

Воронежский государственный архитектурно-строительный университет

Институт архитектуры и градостроительства

Кафедра основ проектирования и архитектурной графики

Пояснительная записка к дипломному проекту по теме:

Проблемы интеграции в архитектуре города Воронеж

Выполнил студент 6 курса

группы 061

Гурьев Александр Сергеевич

Руководители: проф. **А. Е. Енин**

проф. **С.Н. Гурьев**

Содержание

Введение:

- Актуальность исследования
- Объект исследования
- Предмет исследования
- Цели и задачи исследования
- Предмет и границы исследования
- Методика исследования
- Положения, выносимые на защиту
- Практическая значимость исследования

Глава 1 . Исторический обзор взаимодействия видов искусств в эволюционном развитии мировой архитектуры.

Глава 2 . Анализ взаимодействия видов искусств в контексте исторического развития архитектуры Воронежа в различных категориях объемно - пространственной композиции (плоскость, объем, пространство).

Глава 3 . Разработка рекомендаций и проектных предложений по использованию художественной интеграции, основанных на результатах теоретических исследований, для реализации их в практику современного архитектурного проектирования в городе Воронеж.

Заключение

Список литературы

Едва ли есть сказка более волшебная, чем сказка о трех сестрах: Архитектуре, Живописи и Скульптуре. С тех пор как существует наш мир, мы не перестаем зачаровываться этой постоянной сказкой, в которой в неменьшей степени участвуют музыка, поэзия и остальные музы.

Ф. Шехтель

Введение

Актуальность исследования.

В синтезе архитектуры и изобразительных искусств ведущую роль играет архитектура, организующая пространство и являющаяся основой любого ансамбля или отдельного произведения. Архитектура в значительной мере определяет место, идейную направленность, масштаб, технику исполнения и общие принципы композиции скульптуры, живописи, элементов декоративно-прикладного искусства, являющихся компонентами органического решения общей художественной задачи. Однако, в современной практике архитектурного проектирования, взаимодействие видов искусств либо совсем отсутствует, либо используется крайне редко и не всегда профессионально. Между тем, в истории отечественной и мировой архитектуры имеется масса замечательных примеров использования синтеза искусств, где архитектура, живопись и скульптура работают «в унисон», создавая органичную и высоко эстетичную среду.

Объект исследования – художественная интеграция в архитектуре Воронежа XIX – XXI вв.

Предмет исследования – принципы, методы и средства взаимодействия видов искусств в архитектуре Воронежа XIX – XXI вв.

Цель исследования – изучить принципы и методы использования художественной интеграции в эволюционном развитии архитектуры.

В работе поставлены следующие задачи:

- собрать, обобщить, систематизировать мировой и отечественный опыт взаимодействия видов искусств;

- определить наиболее яркие исторические периоды и архитектурные стили, где взаимодействовали: архитектура, скульптура и живопись;
- провести комплексный анализ архитектурных построек, где используется синтез искусств, формирующих архитектурную среду Воронежа для выявления особенностей, композиционных приемов и принципов взаимодействия видов искусств, а также художественных методов и приемов архитекторов, создавших эти архитектурные произведения в Воронеже;
- разработать рекомендации и проектные предложения по использованию синтеза искусств, основанных на результатах теоретических исследований, для реализации их в практику современного архитектурного проектирования в городе Воронеж.

.

Границы исследования:

- хронологические - начиная с первой четверти XIX века, заканчивая началом XIX века;
- географические – территория Воронежа на период начала XIX – начала XIX вв. (исторически сложившийся центр Воронежа);
- типологические - жилые, общественные и культовые здания.

Методика исследования:

- изучение литературных источников по тематике работы;
- натурное обследование, фотофиксация, авторские обмеры архитектурных деталей сохранившихся памятников архитектуры;
- достоверность результатов подтверждается использованием метода сравнительного анализа и оценок провинциальных воронежских построек и архитектурных построек столичных городов;
- изучение архивных и проектных материалов с последующей систематизацией и обобщением результатов исследования.

Научная новизна заключается в том, что впервые комплексно и детально рассматривается вопрос использования художественной интеграции в архитектуре Воронежа конца XIX – начала XXI вв., при этом изучено большинство памятников архитектуры и рядовая застройка, представляющая архитектурно-художественный интерес.

Положения, выносимые на защиту:

- роль и место художественной интеграции в архитектуре Воронежа;
- взаимодействие архитектуры, скульптуры и живописи на различных этапах развития архитектуры Воронежа;
- стилистические и композиционные приемы, используемые архитекторами прошлого в формировании целостного архитектурно-художественного образа архитектурных произведений, с использованием синтеза искусств;
- актуальность творческих решений в проектной деятельности архитекторов, как в реальном проектировании, так и в процессе обучения современным методам и технологиям синтеза искусств;
- авторская гипотеза тематико-идеологической направленности синтеза искусств в современной практике архитектурного проектирования.

Практическая значимость исследования

- материалы дипломной квалификационной работы позволяют осветить вопрос взаимодействия видов искусств в различные исторические периоды на примере архитектуры Воронежа, что важно для современной архитектуры, которая периодически обращается к декоративно – художественным направлениям в зодчестве, к историзму в различных его проявлениях. Данное исследование является, пусть и небольшим, вкладом в общероссийскую историю архитектуры, оно представляет научно – практическую значимость для работ по реконструкции и реставрации, а также при современном проектировании и новом строительстве в исторической среде;
- детальное изучение вопроса синтеза искусств в архитектуре Воронежа позволило выявить основные принципы его использования в различные стилистические периоды, а также характерные черты, композиционные приемы и методы, которые представляют интерес для современного зодчества и демонстрируют своеобразное развитие российской архитектуры;
- материалы исследования представляют интерес для органов охраны историко – культурного наследия, архитекторов, реставраторов, историков, краеведов, для углубления курса лекций по истории воронежской и отечественной архитектуры.

Глава 1 . Исторический обзор взаимодействия видов искусств в эволюционном развитии мировой архитектуры.

Художественная интеграция

В современной архитектуре на первый план выходят персональные авторские концепции, каждая из которых представляет уникальное единство способов мировосприятия, художественных посылов и методов, выраженных в индивидуальном творчестве. Архитектор-творец рождает авторское видение, свой пластический язык – персональную целостную систему методов и принципов, составляющую суть современной архитектурной парадигмы. Вместе с этим, неотъемлемыми чертами многополярного мира стали плюрализм, полицентризм, междисциплинарность, многозначность, развитие диалогического мышления.

Творческая концепция является синтезирующим ядром в междисциплинарном культурном и научном пространстве, а также в контексте среды города. С определенной долей условности будем понимать термин «художественное» как совокупность личностного мироощущения и способов его воплощения в материальной действительности, как меру духовного наполнения, авторской идентичности архитектурного творчества, возводящего его в ранг искусства. Произведение архитектуры достигает наибольшей цельности, когда выстраивается путем многомерного синтеза, объединяющего авторскую концепцию и социальные запросы, функциональные и художественные послы, конструктивную и технологическую правду, дух места и ощущение времени. Тотальное стремление к самовыражению сопровождается серьезными проблемами в восприятии архитектуры. У каждого автора свой язык – своя «морфология», своя «грамматика», свой «синтаксис». Аспект непонимания или недопонимания распространяется как на профессиональную сферу, так и на восприятие архитектуры потребителем – адресатом. В сложившейся ситуации полилога необходимы интегрирующие начала, которые призваны помочь сопоставить различные персонифицированные смыслы. Суммируя вышеизложенное, вполне правомочным представляется опереться на концепцию «художественного» как интегрирующего начала в архитектуре и культуре в целом.

Разработка концепции художественной интеграции, является актуальной для новейшей архитектуры и культуры в целом как путь решения фундаментальной проблемы утраты целостности и потери художественных качеств архитектурной деятельности и архитектурной среды. Художественная интеграция трактуется как ядро теоретического научного метода взаимосвязанного осмысления

современных процессов индивидуализации и глобализации архитектурного творчества, средство социальной коммуникации, способ нахождения межсистемных связей в контексте современных направлений архитектурной науки. В области архитектурной коммуникации актуальность исследования заключается в необходимости определения интегрирующих начал, которые позволят сопоставить разобщенные индивидуальные подходы, решения, концепции, различные персонифицированные смыслы, языки в современной архитектурной теории и практике. В области архитектурного творчества актуальность исследования заключается в поиске и систематизации базовых оснований для синтеза множества разнородных планов произведения искусства архитектуры. Архитектурное произведение достигает наибольшей цельности, когда становится синтезом авторской концепции; социальных запросов; градостроительных, объемно-пространственных функциональных, конструктивных закономерностей; художественных посылов; духа места и ощущения времени. В связи с активно развивающимися во всем мире процессами глобализации и сопутствующей этому борьбой за сохранение идентичности именно многомерная архитектурно-художественная интеграция выступает как средство диалога и проявляется в коммуникативном пространстве города; в творческих концепциях архитектурной деятельности; в аспекте историко-культурных коммуникаций, а также в методике архитектурно-художественного образования. [1]

Синтез искусств - создание качественно нового художественного продукта посредством ограниченного соединения искусства или видов искусства в единое целое. Конечное явление не сводится к сумме составляющих его компонентов, оно обобщает такие их свойства как идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства, времени и другие, позволяя оказывать многостороннее эмоциональное воздействие на восприятие человека. Объединение искусств в новый синтетический вид происходит из-за потребности общества в более широком, всеохватывающем освоении и изображении действительности.

Соотношение между участвующими в синтезе искусствами

- Два вида могут полностью доминировать над другими (например, подчинение древнеегипетской архитектурой скульптуры и живописи)
- Всеобщее значение может приобрести качество, присущее одному из искусств (например, «пластичность» в древнегреческом искусстве, «живописность» в барокко)
- Виды искусства могут срастаться между собой (архитектура и скульптура готики)

- Вид искусства способен ярко контрастировать (архитектурные сооружения двадцатого века)
- Два вида искусства могут дополнять друг друга без слияния в одно целое (искусства в эпоху Возрождения) [2]

Синтез искусств в архитектуре — взаимосвязанное, органическое единство различных видов искусства (живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и др.) и архитектуры, в результате осуществления которого возникает новое эстетически-образное качество целостного художественного ансамбля. Способы использования элементов пластических искусств в архитектуре чрезвычайно разнообразны (панно, фрески, барельеф, орнамент, мозаика, скульптура и т.п.), но их выбор, как и размещение, подчинён композиционному замыслу архитектурного произведения, его идейному содержанию; в пространственной среде, создаваемой архитектурой, элементы художественного синтеза не обладают той самостоятельностью, которая свойственна отдельному произведению в живописи, скульптуре или декоративно-прикладном искусстве. Синтез искусств нельзя рассматривать как простую сумму отд. видов искусства, механически объединенных в одном комплексе или сооружении, даже если они выполнены одновременно. Подлинный синтез искусств является высшей формой художественного развития, т. к. подразумевает не только эстетическое совершенство отдельных составляющих его компонентов (произведений того или иного вида искусства), но и эстетическое качество, возникающее в результате художественного взаимодействия этих произведений. [15]

Синтез искусств позволяет на основе сочетания специфических средств выразительности и образных возможностей различных видов искусства достичь наиболее полного воплощения и раскрытия идейно-художественного содержания ансамбля и его активного воздействия на человека. Поэтому основой подлинного С.и. всегда была и остается целостность идейного замысла. С. и. может представлять собой ансамбль, в который органично входят компоненты (архитектура, скульптура, живопись), созданные в различные эпохи и не обладающие едиными стилевыми качествами. Напр., памятник 300 арагвийцам в Тбилиси органично вошел в застройку одной из частей города, сочетаясь с древним Метехским замком; античный монумент Марка Аврелия в Риме прекрасно слился с ансамблем площади Капитолия. С. и. в ансамбле совр. квартиры может быть достигнут при определенной художественной и композиционной связи новой конструктивной системы, объемно-пространственного решения, планировки и отд. предметов мебели или декоративно-прикладного искусства, относящихся не только к современности, но и к прошлым эпохам.

Различные виды искусства могут существовать как самостоятельно (напр., скульптура, живопись), так и в художественном синтезе друг с другом. Но в последнем случае они должны обладать особыми качествами, отвечающими их

роли и расположению в архитектурном ансамбле (напр., живопись, скульптура на фасадах зданий должны обладать монументальностью, декоративностью).

В *синтезе архитектуры и изобразительных искусств* ведущую роль играет архитектура, организующая пространство и являющаяся основой любого ансамбля или отд. произведения, основанного на С. и. Архитектура в значит. мере определяет место, идейную направленность, масштаб, технику исполнения и общие принципы композиции скульптуры, живописи, элементов декоративно-прикладного искусства, являющихся компонентами органического решения общей художественной задачи. Изобразительное искусство может выступать в синтезе с архитектурой в различных сочетаниях. В одних случаях произведения скульптуры могут иметь тектоническую связь со зданием (напр., кариатиды, атланты), а монументальная живопись — заполнять отведенные для нее поверхности ограждающих конструкций и архитектурных элементов — стен, сводов, перекрытий и т. д. (напр., мозаика в Византии, орнаментальные керамические облицовки древней узбекской архитектуры и т. д.). В др. случаях С. и. формируется сочетанием свободно стоящих скульптурных изваяний, декоративных стенок и мозаичных панно, для к-рых архитектурные сооружения являются лишь осн. фоном или системой орг-ции пространства. Этот последний прием, при к-ром живопись и скульптура получают сравнительно большую самостоятельность, получил значит. распространение в совр. архитектурно-художественной практике. Ритм, масштаб, цвет живописных и скульптурных элементов существенно влияют на восприятие архитектурного облика здания или комплекса в целом и, следовательно, на достижение единства.

Синтез искусств может быть достигнут путем сопоставления и художественного взаимодействия как сходных, так и весьма различных по характеру произведений. Напр., ансамбль Акрополя в Афинах представляет собой пример С. и., основанного на близких по характеру произведениях архитектуры, скульптуры и живописи. Окраска рельефов и элементов зданий здесь осуществлялась в интересах более полного раскрытия реалистического художественного образа, а также тектонической сущности ордерной архитектурной композиции. В художественной практике различные виды и формы С. и. не являются неизменными, они возникли и развивались, начиная с отдаленных периодов становления художественной культуры человечества. Большого расцвета С. и. достигает в древнем Египте, в античной Греции и Риме. Яркое проявление синтеза искусств архитектуры, скульптуры и живописи еще в глубокой древности в странах Латинской Америки (напр., мексиканское искусство). В древнерусской художественной культуре примеры С. и. представляют собой многие монастырские ансамбли, кремни, церкви, гражданские постройки. Разнообразие архитектурных форм, их связь со скульптурным декором, фресковой живописью и природным ландшафтом способствовали

созданию выразительных композиций, основанных на С. и. В готических ансамблях С. и. достигался на основе органического сочетания архитектуры и скульптуры, а также живописи, гл. обр. в виде цветных витражей. В эпохи Возрождения, барокко и классицизма С. и. приобрел наиболее сложные и развитые формы. Конец эпохи классицизма и период второй половины 19—нач. 20 вв. характеризуется известным упадком С. и., что отмечалось теоретиками (Виолле ле-Дюк) уже с середины 19 в.

