный аппарат  
 Департамент дизайна  
 Российской академии наук  
 Международная ассоциация  
 «Союз дизайнеров»  
 Бибикова А.П.





# СЕРТИФИКАТ

## участника конференции

VIII МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
 «АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК  
 В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ РАЗВИТИЯ СТРАНЫ»  
 УЧАСТНИК

**ВОЛКОДАЕВА ИРИНА БОРИСОВНА**

Тема: «АРХИТЕКТУРНОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ  
 XX ВЕКА В СТИЛЕ АНТОНИО ГАУДИ»

11.01.2021 г.  
 Руководитель  
 Инновационного центра  
 развития образования и науки



Сысалою Ю.В.

г. Санкт-Петербург, 2021



научно-издательский центр  
"Академический"

# ДИПЛОМ

За активное участие в работе  
XV Международной научно-практической конференции  
"Академическая наука - проблемы и достижения"  
26-27 марта 2018 г. North Charleston, USA

награждается

**Волкодаева Ирина Борисовна**



Председатель ООНР  
н.-и.ц. "Академический"  
к.ф.-м.н., доц. Моисеев Е.В.

27 марта 2018 г.