В синтезе архитектуры и изобразительных искусств ведущую роль играет архитектура, организующая пространство и являющаяся основой любого ансамбля или отдельного произведения. Архитектура в значительной мере определяет место, идейную направленность, масштаб, технику исполнения и общие принципы композиции скульптуры, живописи, элементов декоративно-прикладного искусства, являющихся компонентами органического решения общей художественной задачи. Изобразительное искусство может выступать в синтезе с архитектурой в различных сочетаниях. В одних случаях произведения скульптуры могут иметь тектоническую связь со зданием (кариатиды, атланты), а монументальная живопись – заполнять отведенные для нее поверхности ограждающих конструкций и архитектурных элементов – стен, сводов, перекрытий (мозаика в Византии, орнаментальные керамические облицовки древней узбекской архитектуры и т.д.). В других случаях синтез искусств формируется сочетанием свободно стоящих скульптурных изваяний, декоративных стенок и мозаичных панно, для которых архитектурные сооружения являются лишь основным фоном или системой организации пространства. Этот последний прием, при котором живопись и скульптура получают сравнительно большую самостоятельность, получил значительное распространение в современной архитектурно-художественной практике. Ритм, масштаб, цвет живописных и скульптурных элементов существенно влияют на восприятие архитектурного облика здания или комплекса в целом и, следовательно, на достижение единства, воплощенного в синтезе искусств.

Синтез искусств может быть достигнут путем сопоставления и художественного взаимодействия как сходных, так и различных по характеру произведений. Например, ансамбль Акрополя в Афинах представляет собой пример синтеза искусств, основанного на близких по характеру произведениях архитектуры, скульптуры и живописи. Окраска рельефов и элементов зданий здесь осуществлялась в интересах более полного раскрытия реалистического художественного образа, а также тектонической сущности ордерной архитектурной композиции. В художественной практике различные виды и формы синтеза искусств не являются неизменными, они возникли и развивались, начиная с отдаленных периодов становления художественной культуры человечества. Большого расцвета синтез искусств достигает в древнем Египте, в античной Греции и Риме.

Проявление синтеза искусств архитектуры, живописи и скульптуры можно проследить еще в глубокой древности стран Латинской Америки на примере мексиканского искусства. В древнерусской художественной культуре примеры синтеза искусств представляют многие монастырские ансамбли, кремли, церкви, гражданские постройки. Разнообразие архитектурных форм, их связь со скульптурным декором, фресковой живописью и природным ландшафтом способствовали созданию выразительных композиций, основанных на синтезе искусств. В готических ансамблях синтез искусств достигался на основе органического сочетания архитектуры и скульптуры, а также живописи, главным образом в виде цветных витражей. В эпохи Возрождения, барокко и классицизма синтез искусств в архитектуре приобрел наиболее сложные и развитые формы. Конец эпохи классицизма и период второй половины 19 – начала 20 веков характеризуется известным упадком синтеза искусств, что отмечалось теоретиками (Виолле де-Дюк) уже с середины 19 века. [3]

Проблема синтеза искусств, в советской архитектурной теории и практике заняла важное место с первых лет существования Советского государства. План «монументальной пропаганды», выдвинутый В.И. Лениным, еще в 1918, основывался на принципе, в котором монументальное искусство и архитектура призваны были активно влиять на идейно-художественное воспитание граждан. Советские архитекторы стремятся создать ансамбли, которые отвечали бы современному пониманию синтеза искусств как эстетически-гармоничной жизненной среды, где архитектура в синтезе с изобразительным и декоративно-прикладным искусством во всех его видах соответствовали бы строгим художественным запросам социалистического общества. Например, Дворцы пионеров и школьников в Москве и Киеве, пионерский лагерь «Морской» в Артеке, мемориальные комплексы в Ленинграде и Берлине (Трептов-парк) созданы на основе синтеза искусств (архитектуры, живописи, скульптуры, ландшафтного искусства). В условиях современного строительства, идея синтеза искусств может найти наиболее полное и глубокое воплощение, способствуя созданию гармоничной жизненной среды.

Существует множество определений синтеза искусств в архитектуре. Практически каждая архитектурная и художественно-архитектурная школа формулирует такое определение, трактует свое понимание синтеза искусств в архитектурном пространстве для своего времени, но основные постулаты остаются неизменными на протяжении многих веков. Синтез искусств в архитектуре – это взаимосвязанное, органическое единство различных видов искусства (живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства) и архитектуры, в результате осуществления которого возникает новое эстетически-образное качество целостного художественного ансамбля. Синтез искусств нельзя рассматривать как простую сумму отдельных видов искусства, механически объединенных в одном комплексе или сооружении, даже если они выполнены одновременно. Подлинный синтез искусств является высшей формой

художественного развития, так как подразумевает не только эстетическое совершенство отдельных составляющих его компонентов (произведений того или иного вида искусства), но и эстетическое качество, возникающее в результате художественного взаимодействия этих произведений.

В синтезе архитектуры и изобразительных искусств ведущую роль играет архитектура. Архитектура организует пространство и включает в себя все виды изобразительного искусства, определяя место, масштаб, технику исполнения и общие принципы композиции для скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства. Решение проблемы синтеза искусств в архитектурном сооружении или архитектурном ансамбле зависит от гармоничного сочетания и размещения в пространстве его составляющих. От расположения скульптуры, монументально-декоративного искусства (мозаичных панно, фресок, витражей) в отведенных нишах, на поверхностях интерьеров и фасадах архитектурных сооружений. Художественные произведения в пространстве организуются посредством ритмов, масштабов, объема и цвета, для достижения единства архитектурного облика здания или комплекса в целом.

Монументальная живопись является важной частью архитектурного сооружения, она создает особое эстетическое и эмоциональное воздействие, дополняет многогранный художественный образ всего комплекса проблемы синтеза искусств. Важнейшими явлениями, обуславливающими само существование живописи, можно назвать цвет. «Если архитектура создает пространство, – пишет Б. Р. Виппер, – а скульптура – тела, то живопись соединяет тела с пространством, фигуры с предметами вместе со всем их окружением, с тем светом и воздухом, в котором они живут» [4].

Цвет – качественная субъективная характеристика электромагнитного излучения оптического диапазона, определяемая на основании возникающего физиологического зрительного ощущения и зависящая от ряда физических, физиологических и психологических факторов. Восприятие цвета определяется индивидуальностью человека, а также спектральным составом, цветовым и яркостным контрастом с окружающими источниками света, а также несветящимися объектами. Очень важны такие явления, как метамерия, индивидуальные наследственные особенности человеческого глаза (степень экспрессии полиморфных зрительных пигментов) и психики. Свет, освещающий различные предметы, значительно влияет на восприятие человеческим глазом цвета предметов.

Вопросы цветовых гармоний и эмоционального воздействия цвета на человека интересовали многих практиков и теоретиков искусства. Леонардо да Винчи, И. Ньютон, Р. Адамс, А. Менселл, Э. Брюкке, В. Бецольд, В. Оствальд, И. Иттен, И. Гёте, Э. Делакруа, М. Дерибере, М. Алпатов, И. Грабарь, К. Юон, Н. Волков – это лишь небольшой список наиболее известных исследователей, учёных и художников. Как пишет Гёте, жёлтый цвет «обладает прелестью», создаёт

«безусловно, тёплое впечатление и вызывает благодушное настроение», синий цвет «всегда приносит что-то тёмное», «синяя поверхность как будто уплывает от нас вдаль», красный цвет создаёт впечатление «как серьёзности и достоинства, так и прелести и грации», зелёный цвет даёт глазу «реальное удовлетворение». «В своих самых общих элементарных проявлениях, независимо от строения и форм того материала, на поверхности которого мы его воспринимаем, цвет оказывает известное воздействие на чувство зрения, к которому он преимущественно приурочен, а через него и на душу», – писал И. Гёте. [5]

Одной из первой цветовой систем была система И. Ньютона, цветовой круг из семи цветов: красного, оранжевого, жёлтого, зелёного, голубого, синего, фиолетового. Художник Рудольф Адамс в 1865 году изобрёл «хроматический аккордеон» – аппарат для определения гармоничных цветовых сочетаний. Аппарат состоял из цветового круга, разбитого на 24 равных сектора, каждый из которых был разделён на 6 степеней по светлоте [6].

Непосредственно связанной с практикой живописи была и теория Альберта Генри Менселла [7]. Главным в теории Менселла было определение трёх типов гармоничных сочетаний: однотонные гармонии (построенные на одном цветовом тоне различной насыщенности и светлоты); гармонии двух соседствующих цветов цветового круга; гармонии, построенные по принципу контраста между цветами, лежащими противоположно друг другу в цветовом круге. Немецкий физиолог Э. Брюкке также считал цвета, расположенные в малых пределах цветового круга, гармоничными цветами из-за их сближенности.

Э. Брюкке впервые, наряду с парными сочетаниями цветов, выделил и гармонические триады [8]. В XIX веке популярностью пользовалась теория цветовой гармонии В. Оствальда. Он стремился установить математические закономерности гармонии цвета, исходя от геометрических отношений расположения цветов в цветовом круге. Теория гармоничных сочетаний В.М. Шугаева основана на работах В. Бецольда и А. Менселла. Она базируется на комбинациях цветов цветового круга. В.М. Шугаев систематизировал различные виды гармоничных цветовых сочетаний [9].

Специальная наука о цвете называется колористикой. Колористика включает знания о природе цвета, об основных и дополнительных цветах, о характеристиках цвета, цветовых контрастах, смешении цветов, колорите, цветовой гармонии, цветовой культуре и языке цвета. Мы видим, как связаны различные виды декоративной живописи с архитектурой, какую важную роль они играют в организационном синтезе искусств в архитектурном пространстве, а значит и цветовой организации жизненного пространства человека. Эту проблему решает специальная наука – архитектурная колористика. Архитектурная колористика (от лат. color – цвет, краска) – одно из современных направлений

проектно-исследовательской деятельности: поиски колористических характеристик пространственной среды, включающие традиционные особенности и новые композиционные формулы цвета. Архитектурная колористика восходит к трудам по полихромии архитекторов 19 века (Жак Хитторф, Готфрид Земпер), а также к цветообразующим опытам искусства первой половине 20 века (в особенности, к экспериментам, проводившимся во Вхутемасе и Баухаузе), разрабатывается рядом зарубежных и отечественных центров, вводится в учебные программы по подготовке архитекторов и дизайнеров [10].

Современная архитектурно-художественная и градостроительная деятельность нуждается во всестороннем использовании цвета – носителя смысловой, эмоциональной и эстетической информации, знания особенностей его восприятия в пространстве, формообразующего действия, семантики, его роли в создании художественного образа архитектурного произведения, района, города.

Проектирование колористики города целесообразно включать в общую систему художественного и архитектурно-градостроительного проектирования и рассматривать с точки зрения этой системы как целостное объемно-пространственное и цветовое проектирование, как целостное архитектурно-художественное произведение [11].

Примером высокого мастерства синтеза искусств в архитектуре может служить церковь св. Софии, построенной в 537 году в Константинополе. Этот храм называли Великой церковью. В его конструкции, как видно, так много промежуточных звеньев, переходных элементов, напряжение арок и сводов так уравновешено, что зритель совсем не чувствует тяжести масс и может свободно погрузиться в созерцание кристально чистого и легкого пространства. Не только легкость самой конструкции, но и целый ряд тонких декоративных приемов содействуют этому впечатлению: стены храма украшены мозаиками, нигде их плоский характер не нарушен выпуклыми, пластическими узорами [12].

Архитекторы создают для человеческой жизнедеятельности художественно организованное пространство, которое становится средой для синтеза искусств. Всемирно известные архитектурные сооружения и ансамбли запоминаются как символы стран и городов (пирамиды в Египте, Акрополь в Афинах, Колизей в Риме, Эйфелева башня в Париже, небоскребы в Чикаго, Кремль и Красная площадь в Москве). Современный мир архитектурного проектирования, как отдельных объектов, так и комплексов делает основной упор на полифункциональность, взаимопроникновение функций и многоуровневость пространства. Данный подход позволяет полнее учесть социальные, утилитарно-функциональные, эргономические, эстетические требования. Естественно, что при таком подходе задача создания комфортной городской среды, имеющей свой индивидуальный, запоминающийся художественный образ, выходит на первый план. Для этой цели в лучших проектах конца XX – начала XXI веков авторами все чаще используются синтез современного архитектурного дизайна и изобразительного искусства. Активное взаимодействие ландшафта, скульптуры,

современных форм живописи и архитектуры, мелкой пластики из новых материалов, организации среды при помощи цвета и света. Синтез искусств, в проектируемом пространстве, с использованием возможностей светодизайна для создания нового образа, ночного архитектурного пространства. Таким образом, в учебном проектировании студенты, используя архитектурно-дизайнерский подход, пытаются создавать запоминающийся художественный образ проектируемого объекта, можно проследить на отдельных проектах-представителях. Тем более что есть возможность одновременно рассмотреть разные средовые ситуации и соответственно различные пути их решения.

Синтез искусств, в современной архитектуре выступает в виде пластической и цветовой обработки архитектурных элементов либо в более сложном сочетании живописи, скульптурного рельефа, объемной скульптуры и архитектуры, которые имеют определенное сюжетное содержание, связанное с содержанием сооружения. Применение в архитектуре живописи и скульптуры как синтез произведений самостоятельных искусств. обычно имеет место в монументальных постройках большого общественного значения. Вопросы и постановка творческих решений во взаимосвязи с проектной деятельности архитекторов и дизайнеров среды в которой живет человек, всегда актуальна, интересна и проблематична как в реальном проектировании, так и в процессе обучения современным требованиям, методам и технологиям синтеза искусств.

Вопросы и постановка творческих решений во взаимосвязи с проектной деятельности архитекторов и дизайнеров среды в которой живет человек, всегда актуальна, интересна и проблематична как в реальном проектировании, так и в процессе обучения современным требованиям, методам и технологиям синтеза искусств.

Понятие «Синтез искусств» подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов. Их идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства и времени, согласованность масштабов, пропорций, ритма порождают в искусстве качества, способные активизировать его восприятие, сообщать ему многоплановость, многогранность развития идеи, оказывать на человека многостороннее эмоционально насыщенное воздействие, обращаясь ко всей полноте его чувств. Этим определяются большие социально-воспитательные возможности синтеза искусств.

Лисаковский И. в своем словаре «Художественная культура» дает следующее определение: «**Синтез искусств** - органичное сочетание художественных средств различных видов искусства при создании цельного произведения (или ансамбля) - с единой системой художественной образности, объединенного общностью замысла, стиля, исполнения». [13]

В современном словаре-справочнике по искусству под редакцией А. А. Мелик-Пашаева **синтез искусств** - это соединение разных искусств в едином

произведении, которое возникает не как сумма отдельных искусств, а как органическое целое, обладающее особым художественным воздействием. [14]

В истории мирового искусства известны разнообразные формы синтеза, но сложились два основных типа синтеза искусств. Первый тип включает пространственные искусства (архитектурно - художественный синтез): архитектуру и монументальное искусство (скульптуру, живопись, декоративно - прикладное искусство), садово-парковое искусство, внутренне убранство помещений и другие (например: храмы всех эпох и религий, дворцовые и усадебные комплексы и т. д.). Архитектурно - художественный синтез имеет наибольшее общественное значение, олицетворяя главные цели, представления и верования, присущие обществу какой - либо эпохи. Второй тип синтеза искусства объединяет пространственные и временные искусства, это разные виды театрального действия (так называемый театральный синтез искусств), которые включают или могут включать литературный текст, все виды исполнительского искусства (актерского и т. д.), сценическое оформление (изобразительное искусство и т. д.), музыку, пантомиму, танец, спектакль, празднество, цветомузыку. В XX веке театральный синтез искусств расширился за счет экранных искусств, прежде всего кино (некоторые исследователи этот синтез считают самостоятельным типом - третьим). Всеобъемлющей формой синтеза искусств в различные исторические периоды, в разных культурах является храмовое действо. Синтез временных искусств (поэзия, музыка) осуществляется во всех жанрах вокальной и вокально-театральной музыки (песня, романс, кантата, оратория, опера и др.); своеобразной формой синтеза музыки и поэзии являются многие произведения программной инструментальной музыки.

Синтез не следует путать с механическим соединением разных видов творчества в рамках возможного общего исполнения: в синтетическом сплаве каждое из искусств, сохраняя свою образную специфику, преобразует ее в соответствии с новой общей задачей (литературный сценарий весьма отличен от обычной повести или романа, кино - и театральные эскизы совсем не то же, что станковая живопись и т. д.). [16]

Синтез может осуществляться на разных уровнях: внутри вида искусства (например, использование методов документального кино - хроники, репортажа и т. д. - в игровом фильме) и между видами искусств (например, введение кинематографического изображения в театральное действие). Общественная потребность в более широком и целостном отражении действительности рождает объединение видов искусства в новый синтетический вид. Часто синтез искусств делает более активной роль публики, например в народных празднествах,

шествиях, триумфах, карнавалах, в различных ритуальных действиях (античные дионисии), участники которых являются одновременно зрителями и авторами. Различным может быть соотношение между участвующими в синтезе искусствами. Один вид может полностью доминировать, подчиняя себе другие (например, древнеегипетская архитектура подчиняет себе скульптуру и живопись); всеобщее значение может приобрести качество, присущее одному из искусств (например, «архитектоничность» пластических искусств в классицизме, «пластичность» в древнегреческом искусстве, «живописность» в барокко). Как в отдельные исторические эпохи, так и в соответствии с конкретным замыслом художника виды искусства могут тесно срастаться между собой (архитектура и скульптура готики или барокко), гармонично дополнять друг друга (в эпоху Возрождения) и находиться в контрастном сопоставлении (во многих сооружениях 20 в.).

Для эпохи первобытнообщинного строя характерен синкретизм - первоначальная нерасчленённость видов искусства, которые были непосредственно вплетены в деятельность человека и его ритуалы. Когда искусства начинают дифференцироваться, выявляя своё взаимодополняющее своеобразие, возникает и обратное стремление - к их синтезу. Храмовый ритуал, подчиняющий единому замыслу элементы изобразительного искусства, словесного творчества, музыки, а также обрядовые действия, выступает как организующее начало синтез искусств, начиная с культур Древнего Востока. Подавляющей сверхчеловеческой массе египетских сооружений, изобразительной символике архитектуры (колонны наподобие цветов лотоса или связок папируса) греческая культура противопоставила гармоничное соотношение архитектуры и скульптуры, внушающее мысль о победе человеческого начала. В средневековых храмах внутреннее пространство насыщается одухотворённостью образов живописи (икона, мозаика, фреска, в готических церквях витраж), становящейся неотъемлемой частью архитектуры: художественное и реальное пространство сливаются в одно символическое целое, дополняемое литургической поэзией и музыкой (все это образует «соборное» единство).

В культуре поздней готики и особенно Возрождения, с усилением светских начал искусства и всё большей индивидуализацией творчества, происходит распад органической «соборной» универсальности средневекового синтеза искусств. Складываются новые формы синтеза, основанные на осознании самостоятельной роли каждого из искусств. В творчестве великих мастеров Возрождения (Браманте, Рафаэль, Микеланджело, Л. Бернини и др.) в 16-17 вв. были с особой полнотой разработаны общие принципы соединения искусств в едином, гармоничном ансамбле. В живописи, создающей иллюзорное пространство, и в скульптуре, существующей в архитектурном пространстве, изобразительная

форма, не утрачивая своего реального содержания и относительно независимого бытия, приобретает определенные черты условности, связанные с монументальным и декоративным назначением произведения. В эпоху барокко отдельные виды искусства образуют торжественное и динамичное монументально - декоративное единство, в интерьерах архитектура сливается с многоцветной скульптурой, лепниной, монументальными росписями. Синтез искусств XVI - XVIII веков связан не столько с церковными ритуалами, сколько с особыми формами светского быта (триумфы, придворные феерии, оперные и балетные спектакли, дворцовые ансамбли). В искусстве рококо и просветительского классицизма XVIII в. важной целью синтеза искусств становится создание и оформление художественной жилой среды, отвечающей бытовым нормам эпохи и эстетическим идеалам.

В условиях буржуазного общества в XIX веке разрушаются многие формы синтеза искусств, что вызвано все большей индивидуализацией сознания, распадом общезначимых социальных норм и принципов. Задачи формирования цельного, гармоничного человека преломились в романтических художественных теориях XIX века в проблему создания «оазисов красоты», «совместных произведений красоты». Романтические утопии духовного обновления общества с помощью синтетического «соборного» художественного творчества были позже развиты символистами. Стиль «модерн» на рубеже XIX - XX вв. предпринял попытки практического возрождения синтеза в быту на основе архитектуры. Развивая идеи синтетической культуры (У. Моррис, Х. Ван де Велде), рационалисты и представители конструктивизма стремились к созданию целостной художественной среды, активно направляющей жизненные процессы. При этом часто аналитические, образно-познавательные функции искусства отрицались, а художественное творчество рассматривалось как главный фактор «жизнестроения». Значительные работы в области синтеза искусств в XX в. связаны с созданием крупных мемориальных сооружений, выставочных комплексов (в т. ч. выставок всемирных), а также с оформлением празднеств, народных шествий, фестивалей и т. Д.

Идеи синтеза искусств в советской культуре возникли с первых её шагов: они содержались в ленинском плане монументальной пропаганды, нашли свое выражение в агитационном искусстве периода Октябрьской революции и Гражданской войны, в деятельности архитекторов и художников, создававших общественные здания новых типов. В середине XX века в социалистических странах в связи с созданием новых городов, крупных общественных зданий и комплексов, мемориальных ансамблей синтез искусств получает широкое практическое воплощение. Синтез искусств является одним из важных средств создания среды, отвечающей идейно-эстетическим запросам социалистического

общества. Во второй половине XX века синтез искусств стал важной частью градостроительных работ в Европе, Америке, Азии.

Ни один вид искусства не уничтожает надобности в другом - только в системе они способны в полной мере отразить многоплановость и сложность окружающего нас мира. Синтез искусств рано получил развитие, практически с возникновением искусства, как такового. Наивысшего развития синтез достиг в эпоху классицизма, когда все элементы в любом произведении были подчинены единому творческому замыслу.

Системный подход к теории композиции синтеза искусств складывается в 80-е годы XX века и сейчас преждевременно говорить о наличии всеобъемлющей теории. Подлинная теория стремится к обобщению и объяснению реальной практики, к предвидению дальнейших путей ее развития. Поэтому Георгий Петрович Степанов далек от мысли установления однозначных схем, жестких правил и практических советов.

Синтез искусств - это по существу часть очень актуальной общей проблемы «человек и среда». Автор книги «Композиционные проблемы синтеза искусств» доктор искусствоведения Г. П. Степанов в синтезе архитектуры и монументального искусства выдвигает постоянно действующие факторы - принципы композиционно-образной целостности, организации пространства, тектоники сооружений и масштабности художественной формы. Обращение к пространственному синтезу искусств и подробное рассмотрение выше перечисленных принципов организации пространства красной нитью проходит по работам Степанова.

Георгий Петрович Степанов говорит о том, что проблема взаимосвязи архитектуры и монументального искусства - одна из самых острых проблем теории и практики современного зодчества. Он выявляет развитие синтеза искусств и формулирует его основные категории.

Воплощение единого идейно-художественного замысла средствами архитектуры, живописи и скульптуры свойственно природе синтеза искусства, но возможно только в единой композиционной структуре. Художественный образ, возникший на основе синтеза искусств, обладает сложной многоплановой структурой, особой силой воздействия, недоступной отдельным видам искусств. Георгий Петрович Степанов считает исходной позицией в оценке синтеза искусств качественную целостность. Целостный подход к проблеме синтеза искусств может стать логическим ключом плодотворности совместного творчества коллективов архитекторов и художников. По мнению Степанова, одним из наиболее существенных факторов в определении специфики синтеза искусств является то, что его произведения активно формируют создаваемую человеком

пространственную среду. В развитии синтеза искусств первостепенное значение имеет соотнесенность композиции произведений изобразительных искусств и тектонических закономерностей архитектуры.

С точки зрения Степанова, к пониманию логической системы развития синтеза искусств нам дают ключ: пространство, тектоника, масштабность, тесно связаны с количественной характеристикой архитектуры, с возникновением новых функций, новых конструктивных систем, с ростом масштабов человеческой деятельности. Элементами единой системы синтеза искусств являются составляющие трех искусств: для архитектуры и скульптуры - объем и плоскость, для живописи - плоскость.

Георгий Петрович Степанов интересуется, каким образом объемы и плоскости архитектуры взаимодействуют с объемами и плоскостями скульптуры и живописи. Эти элементы вступают в структурные связи и отношения, определяя собой пространственный характер системы в целом. Задача состоит в том, чтобы выявить те признаки элементов синтеза искусств, на которых основывается пространственное взаимодействие. Представление о пространственной целостности возникает как производная множества соотношений элементов (форм и величин) или их групп. Для характеристики принципов пространственной организации необходимо выявить доминирующие отношения.

Степанов говорит об архитектонике синтеза искусств, но обязательным ее условием является совершенствование самой архитектурной формы. Конструктивные открытия должны превращаться в выразительные тектонические формы, предопределив этим пути взаимодействия с пластикой и живописью. С развитием синтеза архитектуры и искусства, по мнению Степанова, огромное значение имеет сочетание массового и уникального. По мысли Георгия Петровича, гармоничное сочетание массовых и уникальных зданий, индустриальной архитектурной формы и произведений монументально-декоративного искусства - вот закономерный путь формирования полноценных произведений синтеза искусств современности.

Георгий Петрович Степанов говорит о том, что синтез искусств имеет две линии постоянного развития: пластическое, колористическое освоение собственно архитектурной формы и взаимосвязь монументально-декоративных форм изобразительного искусства с архитектурой. В синтезе искусств приобретает особое значение развитие цветовой гармонии архитектурной формы, цветности скульптуры и монументально-декоративной живописи.

Самая общая характеристика пространственных структур определяется двумя полярными моментами - замкнутостью и открытостью. К первому виду пространственно взаимодействия относится иерархическая подчиненность отношений (Площадь Капитолия в Риме). Второй вид взаимодействия элементов

синтеза искусств обладает неким множеством сходных, но не одинаковых, отношений (Гранд плас в Брюсселе - Ратуша и королевский дом). Третий вид - взаимодействие относительно самостоятельных рядов отношений, обычно реализуется в их соподчиненности (площадь Синьории во Флоренции - палаццо Веккьо).

Тектоника архитектурной формы является логическим мостом между архитектурой и монументально-декоративным искусством. Масштабность художественной формы связана не только с ее развитостью, но и с уровнем художественной культуры общества. В синтезе архитектуры и монументального искусства проблема масштабной взаимосвязи занимает одно из центральных мест, она по природе своей динамична и является очевидным качеством художественной формы воспринимаемой зрителем.

Понимание синтеза искусств как пространственной системы в поисках композиционного единства открывает наиболее эффективные пути взаимосвязи архитектуры и монументального искусства. Тектоника сооружений - не только художественное качество, но и постоянно действующий фактор структурной связи архитектуры и монументального искусства. Возрастающее количество новых архитектурных форм создает динамичное многообразие тектонических средств современной архитектуры и ее взаимосвязей с монументальным искусством.

В синтезе искусств масштабность имеет огромное значение, так как выступает в виде универсальной взаимосвязи между архитектурой, монументальным искусством и человеком. Современный размах строительства во многом изменяет сложившиеся масштабы и масштабные представления, и становление форм синтеза искусств.

Георгий Петрович Степанов попытался показать взаимозависимость и взаимообусловленность архитектуры и изобразительных искусств в системе синтеза искусств, выявить исходные, устойчивые пространственные структуры, определяющие композиционные связи. Синтез искусств - нерасторжимое единство живописи, скульптуры и архитектуры, при значительном удельном весе архитектуры - активное средство формирования реальной пространственной среды. Именно пространствообразующая функция синтеза искусств составляет его исходную качественную определенность, что позволяет рассматривать синтез искусств как целостную пространственную систему.

Произведение синтеза искусств или ансамбль в зависимости от своей сложности и развитости представляет многообразное структурное образование. Активизация доминирующих отношений, их смещение в ту или иную сторону, их степень свободы и взаимосвязанности во многом зависят как от общих композиционных

задач, так и от творческого кредо мастера, вследствие чего взаимодействие уровней системы может составлять бесчисленное множество вариаций, в котором и реализуется принцип единства в многообразии.

Работа Георгия Петровича Степанова «Взаимодействие искусств» состоит из трех глав: 1) взаимообусловленность искусств, монументальность и декоративность; 2) искусство, пространство, время; 3) масштаб, пропорции, ритм.

В первой главе Степанов пишет о форме и содержании в искусстве, о монументальности и декоративности. Развитие синтеза искусств характеризуется широким арсеналом видов и форм монументального искусства. Происходит обогащение выразительных возможностей стенописи, мозаики, пластики за счет введения новых материалов, современной технологии. В современной архитектуре внешнее выражение структурной формы (решетки каркасов, расположение проемов, балконов...) часто принимает орнаментальный характер. Единство конструктивной и декоративной сущности в художественной форме архитектуры. [17]

Форма и содержание в искусстве пронизаны взаимосвязями. Изменение содержания отражается во всей структуре художественной формы. Отрыв формы от содержания, стремление к самодовлеющей декоративности - изощренность цвета или его локальность, текучесть линий или их огрубление, исчерпанная мера условности или стилизаторство, - приводит к выхолащиванию искусства, к декоративизму.

Проявление монументальных и декоративных качеств, их взаимосвязь зависит от многих причин. Произведению или целому ансамблю свойственно то или иное качество формы - от эпической монументальности до эмоциональной декоративности. Декоративность, присущая всем видам искусств, выступает как закономерное явление, без которого нельзя представить себе монументального искусства. Ее можно рассматривать как непосредственно-чувственную, художественно-опосредованную форму внутренней структуры произведения, которая наиболее последовательно и ярко выражается в синтезе искусств.

Термины «монументальное» и «декоративное», как и явления, обозначаемые ими, многозначны и взаимосвязаны. Термин «монументально-декоративное искусство» определяет качественную специфику существования изобразительных искусств в ансамбле с архитектурой и различные аспекты идейно-образного содержания произведений.

Во второй главе Георгий Петрович Степанов рассуждает о трех разных понятиях: об искусстве, пространстве и времени. Произведения искусства - живописи, скульптуры, архитектуры - существуют в пространстве. Они формируют пространство.

Пространство постигается человеком через смену впечатлений, в течение какого-то отрезка времени. Общей характеристикой пространства является степень замкнутости и раскрытости. Эстетические качества искусственной среды, ее богатство и выразительность многогранно раскрываются в системах взаимосвязанных, «перетекающих» пространств. Здесь ведущий принцип композиции - обособленность и взаимодействие частей процесса в городском ансамбле, внутри сооружения, в контактах зданий и их комплексов с окружающей природой.

Строгость и простота архитектурных форм создали большой простор для развития полифонических средств изобразительного искусства. Декоративное искусство то служит скромным аккомпанементом, то выступает на первый план и играет ведущую роль. В архитектурной среде произведения монументально-декоративного искусства либо подчиняются структуре и размерностям архитектурной формы, либо, главным образом, в зависимости от их художественных качеств могут концентрировать свое эмоциональное выражение пространства. Широта выразительных возможностей организованного пространства поистине безгранична. Формируемое средствами архитектуры и монументально-декоративного искусства, пространство вбирает в себя композиционные и содержательные качества материальной формы. Характер взаимоотношений пространственных и материальных тел определяет собой основные типы пространственных систем, они оказывают существенное влияние на роль произведений монументально-декоративного искусства в этих системах.

В замкнутых пространствах произведения монументально-декоративной живописи и пластики соотнобразуются, прежде всего, с закономерностями построения структур, ограничивающих эти пространства. В системах связанных пространств, где необходимая обособленность сочетается с многообразием взаимосвязей, произведения монументального искусства становятся связующими элементами композиции. В открытых системах, там, где пространство преобладает над материальной формой, произведения монументального искусства могут стать основными элементами композиции.

Взаимодействие архитектуры и монументально-декоративного искусства обладает широкими возможностями воплощения человеческих чувств. В структуру объемно-пространственной композиции должна быть включена и запрограммированная система восприятия, действенной составляющей которой оказывается фактор времени. Отношения последовательности, длительности или, наоборот, неожиданности и краткости зрительных впечатлений отражают временную структуру системы восприятия и определяют собой художественной время зрителя. Любая композиция выступает, по сути, конденсатором человеческих эмоций, отражающим их структуру в процессе переживания реального жизненного явления. Временная протяженность эмоционального познания явления даст точки отсчета для программирования времени восприятия. Функцией организованного пространства, понимаемого как художественная

реальность, является управление поведением людей (от направленности движения до формирования качеств личности).

В последней, третьей главе Степанов говорит о масштабе как композиционном качестве, пропорциональности и ритме. Масштаб в архитектуре определяется назначением сооружения и проявляется через членения формы, свойства поверхности - цвет и фактуру материала. В монументальном искусстве пропорции и ритм линий, цветовых пятен, объемов и масс, сочетания различных фактур материалов связаны с сюжетным содержанием и должны согласовываться с местом и ролью произведения в объемно-пространственном ансамбле. Масштаб - одно из наиболее сложных качеств пространственной композиции.

Пропорциональность - соразмерность частей и целого - одна из важнейших композиционных категорий архитектуры и искусства. Повторяемость, чередование форм в пространстве - основа композиционной упорядоченности - особенно открыто проявляется в архитектуре. При повторяемости одинаковых элементов возникает метрический порядок - простейший вид ритма. Закономерное возрастание или убывание форм в пространстве характеризует ритмический порядок композиционной организации.

Масштаб тесно связан с тектоникой архитектурной формы. Тектоника имеет решающее значение в определении членений и детализировки сооружений, лежит в основе ритмических, пропорциональных и масштабных соотношений. В свободной композиции монументально-декоративного искусства и архитектуры пропорциональные и масштабные закономерности выступают на первый план. Масштабность произведений по отношению к окружающей среде становится решающим элементом взаимосвязи.

В общем, в книге Георгия Петровича Степанова «Взаимодействие искусств» говорится о том, что содержательная функция произведения, стилевое направление, социальные задачи общества получают концентрированное отражение в категориях монументальности и декоративности. Выразительность и единство художественных форм в системе изобразительных искусств и архитектуры строятся на общих композиционных категориях, проявляющихся в виде первичных закономерностей гармонии: симметрии, асимметрии, контраста, нюанса, ритма, пропорций. Организованное пространство является сплавом всех этих свойств, сформулированных художественным языком искусства.

Синтез искусств не механическое сложение выразительных средств его компонентов. Взаимное влияние искусств в конечном итоге есть отражение цельности и богатства явлений жизненного синтеза, поэтому реалистическое развитие взаимодействия искусства и архитектуры основывается на общности идейно-композиционных структур. Структурные взаимосвязи архитектуры и искусства во многом должны определяться тектоникой сооружений.

Для развития взаимосвязи искусств громадное значение приобретает категория масштабности. Масштабность это такое качество художественной формы, которое присуще не только архитектуре, но и является неотъемлемым свойством монументального искусства, поэтому масштабность выступает универсальным и многогранным средством взаимосвязи архитектуры и искусства. В многообразии своих проявлений масштабность тесно связана с прогрессом деятельности человеческого общества и главным образом с грандиозной градостроительной практикой, сооружениями промышленности и транспорта. Размах создания во многом изменяет масштабы и масштабные представления, и становление форм синтеза искусства.

Ни один вид искусства не уничтожает надобности в другом - только в системе они способны в полной мере отразить многоплановость и сложность окружающего нас мира. Синтез искусств - органичное сочетание художественных средств различных видов искусства при создании цельного произведения (или ансамбля) - с единой системой художественной образности, объединенного общностью замысла, стиля, исполнения. Синтез искусств рано получил развитие, практически с возникновением искусства, как такового. Наивысшего развития синтез достиг в эпоху классицизма, когда все элементы в любом произведении были подчинены единому творческому замыслу.

Когда речь идет о синтезе, то предполагается союз двух равноправных искусств, направленный к единой цели и дающий новое художественное качество. В это новое качество каждое из синтезируемых искусств вносит свой вклад.

Вопрос о взаимодействии между искусствами нельзя ставить абстрактно. В развитии художественной культуры это взаимодействие может иметь двоякое значение. В одних случаях взаимодействие может быть плодотворным, имеющим положительные последствия, в других - неплодотворным, дающим отрицательные результаты. Плодотворно или неплодотворно взаимодействие искусств - в общей форме ответить на этот вопрос нельзя. Все зависит от конкретного характера взаимодействия, а также от той идейно - социальной основы, на которой оно происходит.

В пространственной художественной системе синтеза искусств ее художественно-образная целостность определяется характером проявления общих закономерностей самой цельности и их взаимодействием с закономерностями отдельных видов искусств. Общее, развиваясь и проявляясь в особенном и едином, обогащается и приобретает индивидуальную неповторимость.

Системный подход к теории композиции синтеза искусств складывается в 80-е годы XX века и сейчас преждевременно говорить о наличии всеобъемлющей теории. Подлинная теория стремится к обобщению и объяснению реальной практики, к предвидению дальнейших путей ее развития. Поэтому доктор

искусствоведения, Георгий Петрович Степанов далек от мысли установления однозначных схем, жестких правил и практических советов. Синтез искусств - это по существу часть очень актуальной общей проблемы «человек и среда».

Георгий Петрович Степанов попытался показать взаимозависимость и взаимообусловленность архитектуры и изобразительных искусств в системе синтеза искусств, выявить исходные, устойчивые пространственные структуры, определяющие композиционные связи. Синтез искусств - нерасторжимое единство живописи, скульптуры и архитектуры, при значительном удельном весе архитектуры - активное средство формирования реальной пространственной среды. Именно пространствообразующая функция синтеза искусств составляет его исходную качественную определенность, что позволяет рассматривать синтез искусств как целостную пространственную систему.

Произведение синтеза искусств или ансамбль в зависимости от своей сложности и развитости представляет многообразное структурное образование. Активизация доминирующих отношений, их смещение в ту или иную сторону, их степень свободы и взаимосвязанности во многом зависят как от общих композиционных задач, так и от творческого кредо мастера, вследствие чего взаимодействие уровней системы может составлять бесчисленное множество вариаций, в котором и реализуется принцип единства в многообразии.

В общем, в книге Георгия Петровича Степанова «Взаимодействие искусств» говорится о том, что содержательная функция произведения, стилевое направление, социальные задачи общества получают концентрированное отражение в категориях монументальности и декоративности. Выразительность и единство художественных форм в системе изобразительных искусств и архитектуры строятся на общих композиционных категориях, проявляющихся в виде первичных закономерностей гармонии: симметрии, асимметрии, контраста, нюанса, ритма, пропорций. Организованное пространство является сплавом всех этих свойств, сформулированных художественным языком искусства. [18]

Синтез искусств не механическое сложение выразительных средств его компонентов. Взаимное влияние искусств в конечном итоге есть отражение цельности и богатства явлений жизненного синтеза, поэтому реалистическое развитие взаимодействия искусства и архитектуры основывается на общности идейно-композиционных структур. Структурные взаимосвязи архитектуры и искусства во многом должны определяться тектоникой сооружений.

Для развития взаимосвязи искусств громадное значение приобретает категория масштабности. Масштабность это такое качество художественной формы, которое присуще не только архитектуре, но и является неотъемлемым свойством монументального искусства, поэтому масштабность выступает универсальным и

многогранным средством взаимосвязи архитектуры и искусства. В многообразии своих проявлений масштабность тесно связана с прогрессом деятельности человеческого общества и главным образом с грандиозной градостроительной практикой, сооружениями промышленности и транспорта. Размах создания во многом изменяет масштабы и масштабные представления, и становление форм синтеза искусства.

Вопросы взаимодействия и синтеза искусств принадлежат к тем творческим проблемам, которые возникают на каждом историческом этапе и каждый раз решаются по-новому — в соответствии с эстетическими идеалами своего времени. В сущности, без единения искусств ни в одну эпоху дело не обходилось, ибо музыка всегда искала связь со словом, движением, танцем; рукопись, книга — с иллюстрацией, орнаментикой; архитектура — с живописью, скульптурой, декоративно-прикладным искусством. История знает множество примеров активного взаимодействия монументальных и станковых родов творчества, различных пространственных искусств, в результате чего возникали оригинальные художественные явления. Синтез может осуществляться на разных уровнях: внутри вида искусства и между искусствами. Один вид может полностью доминировать, подчиняя себе другие (например, древнеегипетская архитектура подчиняет себе скульптуру и живопись); всеобщее значение может приобрести качество, присущее одному из искусств (например, «архитектоничность» пластических искусств в классицизме, «пластичность» в древнегреческом искусстве, «живописность» в барокко). Границы видов искусства не являются прочными. Все виды искусства имеют возможность проникать друг в друга на основании стремления к возвышенному. Виды искусства могут тесно срастаться между собой (архитектура и скульптура готики), гармонично дополнять друг друга (в эпоху Возрождения) и находиться в контрастном сопоставлении (во многих сооружениях 20 в.)

Стиль в искусствах (в том числе – пространственных) это исторически формирующаяся и относительно устойчивая в определенный период времени общность образной системы, отличительных средств и приемов художественной выразительности произведений искусств, обусловленная единством идейно-смыслового содержания и проникнутая определенным мироощущением. Стиль не умирает бесследно, он переходит в другой - новую совокупность устойчивых форм (функциональных, конструктивных, художественных). Нет стилей в чистом виде, в них всегда присутствуют части старого и ростки нового. Стиль нельзя отделить от породившей его эпохи, нельзя искусственно восстановить. У каждой эпохи свои эталоны красоты и гармонии, свое видение окружающего мира. Структура стиля многослойна, разнопланова и разномасштабная. Но разные слои стиля, разные аспекты его рассмотрения и критической оценки не изолированы друг от друга, а представляют собой части

единого целого, имеющие свою специфику и выявляющие диалектику отношений общего, группового и единичного во всем многообразии их проявлений.

Параллельное существование разных стилей (стилевых направлений, стилизаций) стало закономерностью развития художественного творчества во всем его многообразии. Единство-основа стиля.

Архитектура

Архитектура - наука **строить, проектировать здания и сооружения** (включая их **комплексы**), а также сама совокупность зданий и сооружений, создающих пространственную среду для жизни и деятельности человека. Архитектура непременно создает материально организованную среду, необходимую **людям** для их жизни и деятельности, в соответствии с их устремлениями, а также современными **техническими** возможностями и **эстетическими** воззрениями. В архитектуре взаимосвязаны функциональные (назначение, польза), технические (прочность, долговечность) и эстетические (красота) свойства объектов.

Архитектурные работы часто воспринимаются как культурные или политические символы, как произведения искусства. Исторические цивилизации характеризуются своими архитектурными достижениями. Архитектура позволяет выполняться жизненным функциям общества, в то же время направляет жизненные процессы. Однако архитектура создается в соответствии с возможностями и потребностями людей.

Предметом работы с пространством является и организация **населенного места** в целом. Это выделилось в отдельное направление — градостроительства, которое охватывает комплекс общественно-экономических, строительно-технических, архитектурно-художественных, санитарно-гигиенических проблем. По этой же причине трудно дать правильную оценку архитектурному сооружению, не зная градостроительства

Как вид искусства архитектура входит в сферу духовной культуры, эстетически формирует окружение человека, выражает общественные идеи в художественных образах.

Историческое развитие общества определяет функции и типы сооружений (здания с организованным внутренним пространством, сооружения, формирующие открытые пространства, ансамбли), технические конструктивные системы, художественный строй архитектурных сооружений.

По способу формирования образов архитектуру относят к неизобразительным (тектоническим) видам искусства, которые пользуются знаками, не допускающими узнавания в образах каких бы то ни было реальных предметов,

явлений, действий и обращённых непосредственно к ассоциативным механизмам восприятия. Эстетическая оценка произведения архитектуры определяется представлением о его способности обслуживать своё функциональное предназначение.

Особенность архитектуры как искусства заключается в создании единства архитектурной композиции из множества архитектурных форм.

Единство архитектурного произведения достигается рядом композиционных и художественных средств. Простейшее средство создания единства - придание объёму здания простой геометрической формы. В сложном ансамбле здания единство достигается соподчинением: главному объёму (композиционному центру) подчиняются второстепенные части здания. Композиционными средствами являются также тектоника (художественно выявленное конструктивное строение здания) и ориентация (или направленность) частей архитектурного сооружения в сторону композиционного центра.

Важное средство достижения единства и художественной выразительности композиции в архитектуре - симметрия. Симметричными считают тождественные элементы формы относительно точки (центра), оси или плоскости симметрии. Применяют в архитектуре и асимметрию. Средством создания единства в асимметричных композициях является зрительное равновесие частей по массе, фактуре, цвету и пр. Примеры композиционно цельных асимметричных сооружений - Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове (XII в.) и жилой дом на Смоленской площади в Москве (И. Жолтовский). Роль асимметрии в композиции архитектурных форм - в выявлении динамики художественного образа сооружения. В сложных композициях могут сочетаться симметрия и асимметрия. Ярким примером такого сочетания является собор Василия Блаженного в Москве (1555-1561, Барма, Постник Яковлев).

Различные виды симметрии применяют в особой области убранства архитектуры - орнаментальном декоре. Орнамент - ритмично повторяющийся рисунок, основанный на симметричной композиции его элементов и выражаемый линией, цветом или рельефом.

Исторически сложилось несколько типов орнаментов на основе двух источников - природных форм и геометрических фигур. Основные типы орнаментов - сетчатые, прямолинейные (ленточные) орнаментальные полосы, круговые (кольцевые) орнаментальные композиции, центрические (розеты), основанные на симметрии многоугольников, и др. Примеры сетчатого геометрического орнамента можно увидеть в композициях ряда металлических решеток и оград, плиточных покрытий полов, в декоративном решении стен с узорной кирпичной кладкой.

Ленточный орнамент использован в порезках карнизов античных храмов, в росписях стен древнерусских храмов. Розеты различных видов симметрии применены, например, в заполнении кессонов потолков, в русских цветных рельефных изразцах. Орнаментальные заполнения филенок, пилястр и панно чаще имели симметричные композиции, за исключением стилей рококо и модерн, где встречались асимметричные. [20]

Специфика архитектурных орнаментальных композиций - в сочетании орнамента с содержанием композиции здания. На конструкциях и деталях, несущих нагрузку, характер орнамента выявляет их напряженность, на несомых и особенно на венчающих элементах - их легкость. Особенности орнамента интерьеров в его камерности, изяществе, более детальной проработке, что можно видеть на примере интерьеров Московского метрополитена.

Важнейшее композиционное средство-пропорции: соотношение архитектурных форм по высоте, ширине и длине. Эти соотношения отрезков, площадей и объемов выражаются целыми (1:2, 2:3 и т.д.) и иррациональными числами. Пример отношений целых чисел - "египетский треугольник" - 3:4:5, примененный в пирамидах Древнего Египта, пример иррациональных отношений - "золотое сечение" - деление отрезка на две неравные части так, чтобы целое относилось к большей части, как большая часть к меньшей. Приближенный ряд чисел "золотого сечения" (3:5, 5:8, 8:13, 13:21 и т.д.) назван рядом Фибоначчи в честь итальянского математика XII в. Пропорции определяют соразмерность и гармоничность элементов архитектурных форм

Одно из средств создания композиционного единства-масштабность: соразмерность формы и ее элементов по отношению к человеку, окружающему пространству и другим архитектурным формам. Если понятие "масштаб" относится к абсолютным величинам, то понятие "масштабность" определяет относительное соответствие воспринимаемых человеком форм архитектурного произведения размерам человека. Здание может быть масштабно или немасштабно как по отношению к размерам человека, так и по отношению к соседним зданиям, к площади, на которой оно находится, и т.д.

Важное средство приведения элементов архитектурных форм к единству - ритм (соразмерность, стройность), с помощью которого достигается необходимая соразмерность и выразительность произведения архитектуры. Ритм создается равномерным повторением форм и интервалов (элементы орнамента, колонны в храмах, окна в современных жилых домах и т. п.). Частным проявлением ритмической закономерности в архитектуре является модуль - величина, принимаемая для выражения кратных соотношений размеров частей здания или

сооружения с целью их координации, придания зданию, сооружению или их частям соизмеримости. В качестве модуля принимают меры длины или размер одного из элементов здания, сооружения. В древнегреческих храмах система модульных отношений облегчала строительство из каменных блоков, заготовленных заранее.

В современной архитектуре исследуются теоретические и практические проблемы соразмерных отношений между антропометрическими данными и средой, создаваемой для человека. В предложенной французским архитектором Ле Корбюзье системе "Модульор", приводящей пропорции человеческого тела к "золотому сечению", сделана попытка связать строительные размеры с человеком, установить соразмерность архитектуры человеку. [19]

Основной модуль в России и странах действия метрической системы мер равен 100 мм. Этот размер модуля является основой координации размеров деталей в строительстве. Он служит для унификации элементов и обеспечивает их взаимозаменяемость.

Другими средствами художественной выразительности в создании единства композиции являются контрастные и нюансные отношения элементов формы, а также отношения равенства, или тождества. Элементы архитектурной композиции могут контрастно (резко) отличаться при сопоставлении друг с другом по размерам, пропорциям, цвету, фактуре и другим характеристикам и тем самым усиливать роль друг друга с помощью контрастного сопоставления.

Примером контраста в архитектуре является цветовое противопоставление дополнительных цветов (красный - зеленый, синий - желтый), взятых не строго по спектру, а с гармоничным сочетанием промежуточного дополнительного, разбавленного ахроматическим цветом. Контрастной является цветовая триада - гамма, составленная из цветов, равноотстоящих по длине цветовой диаграммы. Пример цветового нюанса (мягкого перехода) - монохроматическая гамма - сочетание оттенков одного цветового тона (например, светло- и темно-оранжевый с коричневым) или ахроматическая гамма (например, сочетание серых цветов).

К художественным средствам создания композиционного единства произведения архитектуры относится применение монументального, декоративного и прикладного искусства в архитектуре, в частности скульптуры и живописи, сочетание которых с архитектурой получило название синтеза искусств.

Синтез искусств в современной архитектуре, однако, не ограничивается применением живописи и скульптуры. Получают широкое распространение резьба по дереву, художественно обработанный металл (например, чеканка), майолика и мозаика, гобелены в интерьере

Единство архитектурной композиции подразумевает единство стиля, который создается совокупностью признаков, типичных для искусства определенного времени. Стилем в архитектуре и искусстве принято называть общность средств и приемов художественной выразительности, проникнутых мироощущением господствующей идеологии общества. На стиль каждой эпохи влияли различные факторы: идеологические и эстетические взгляды, материалы и техника строительства, уровень развития производства, бытовые запросы, художественные формы.

Одно из принципиальных отличий современной архитектуры от архитектуры прошлого - ее индустриальность, массовое промышленное производство строительных конструкций и материалов. Требование индустриальности новой архитектуры органически входит в понятие "современный стиль", в понятие "красота".

Отмеченные композиционные средства архитектурных сооружений можно рассматривать как объективные закономерности архитектуры и человеческого восприятия.

Термин «архитектура» характеризует некоторую идеализированную теоретическую конструкцию, позволяющую нам находить конкретные эмпирические событийные факты архитектуры, подтверждающие те или иные выдвигаемые положения. Без определения теоретических конструктов невозможно, как известно, теоретическое рассмотрение проблемы. Кроме того, именно практическая воплощенность архитектуры делает обоснованным наше познание. Даже исследование актуальной творческой мысли архитектора, основанной на тайнах сознания, возможно не путем погружения в глубину содержания собственного тезауруса, своей «грибницы» (К. Юнг), а путем познания предметностей, репрезентирующих внутреннее содержание собственного мышления. Это опредмечивание может осуществляться в форме языка, чувственно описательно, либо в форме рационально понятийного мышления. В первом случае возможно алогичное построение описательного текста, что, несомненно, затрудняет его понимание. Это отчетливо демонстрирует феноменология познания. Во втором случае логика понятийного изложения обязательно должна присутствовать, даже если это, как в случае исследования архитектуры, логика диалектическая.

Противоречит ли это тому, что опредмечивание осуществляется в форме архитектурного проекта или в форме реально воплощенного архитектурного объекта? Отнюдь нет. Реальность мира – это не только реальность мира данного в «ощущениях», не только действительность результатов познания этого мира, а

также реальность общечеловеческого «делания», совокупной деятельности человечества. Критерием истины здесь может выступать делание, созидание нового с помощью истины. Истинно то, что позволяет создать эффективное и устойчивое новое.

Распредмечивая содержание воплощенного архитектурного творчества, мы познаем «тайны» творческого сознания, проектного мышления архитектора. Трудность во многом заключается в обратном выражении всего распредмеченного содержания в языке. Известно, что адекватное выражение содержания любого художественного произведения возможно языком другого вида искусства. С этим связана историческая повторяемость стилей и даже конкретных произведений. Взять, например, AVE MARIA. Поэтому неудивительно, что при описании конкретных архитектурных произведений используются музыкальные термины: «ритм города», «тональность или контрастирующая атональность архитектурного шедевра», «звонкая мостовая», «грустная музыка ушедших веков» и другие.

Буквально каждое произведение архитектуры требует создания своего уникального языка, подчас единственного и неповторимого. Вследствие этого, каждое архитектурное произведение может рассматриваться как эмпирический факт, обосновывающий истинность положений архитектурной теории. Этот факт уже является результатом идеализации, результатом воплощенной архитектурной идеи, поэтому он может рассматриваться как элемент теории архитектуры. В этом случае он носит подчиненный логике теории характер.

Вследствие этого необязательно, подчиняясь «логике» феноменологии, постструктурализма, постмодернизма и даже деконструктивизма, нарушать логику теоретического построения, так необходимую для реализации практических целей: образования, развития архитектурного творчества. Как известно, сам Ж. Деррида, главнейший представитель деконструктивизма, считал свои тексты «внебрачными», «незаконнорожденными», представляющими нечто среднее между теорией и вымыслом. Даже появление новых дисциплин, например, социолингвистики, отнюдь не отменяет следования принципам теоретического построения. Но, может быть, методы этих философских направлений можно рассматривать как положения критики, например, теории архитектуры? Утвердительное суждение в этом случае было бы небесспорным. Как известно, в логике доказательства недопустимо использование софистики, аргументы которой могут быть взяты произвольно из различных областей, но рассматриваться в одном отношении. Отчасти можно использовать эти методы для выдвижения «фальсифицирующих положений» (К. Поппер) при обосновании или опровержении тех или иных положений теории. Но при соблюдении всех требований, которым должна подчиняться теория.

При рассмотрении такого сверхсложного явления в жизни общества, в условиях, когда раздается подчас необоснованная, резкая критика архитектуры, как никогда

необходим её сущностный анализ, точное рассмотрение проблем, стоящих перед ней. Складывается впечатление, что архитектура повинна за ошибки строительных концепций, за то административное или финансовое давление, которым она часто сопротивлялась. Конечно, следует признать, что архитектура подчас «снижала планку» своей социальной значимости, что недопустимо. Традиционное, но логичное рассмотрение сущности архитектуры проводят на основе рассмотрения социальной потребности в ней, специфики её деятельности. Появление потребности в архитектуре вряд ли можно считать одномоментным, быстро проявившимся актом. Как будто общество и люди в один прекрасный момент вдруг отчетливо осознали, что им чего-то явно не хватает. И они ясно поняли, что это нужда именно в архитектуре. Следует предположить, что процесс её формирования происходил достаточно долго, был соотносим с процессом развития человека, его чувственных и интеллектуальных способностей, с его творчеством, деятельностью, со способностью познания, что было неотделимо от процесса развития общества.

Несомненно, что эта потребность первоначально была растворена во множестве других потребностей: в сохранении жизни, в обеспечении своего здоровья и здоровья своих близких, в сохранении тепла, так необходимого в условиях сурового климата. Все эти потребности обязательно удовлетворялись с использованием того или иного максимума или минимума средств, которые мы сейчас относим к ресурсам строительства и архитектуры. Это же относилось и к ограниченности и разнообразию форм, используемых в то или иное время, и которые в той или иной мере мы можем отнести к строительным и архитектурным. Мы не зря объединяем в определении этой потребности строительство и архитектуру, так как достаточно обоснованно предполагаем, что она изначально носила характер необходимости делания, выстраивания, строительства чего-то, созидания. Но в то же время, потребность нельзя просто охарактеризовать как потребность в деятельности. Современный, деятельностный, подход часто смешивает понятия потребности в деятельности, активности и рассмотрение её как средства удовлетворения той или иной необходимости.

Понятие "деятельность" относится к предельным, абстрактным философским категориям, в содержании которых находятся все результаты исследования и осуществления человеческой активности, практики. Путь исследования любой проблемы, начинающийся с использования предельного понятия, каким является понятие "деятельность", мы должны идти от исследования специфики той или иной активности, того или иного делания, рассматриваемых в процессе их изменения и развития, к определению сущности, выраженной в том или ином понятии. Если же это возможность выражения отсутствует в явном виде, то тогда демонстрация пути проводимого анализа позволит воссоздать сущностные связи исследуемого объекта. Данное предложение отнюдь не означает отказа от выдвижения плодотворных гипотез по поводу определения основных подходов к

рассмотрению сущности архитектуры как важного социального значимого явления. Сущность вещей определяется потребностями людей. Это не реальная, не номинальная, а телеологическая сущность. Телеология появляется там, где появляется степень свободы, превышающая степень связи, где появляется выбор. Не ясно как происходит дело там, где нет механизма выбора. Но все же, цель – это возможность выбора на основе сравнения явного и неявного существующего знания.

В теории архитектуры её сущность рассматривалась на основании различных подходов. Специфика исторического подхода в рамках истории архитектуры рассматривает её со стороны выявления закономерностей изменения и развития, выделения основных факторов, влияющих на них. Со стороны этого подхода удалось накопить значительный эмпирический материал, детально анализирующий те или иные особенности творчества выдающихся архитекторов, выявляя некоторые закономерности архитектуры, не давая законченного объяснения особенностям потребности в ней, специфике её формообразования, значимости в жизни человека и общества.

На основании культурологического подхода архитектура рассматривается с позиции культурной обусловленности своего возникновения и развития, а формы архитектуры – как культурные формы выражения идеального богатства общества (А.С. Ахиезер). Архитектура рассматривается здесь как органичное включение в систему национальных культур, а также в систему общечеловеческой культуры.

Специфика эстетического подхода позволяет рассматривать архитектуру со стороны выявления её художественно-эстетической значимости. Формообразование в ней анализируется с точки зрения выявления совершенной формы, законов красоты. Архитектура рассматривается как разновидность искусства, подчас характеризуясь достаточно афористично («архитектура – застывшая музыка»). Как известно, Ле Карбюзье отмечал, что «дело заключается в том, чтобы из всех частей архитектурного произведения создать единство, возбуждающее эстетическое волнение, единство форм, которые его составляют, одухотворяют его, вносят интересующие нас отношения и пропорции частей, дают нашим чувствам впечатления стройности».

Сравнительно-архитектурный подход позволяет анализировать архитектуру, выявляя общее и особенное в её стилевом изменении, противопоставляя особенности и объединяя особенности творчества.

Семиотический подход рассматривает архитектуру со стороны её знаково-языковой специфики. Архитектура анализируется как семиотическая система. «В восприятии человека архитектурно-пространственная среда города выступает системой сменяющих друг друга и взаимодействующих эмоционально-эстетических знаков, символов и образов, видимых в архитектурных телах. Эта

система обуславливает и определяет эмоционально-эстетическое, символическое и образное восприятие человеком картины мира. Весь пространственно-предметный мир, окружающий человека, прямо или косвенно воздействует на него».

Информационный подход, используя плодотворные разработки классической и неклассической теорий информации, пытается анализировать архитектуру как информационную систему.

Очень важно различать плодотворность различных подходов в рассмотрении архитектуры (а здесь ограничений просто нет: и психологический, и эстетический, и семиотический, и информационный, и модельный, и конструктивный и т.д.) от фундаментального выяснения: как она появляется, какую потребность или какие потребности она удовлетворяет и будет удовлетворять? То есть главная проблема – это описание феномена архитектуры, что само по себе интересно для исследования, а также познание её сущности.

«Мир архитектуры это такое объединение отдельностей бытия, которое вырабатывает жизненные смыслы, единство, сотрудничество, устанавливает взаимодействия между людьми и окружающим миром, открывает возможности свободного самопроизвольного действия и поведения, творчества, сплачивает людей в дружбе, взаимопомощи и выражает все эти качества в чувственных, эстетических и художественных образах, идеально-конструктивных моделях, в информационно-смысловой реальности. Мир архитектуры – это единство взаимодействия материально-чувственного, идеального, духовно-локального, конечного и бесконечного. Первичная потребность в архитектурном мире – сохранить свою жизнь от неблагоприятных природных и социальных условий существования и создать благоприятные для нее».

В определении сущности архитектуры следует идти от её анализа к понятиям (терминам, словам, красивым оборотам, заимствованиям и т.д.), а не наоборот. Только когда точно определен объект исследования, его отличия от схожих объектов, когда найдено, проанализировано и зафиксировано соотношение между элементами данного объекта и определен процесс его становления, функционирования, строения, изменения и развития этих соотношений, только тогда он может получить идентификатор, определение и понятие.

Самая главная проблема – это определение объекта архитектуры в его отличии от объекта строительства. Мы считаем, что главное отличие заключается в различии потребности в архитектуре и потребности в строительной деятельности. Эти различия вытекают из внутреннего единства этих двух видов деятельности, на что обращает внимание формула Витрувия. Коротко можно сформулировать различие этих потребностей, как различие в архитектурном и строительном объектах.

Под объектом мы в данном случае понимаем то, на что направлена активность субъекта. Одновременно это объект и архитектурного, и строительного

проектирования. Хотя сразу же оговоримся, что термин «архитектурный объект» мы употребляем с определенной долей условности. Традиционное разделение этих объектов по линиям «материальное-идеальное», «субъективное-объективное», «определенное-неопределенное», «явное-неявное», «утилитарное-надутилитарное», «формальное-неформальное» и др. даст нам особенности проявлений этих противоположностей в специфике объекта строительства. Так, специфика этого объекта проявляется в доминировании одной из противоположностей, подчиняющей собой другую: «идеальное – материальному», «неустойчивое – устойчивому», «эстетическое – утилитарному» и др. Было бы неправильным, в свою очередь, рассматривать появление этих объектов без участия архитектора. Хотя очень часто это носит также подчиненный характер финансовому или административному влиянию. Архитектурные объекты важны для нас как условия нашей жизни, нашего выживания, констатации нашего бытия, его закрепления. Одновременно они необходимы как показатели связанности всего со всем: прошлого и настоящего, локального и многого, ограниченного и бесконечного. Причем, изменение архитектурного объекта, как по отношению к другим, так и по отношению к воспринимающим, является существенным, влияющим на сохранение, совершенствование и развитие мира человека. Свойства и отношения существуют в действительности. Отношения, объективируемые архитектурой, не менее реальны, чем материальные объекты, создаваемые в результате строительной деятельности. Причем, эти отношения выступают как реальное разрешение множества противоречий, в результате чего происходит преодоление определенности, единоформия, ограниченной информативности, ограниченной реальности материального субстрата объекта. Преодоление, но не разрыв с ним.

Многоформие архитектуры позволяет существовать человеку во множестве реальностей, как выход за традиционное их ограничение. Но этот «выход» также не беспределен, так как архитектура организует и направляет деятельность людей посредством влияния на их мир.

Организационная сторона архитектуры является одной из существенных. Понятие «организация» произошло, как известно, от позднелатинского *organizio*, что означало «...придаю внешний вид, объединяю, соединяю, ...выявляю общее». В современных языках этот термин устойчиво закрепился как обозначающий «организацию, устройство, структуру» (*organization* – англ). В немецком языке «организовать, организация, приводить в порядок» – это *organisieren, organization, ordnung*. Такая же ситуация и в других современных языках.

Но что специфически организует архитектура? Пространство, взятое в географическом смысле? Но это же делает и строительная деятельность. Пространство в архитектуре можно рассматривать как определенную форму, как взаимодействие между материальными и идеальными процессами и состояниями, их со-существование, как событие, характеризующееся размерностью,

объединением сознания и предметного мира с образованием устойчивых систем в различные виды реальности. Но архитектура – это устойчивость. Устойчивость же – это критерий выделения существенного, это устойчивость связей, взаимодействий и отношений, динамики, изменчивости. Отсюда повторяемость в архитектуре, воспроизводимость ее форм. Динамическая устойчивость выше статистической. В архитектуре поэтому можно говорить о мере, степени, порядке устойчивости, измерять её.

Анализ устойчивости, её роли и факторов – это одно из направлений исследования архитектуры. Закономерность основана на устойчивости. Статика – это момент движения, саморефлексии архитектуры, стремящейся осознать «завоеванное». Архитектура – это всегда направленное в вечность, всегда актуальное, реализованное настоящее, моделирующее, совершенствующее и развивающее мир человека, общества, человечества. Устойчивость обеспечивается архитектурой, создающей устойчивые направления взаимодействий людей, которые не имеют случайного, стохастического характера. Хотя очень часто отмечается произвольность построения архитектурных объектов, без видимой причинно-следственной обусловленности. Но в любом случае построение должно подчиняться требованию оптимизации и целесообразности, как в целом, так и в частностях. Это всегда целевая направленность на создание социально-значимого нового, более совершенного, так как главнейший вектор архитектуры – это творчество.

Архитектура, как организация мира человека, универсальна, так как связывает воедино реальное и нереальное, явное и неявное, материальное и идеальное, простое и сложное, утилитарное и надутилитарное, устойчивое и неустойчивое, единоформие и многоформие, умопостигаемое и чувственнотанное и т.д. Принадлежность архитектуры сразу многим, «всем», предполагает, что она сразу же охватывает многомирие людей, формирует сообщество как сверхсложную систему связей и взаимодействий, их многомирность. Реальная действительность может быть сведена к ограниченному числу традиционных форм реальности. И это закономерно предопределено логикой обыденной жизни. Эффективность архитектуры в её многоформности, в её формирующей способности. Это же и её логическая доказательность социальной эффективности.

Многоформие архитектуры, как впрочем и дизайна, выступает поэтому как реализация важнейшей общественной потребности. Это общественная потребность неосознаваемая явно. Отсюда же неявность, многовариантность определений архитектуры, невозможность подчас выразить её сущность рационально понятийно. Только визуальная возможность выражения реальных связей людей, реальных взаимодействий в чувственной форме объекта означает его как определенное понятие, как определение. Этим и объясняется, почему, как в российской так и в зарубежной теории архитектуры, преобладает эмпиричность исследований, изобилующих красочными эпитетами, оборотами, неологизмами, терминами, описывающими феномены собственного сознания.

Каждая архитектурная форма – это новый язык, новая вербальная система. Специфика языка заключается в его применимости многими, если не всеми, в конвенциональности. Язык, который не используется, это мертвый язык. Значительное преувеличение семиотической специфики архитектуры не только не помогает улучшению её понимания, а наоборот, сужает возможности использования иных подходов. Вербальная форма – это перевод, сервисные возможности для пользователя, объяснение сущности.

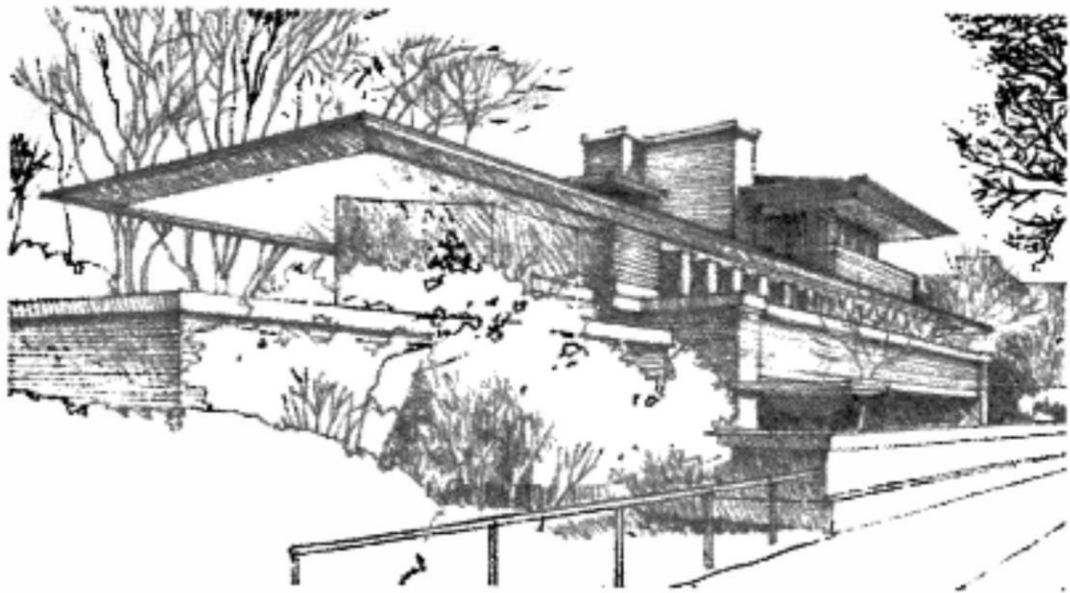
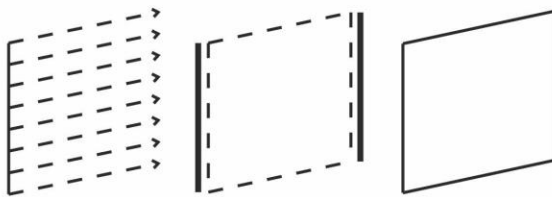
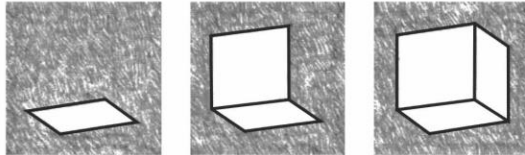
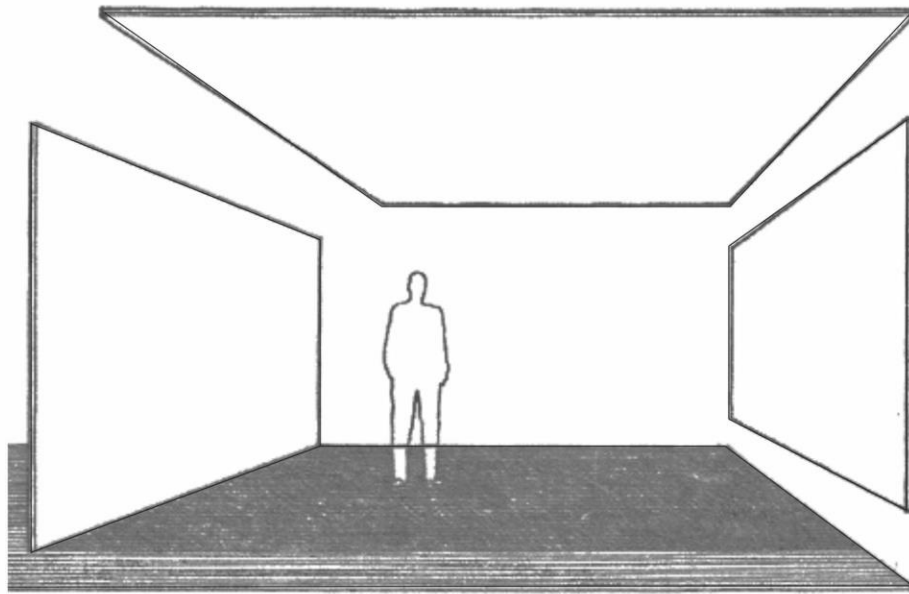
Архитектура выступает как моделирование мира, задавая целую систему связей, взаимодействий людей, новых форм. Архитектура влияет на организацию, моделирование, совершенствование и развитие мира человека и общества, познавая, чувствуя его, моделируя его, удваивая, заставляя в то же время определяться его предметностью в созидании своих взаимодействий и связей. Делание в архитектуре – это и понимание этого мира, его самоосуществление, его существование, её созидаящая сущность. Несомненно, что для архитектуры важную роль играет творческая идея. Идея многолика и многогранна, она как схема, как теория, по отношению к которой реальность рассматривается как интерпретация. Идея как сущность, как целое, объединенное в связях, взаимодействиях, но не имеющая осязаемой, чувственно воспринимаемой формы существования.

Моделирование выступает как сущностная характеристика архитектуры. Причем, моделирование – средство не только формализации, но и понимания. Модель есть и технология познания, и способ доказательства, и средство понимания и объяснения. Поэтому результатом делания, строительства, созидания архитектурной и градостроительной деятельности является организация, совершенствование, моделирование и развитие мира человека посредством воздействия на него предметной среды, материально воплощенной и субъективно неявно выраженной в идеальности образа. Предметности, обладающей многообразными качествами и свойствами, как утилитарными, так и надутилитарными. Архитектура это деятельность по организации, моделированию, совершенствованию и развитию мира человека и общества посредством воздействия на него создаваемой архитектором предметности, обладающей разнообразными качествами и свойствами: утилитарными и эстетическими, чувственно-материальной определенностью и идеальной вариативностью.

Определенная сложность возникает, когда мы анализируем общее, особенное и единичное таких явлений как архитектура и градостроительство. Архитектура и градостроительство следует сравнивать в рамках специфики этих видов деятельности. Строительство в архитектуре и архитектурность градостроительства проявляются в созидании, «делании», архитектурного мира, его организации. Именно придание устойчивости предметному миру осуществляется посредством строительной специфики архитектуры. Одновременно архитектурность градостроительства, как организация,

моделирование, совершенствование и развитие мира человека, является постоянным преодолением устойчивости, инертности, временной стагнации создаваемого предметного мира. Архитектура поэтому и существует как постоянно создаваемое и постоянно разрешаемое противоречие материального и идеального, устойчивого и изменчивого, нового и старого. В тоже время, это постоянное преодоление релятивизма путем придания архитектурным формам материальной устойчивости существующей в веках, либо быстротечно уничтожаемой объективно, либо по чьей-то прихоти.

Диалектический характер архитектуры подчас воспринимается как проявление её синтетической и синкретической природы. Она понимается как разрешенное противоречие, где различные противоположности переходят друг в друга, определяя развитие архитектуры. Значит ли это, что архитектура, например, города, может рассматриваться в предельной синкретичности и синтетичности «башни» и «красочного сада»? Можно согласиться с такой трактовкой, если выделяется какой-то определенный доминирующий принцип архитектуры, реализуемый в то или иное время. Если же рассматривать архитектуру в историческом ракурсе, то можно выделить и другие диалектические составляющие: «арка» и «пирамида», «квадрат» и «шар», «паутина» и «открытая площадь», «сеть» и «ячейка сети», «граф» и «ребро графа» и др.



Скульптура

Скульптура (лат. sculptura, от sculpo — вырезаю, высекаю) — ваяние, пластика — вид изобразительного искусства, произведения которого имеют объёмную форму и выполняются из твёрдых или пластических материалов — в широком значении слова, искусство создавать из глины, воска, камня, металла, дерева, кости и других материалов изображение человека, животных и иных предметов природы в осязательных, телесных их формах.

Главные жанры скульптуры

- портретный;
- исторический;
- мифологический;
- бытовой;
- символический;
- аллегорический;
- анималистический.

Художественно-выразительные средства скульптуры:

- построение объёмной формы;
- пластическое построение модели (лепка);
- разработка силуэта;
- разработка фактуры (в некоторых случаях также цвета).

Виды скульптуры:

- круглая скульптура (статуя, группа, статуэтка, бюст), осматриваемая с разных сторон и окружённая свободным пространством;
- рельеф, где фигура представляется отчасти погружённую в плоский фон и выступающей из него.

Различают три вида рельефа:

- барельеф (фигура выступает менее, чем на половину);
- горельеф (фигура выступает на половину);
- контррельеф (фигура не выступает, а наоборот)

В зависимости от предназначения скульптура делится:

- монументальная скульптура (памятники, монументы) , связанная с архитектурной средой. Отличается значительностью идей, высокой степенью обобщения, крупными размерами;
- монументально-декоративная скульптура включает все виды убранства архитектурных сооружений и комплексов (атланты, кариатиды, фризy, фронто́нная, фонтанная, садово-парковая скульптура);
- станковая скульптура, не зависящая от среды, имеет размеры, близкие к натуре или меньшие, и конкретное углублённое содержание. Рассчитана на восприятие с близкого расстояния.

Статуя (лат. statua) — один из основных видов круглой скульптуры, представляющее собой трёхмерное изображение человеческой фигуры или животного (иногда — какого-либо фантастического существа).

Статуи могут располагаться перед фасадом здания, в специальных нишах на постаменте, на карнизе по углам фронтона или в специальных павильонах садов.

Конная статуя изображает всадника верхом.

Небольшие статуи, служащие для украшения интерьеров, называются статуэтками.

Бюст — скульптура, изображающая грудь, плечи и голову человека, обычно на подставке.

Трёхмерные формы создают сходство с оригиналом. Бюст является наиболее распространённым видом скульптурного портрета и относится к круглой скульптуре. Бюст может быть создан из любого материала (обычно из мрамора или другого износостойкого материала).

Рельеф — вид изобразительного искусства, один из основных видов скульптуры, в котором всё изображаемое создаётся с помощью объёмов, выступающих из плоскости фона. Выполняется с применением сокращений в перспективе, обыкновенно рассматривается фронтально. Рельеф таким образом противоположен круглой скульптуре. Фигурное или орнаментальное изображение

выполняется на плоскости из камня, глины, металла, дерева с помощью лепки, резьбы и чеканки.

В зависимости от назначения различаются архитектурные рельефы (на фронтонах, фризах, плитах).

Виды рельефа:

- Барельеф (фр. *bas-relief* — низкий рельеф) — вид скульптуры, в котором выпуклое изображение выступает над плоскостью фона, как правило, не более чем на половину объёма.
- Горельеф (фр. *haut-relief* — высокий рельеф) — вид скульптуры, в котором выпуклое изображение выступает над плоскостью фона более чем на половину объёма.
- Контррельеф (от лат. *contra* — против и «рельеф») — вид углублённого рельефа, представляющий собой «негатив» барельефа. Применяется в печатях и в формах (матрицах) для создания барельефных изображений и инталий.
- Койланagliф (или *en creux* (анкрё)) — вид углублённого рельефа, то есть вырезанный на плоскости контур. В основном, применялся в архитектуре Древнего Египта, а также в древневосточной и античной глиптике^[1].

Маскарон (фр. *mascaron*, итал. *mascherone*) — вид скульптурного украшения здания в форме головы человека или животного анфас. Маскароны, в отличие от устрашающих гаргулий, могут также носить комический, нейтральный или романтический облик. Как правило, маскарон размещается на видном месте: в замке арки, над оконным или дверным проёмом. В России маскароны появляются в архитектуре петровского барокко начала XVIII века.

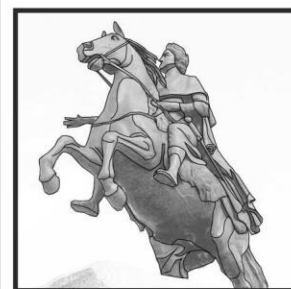
Распространённые виды маскаронов:

- Купидоны
- Фантастические маски-гротески периода барокко
- Маскарон-Нептун, укрощающий фонтан
- Копии греческих масок в архитектуре классицизма
- Львиная голова, также типичная черта классицизма

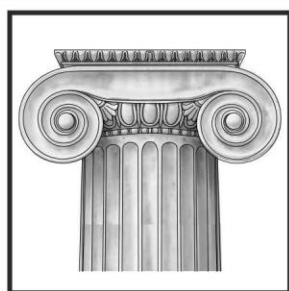
- Женская головка в архитектуре модерна

Круглая скульптура

Монументальная



Декоративно-монументальная

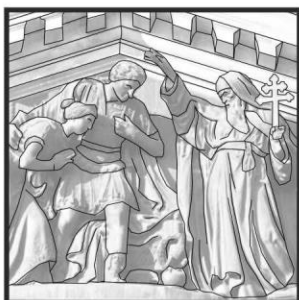


Станковая



Рельеф

Горельеф



Барельеф



Контррельеф



Относительно материала и способа исполнения изображения, скульптура, в широком значении слова, распадается на несколько отраслей: лепка или моделировка — искусство работать с мягким материалом, каковы воск и глина; литейное дело или торевтика — создание рельефных произведений из металла методом тиснения, чеканки или литья; глиптика — искусство резьбы на драгоценных камнях; к отраслям ваяния относятся произведения из камня, дерева, металла и вообще твердых веществ; сверх того изготовление штемпелей для монет и медалей (медальное искусство).

Кинетическая скульптура — разновидность **кинетического искусства**, в котором обыгрываются эффекты реального движения. **Ледяная скульптура** — художественная композиция, выполненная из льда. **Песчаная скульптура** — художественная композиция, выполненная из песка. Материалы скульптуры — **металл, камень, глина, дерево, гипс, песок, лёд** и др.; методы их обработки — **лепка, высекание, художественное литьё, ковка, чеканка** и др.

Как никакой другой вид изобразительного искусства скульптура близка архитектуре. Оба вида трехмерны и в создании художественного образа участвуют свет и тень. Даже материал, когда речь идет о скульптуре из камня, может быть тем же. Имеются также скульптуры, совпадающие по размерам с архитектурными сооружениями, например Сфинкс в Гизе, колоссальный бронзовый Будда в Камакуре (Япония) или статуя Свободы в Нью-Йоркском порту. Созданные специально для зданий и органично связанные с ними произведения носят названия архитектурной пластики, хотя, конечно, каменная скульптура и пластика из металла, бетона или гипса отличаются друг от друга. Архитектурная пластика только в редких случаях служит просто декорацией, чаще всего она наглядно выражает смысл и цель сооружения и таким образом придает дополнительную выразительность постройке.

Ни один из предметов не подходит для этой цели больше и не привлекает скульптора сильнее, чем фигура человека, его образ, тело, пластика. Фигуры зверей тоже были и остаются предметом архитектурной пластики.

Свидетельством чему — романский портал со львами и Кенигслуттер и квадриги

на Бранденбургских воротах в Берлине и на здании Оперы в Дрездене. Сюда же относятся и такие сказочные животные и птицы, как грифы, химеры и сфинксы. Формы изображения людей в рамках архитектурной пластики вообще разнообразны. Они простираются от головных портретов в медальонах и более или менее гротескных масок, как, например, голова Медузы, до бюстов и фигур в полный рост, изображающих одетое и обнаженное тело человека, подчас огромного размера. Сидящие колоссальные фигуры египетского скального храма Абу-Симбел имеют высоту 20 м.

Отдельный человек или группа людей представлены на зданиях или около них в различных действиях и положениях. При этом используются различные виды скульптуры, в том числе рельефные изображения, скульптура в нишах и круглая скульптура. В некоторых случаях статуи принимают на себя и функции несущего архитектурного элемента. Кариатиды спокойно и величаво подпирают своими головами антаблемент. Атланты и гиганты несут свою тяжесть на плечах или руках, при этом кажется, что масса порталных завершений, балконов или маршей террас их почти раздавливает. Гермами-кариатидами или просто гермами называются несущие скульптуры, нижняя часть тела которых переходит в суживающуюся книзу пилястру.

В среднеевропейской архитектуре скульптура достигла в XIII в. своего первого расцвета, изображая религиозные сцены, фигуры святых и ктиторов. Например, качество скульптур ктиторов в Наумбургском соборе превосходно. 500 скульптур, по большей части превышающих рост человека, украшает западный портал собора в Реймсе; 1800 статуй первоначально входили в декорацию собора в Шартре. Выдающемуся художественному гению прошлого Микеланджело мы обязаны скульптурами гробницы Медичи в Новой ризнице флорентийского собора Сан Лоренцо. Характерным для периода после 1500 г. была смена религиозных мотивов антично-мифологическими и изображениями властителей. Обе темы весьма тесно переплелись в период барокко. Скульптуры Марса, Зевса

или Геракла часто следует понимать как аллегория власти князя или короля. Часто властители изображались в римских тогах.

К чисто архитектурной пластике, празднующей свой триумф в дрезденском Цвингере или замке Сан-Суси, добавились садовые скульптуры и скульптуры, украшающие фонтаны. Внутренне и неразрывно связанная с архитектурой скульптура XVIII в. попала в период классицизма в некоторую изоляцию. Заимствованные из античности рельефы, фигуры и упряжки лошадей казались иногда лишь декоративным дополнением и менее всего органичной архитектурной деталью.

Эта дистанция между скульптурой и зданием еще более выросла в XX в. вследствие противоречий между художественным произведением и массовым промышленным продуктом — зданием. Однако целью современного архитектурного творчества является сохранение новых и хорошо зарекомендовавших себя старых форм связанного с архитектурой искусства и использование их для придания большей эмоциональности окружающей нас архитектурной среде.

В допетровское время искусство в России имело своим призванием служить исключительно религиозным целям, а так как [православная церковь](#) гнушается изваяниями человеческих фигур, то скульптура, в настоящем смысле слова, не могла в древней Руси не только развиваться, но и существовать. Правда, в некоторых местах, в особенности в бывших новгородских областях, пользовались уважением резные и раскрашенные изображения святых, но они были чужды всякого художественного значения и составляли изделия, возникшие под влиянием Запада. Собственно же на Руси проявления пластики ограничивались литьем небольших крестов, образов-складней, выбиванием окладов на образа и резьбою фигурных иконостасов. В числе плодов западно-европейской цивилизации [Пётр Великий](#) перенес в него и скульптуру, которая, однако, при этом государе и долго после него находилось здесь в руках приезжих

иностранцев. Главным деятелем по части скульптуры в царствование Петра Великого и Анны Иоанновны был К. Б. Растрелли, отец знаменитого впоследствии архитектора, вызванный в Петербург для литья пушек. Об его манерном стиле свидетельствуют бронзовая статуя императрицы Анны, и монумент Петру Великому, стоящий перед Инженерным замком в Санкт-Петербурге.

Собственно русское ваяние завелось только при Екатерине II, после основания Академии, где первым профессором этого искусства явился Н. Ф. Жилле, приглашенный в 1757 году из Парижа. Он образовал нескольких учеников, в числе которых самым даровитым был Ф. И. Шубин (главный его труд — статуя Екатерины в Академии художеств). Уставом Академии предоставлялось лучшим из её питомцев, по окончании в ней курса, ехать, с содержанием от правительства, на несколько лет в чужие края, для дальнейшего своего совершенствования, и этим правом впервые воспользовался из молодых скульпторов Шубин. Им начинается длинный, продолжающийся до нашего времени, ряд русских ваятелей, живших и работавших за границей, преимущественно в Италии. Здесь они, конечно, подвергались влиянию популярных в то время мастеров и усваивали себе тогдашнее господствовавшее художественное направление. Поэтому скульптура в России, выказав до самого последнего времени мало самостоятельности, отражала в себе те движения, какие совершались в этой отрасли искусства на Западе: в конце XVIII века она носила отпечаток французский, а затем итальянский — более или менее заметные черты стиля Кановы, Торвальдсена, Дюпре, Тенерани и других.

Особенное оживление получила русская скульптура во второй половине царствования императора Николая I благодаря любви этого государя к искусству и покровительству, которое он оказывал отечественным художникам, равно и таким громадным предприятием, как постройка и украшение Исаакиевского собора в Петербурге и храма Христа Спасителя в Москве. Все русские ваятели и старейшего и юного поколения получали тогда значительные правительственные заказы и, будучи поощряемы вниманием монарха к их трудам, старались в них превзойти один другого.

Необходимо, однако, заметить, что, вследствие самого рода поручений, возлагавшихся на этих даровитых художников, они бывали, в большинстве случаев, связаны в своем творчестве и не могли давать полного простора фантазии и уже пробудившемуся в их среде стремлению к реализму и

национальности. Простор этот открылся с наступлением эпохи великих реформ Александра II — эпохи, в которую начертательные искусства России, вслед за её литературой, сделались выразителями самосознания, пробудившегося в русском обществе, стали невольно отзывчивы на его сомнения, желания и надежды. Дело не могло обойтись без колебаний и фальшивых уклонений; тем не менее, в общем своем движении новейшая русская скульптура, сделав крупный шаг вперед, завоевала себе сочувствие не одних только высших классов, но и массы родного ему общества и заставило иностранцев признать существование самобытной русской школы.

Живопись

Монументальная живопись — разновидность монументального искусства, живопись на архитектурных сооружениях и других стационарных основаниях. Монументальная живопись — древнейший вид живописи, известен с палеолита (росписи в пещерах Альтамира, Ляско и др.). Благодаря стационарности и долговечности произведений монументальной живописи многочисленные ее образцы остались практически от всех культур, создавших развитую архитектуру, и подчас служат единственным видом сохранившихся живописных произведений эпохи.

Начиная с ранней Античности и до позднего Возрождения, монументальная живопись наряду с монументальной скульптурой представляет собой один из основных методов декорирования каменных, кирпичных и бетонных (Древний Рим) сооружений. Широко применялась в храмовых и погребальных комплексах Древнего Египта, в архитектуре Крито-Микенской цивилизации. Практически не дошедшая до нас (за исключением мозаики) древнегреческая монументальная живопись, в том числе роспись мраморной и хризозефантиной скульптуры, во многом определяла характер восприятия произведений классической и эллинистической пластики и зодчества. В Древнем Риме, в особенности после древнеримской архитектурной революции, была распространена исключительно широко, в том числе — в оформлении

частных жилищ. Мозаика и фреска, широко применявшиеся в храмовой архитектуре Византии, оказали определяющее влияние на развитие древнерусского монументального искусства.

В искусстве европейского Средневековья особого внимания заслуживает беспрецедентное развитие витражной техники. Ведущими мастерами эпохи Возрождения создано множество грандиозных по размаху и виртуозных по исполнению фресок.

Выдающиеся произведения монументальной живописи остались от доколумбовых цивилизаций Американского континента (в частности Майя). В искусстве дальневосточных цивилизаций монументальная живопись занимает особое место, вплотную соприкасаясь с декоративной живописью (искусство Японии).

В современной монументальной живописи активно осваиваются новые материалы мозаики и витража. В росписи исключительно трудоемкая и требующая технической виртуозности фреска уступает место технике «а секко» (по сухой штукатурке), более устойчивой в атмосфере современных городов.

Фрэска (от итал. fresco — свежий), аффреско (итал. affresco) — живопись по сырой штукатурке, одна из техник стенных росписей, противоположность «а секко» (росписи по сухому). При высыхании содержащаяся в штукатурке известь образует тонкую прозрачную кальциевую плёнку, делающую фреску долговечной. Выполняется художником-фрескистом.

В настоящее время термином «фреска» могут называть любую стенную живопись, вне зависимости от её техники (а секко, темпера, живопись масляными, акриловыми красками и т. д.). Для обозначения непосредственной техники фрески иногда используют наименование «буон фреска» или «чистая фреска». Впервые этот термин появился в трактате итальянского художника Ченнино Ченнини (1437). Иногда по уже сухой фреске пишут темперой.

А сэкко, асекко, альсекко, секко (от итал. a secco — по сухому) — настенная живопись, выполняемая, в отличие от фрески, по твёрдой, высохшей штукатурке,

вторично увлажнённой. Используются краски, растёртые на растительном клее, яйце или смешанные с известью. Секко даёт выигрыш в темпе, позволяя расписывать за рабочий день бóльшую площадь поверхности, чем при фресковой живописи, но является не столь долговечной техникой.

Техника а секко сложилась в средневековой живописи наряду с фреской и была особенно распространена в Европе в XVII—XVIII вв.

А секко также называют казеиновую и силикатную живопись по просохшей штукатурке. Её применяют для выполнения работ как на внутренних, так и на внешних поверхностях зданий. Техника допускает последующие поправки темперой и промывку чистой водой.

Моза́ика (фр. *mosaïque*, итал. *mosaico* от лат. (*opus*) *musivum* — (произведение), посвящённое музам) — декоративно-прикладное и монументальное искусство разных жанров, произведения которого подразумевают формирование изображения посредством компоновки, набора и закрепления на поверхности (как правило — на плоскости) разноцветных камней, смальты, керамических плиток и других материалов.

Витра́ж (фр. *vitre* — оконное стекло, от лат. *vitrum* — стекло) — произведение изобразительного декоративного искусства или орнаментального характера из цветного стекла, рассчитанное на сквозное освещение и предназначенное для заполнения проёма, чаще всего оконного, в каком-либо архитектурном сооружении.

С давних пор витраж использовался в храмах.

В раннехристианском храме окна заполнялись тонкими прозрачными пластинами камня (алебаstra, селенита), из которых составляли орнамент.

В романских храмах (Франция, Германия) появились сюжетные витражи. Многоцветные, большие по размеру витражи из разнообразных по форме стёкол, скреплённых свинцовыми перемычками, являлись особенностью готических соборов. Чаще всего готические витражи изображали религиозные и бытовые сцены. Они размещались в огромных стрельчатых окнах, и в так называемых окнах «розах». В эпоху Возрождения витраж существовал

как живопись на стекле, применялась техника выскабливания по специально покрашенному разноцветному стеклу.

В России витражи существовали ещё в XII веке, однако они не были характерным элементом убранства интерьеров русских домов.

Майолика (от итал. *Maiolica* — Мальорка) — разновидность керамики, изготавливаемой из обожжённой глины (отходов фаянса) с использованием расписной глазури. В технике майолики изготавливаются как декоративные панно, наличники, изразцы и т. п., так и посуда и даже монументальные скульптурные изображения.

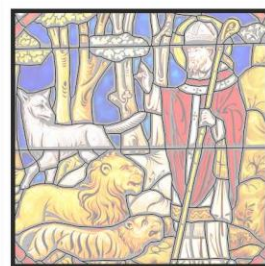
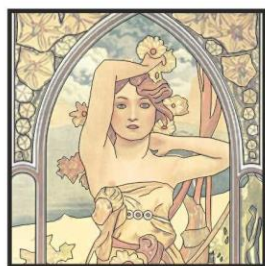
Мазаика



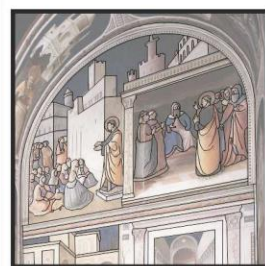
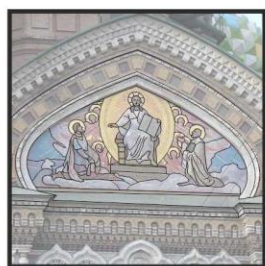
Майолика



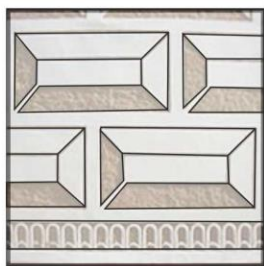
Витраж



Фреска



Сграффито



Монументальное искусство (лат. monumentum, от moneo — напоминаю) — одно из пластических пространственных изобразительных и неизобразительных искусств; данный род их включает произведения большого формата, создаваемые в согласовании с архитектурной или естественной природной средой, композиционным единением и взаимодействием с которыми они сами приобретают идейно-образную завершённость, и сообщают такую же окружению. Произведения монументального искусства создаются мастерами разных творческих профессий и в разных техниках. К монументальному искусству относятся памятники и мемориальные скульптурные композиции, живописные и мозаичные панно, декоративное убранство зданий, витражи, а также произведения выполненные в иных техниках, в том числе и многих новых технологических формаций (отдельные исследователи относят также к монументальному искусству произведения архитектуры).

Монументальностью искусствоведение, эстетика и философия вообще именуют то свойство художественного образа, которое по своим характеристикам родственно категории «возвышенное». Словарь Владимира Даля даёт такое определение слову монументальный — «славный, знаменитый, пребывающий в виде памятника». Произведения, наделённые чертами монументальности, отличаются идейное, общественно значимое или политическое содержание, воплощённое в масштабной, выразительной величественной (или величавой) пластической форме. Монументальность присутствует в различных видах и жанрах изобразительного искусства, однако качества её считаются неперенными для произведений собственно монументального искусства, в которых она является субстратом художественности, доминантой психологического воздействия на зрителя. В то же время, не следует отождествлять понятие монументальность с самими произведениями монументального искусства, поскольку не всё созданное в номинальных пределах этого вида изобразительности и декоративности несёт в себе черты и обладает качествами подлинной монументальности. Примером тому служат созданные в разное время изваяния, композиции и сооружения, обладающие чертами гигантомании, но не несущие в себе заряда истинного монументализма и даже мнимого пафоса. Случается, гипертрофия, несоответствие их размеров содержательным задачам, по тем или иным причинам заставляет воспринимать такие объекты в комическом ключе. Из чего можно сделать вывод: формат произведения является далеко не единственным определяющим фактором в соответствии воздействия монументального произведения задачам его внутренней выразительности. История искусства имеет достаточно примеров, когда мастерство и пластическая целостность позволяют достигать впечатляющих эффектов, силы воздействия и драматизма только за счёт композиционных особенностей, созвучия форм и транслируемых мыслей, идей в произведениях далеко не самых крупных размеров («Граждане Кале» Огюста Родена немногим превышают натуру). Зачастую отсутствие

монументальности сообщает произведениям эстетическая несообразность, отсутствие истинного соответствия идеалам и общественным интересам, когда творения эти воспринимаются не более как помпезные и лишённые художественных достоинств.

Произведения монументального искусства, вступая в синтез с архитектурой и пейзажем, становятся важной пластической или смысловой доминантой ансамбля и местности. Образно-тематические элементы фасадов и интерьеров, памятники или пространственные композиции традиционно посвящаются или стилистическими своими особенностями отображают современные идейные веяния и социальные тенденции, воплощают философские концепции. Обычно произведения монументального искусства имеют своим предназначением увековечение выдающихся деятелей, значительных исторических событий, но тематика и стилистическая направленность их напрямую связаны и с общим социальным климатом и атмосферой, преобладающей в общественной жизни.^[1]

Стремление к символичному запечатлению возвышенных, общезначимых явлений и идей обуславливает и диктует величественность и значительность форм произведений, соответствующие композиционные приёмы и принципы обобщения детализировки или меру её экспрессивности. Отдельные произведения выполняют служебную роль по отношению к архитектурным сооружениям, являясь аккомпанементом, усиливают выразительность их общего строя и композиционных особенностей. Определённая функциональная зависимость ряда устоявшихся видов монументального искусства, вспомогательная их роль, выражающаяся в решении задач по декоративной организации стен, различных архитектурных элементов, фасадов и перекрытий, садово-парковых ансамблей или самого по себе ландшафта, когда предназначенные тому произведения наделяются архитектурно-орнаментальными качествами или свойствами аранжирующей эстетизации, сказывается их отнесением к монументально-декоративному искусству. Тем не менее, между этими разновидностями монументального искусства отсутствует строгая грань, отделяющая их друг от друга. Одной из основных особенностей монументального искусства, обладающего названными качествами, строгими обобщёнными формами или соразмерной содержанию динамикой, является то, что они, в большинстве случаев, создаются из долговечных материалов.

Особое значение монументальное искусство приобретает в периоды глобальных социально-политических преобразований, во времена общественного подъёма, интеллектуального и культурного расцвета, находящихся в зависимости от стабильности общегосударственного развития, когда творчество призвано выражать наиболее актуальные идеи. Многочисленные примеры тому даёт

как первобытное, пещерное, ритуальное искусство (мегалитические и тотемные сооружения), искусство Древнего мира в целом, так и наиболее выразительные образцы монументального искусства Древней Индии, Древнего Египта и Античности, произведения культурных традиций Нового Света. Изменение религиозных установок, социальные преобразования вносят свои коррективы в тенденции, живо отображающиеся в монументальном искусстве. Это хорошо демонстрирует искусствознание Средневековья и Эпохи Возрождения. В России, как и в других государствах, также наблюдалась аналогичная циклическая зависимость, которая представлена монументальными произведениями средневековья — соборы древнерусских городов, сохранившие фрески, мозаики, иконостасы и скульптурный декор, скульптура от Петровской эпохи до периода политических преобразований, начавшихся в первой четверти XX века, когда монументализм стал использоваться в идеологических и пропагандистских целях. Степень оправданности драматизма, уместность пафосной мотивации или догматической патетики, тематического «ассортимента», в конце концов, также неизбежно запечатлевается в произведениях монументального искусства

Периоды смуты сопровождаются мелкотемьем, сказывающемся не только на тематически универсальном жанре садово-парковой скульптуры, где присутствие «литературного» начала допустимо, но и на пластике в строгом, стилистически выдержанном урбанистическом окружении, что разрушает органичное единство последнего наполнением его среды декоративными эклектичными поделками, сентиментальными сюжетами, множасьими образцами провинциального анималистического жанра, структурно близкого к мелкой пластике, сомнительного не только с точки зрения вкуса, но и по своим профессиональным качествам исполнения; закономерной реакцией на такие проявления становится возврат к формальному традиционализму, потребность «реанимации» культурного героя и обращения к новой псевдоэпической тематике. Это затруднено отсутствием признаков «социального заказа» формообразующей эпохи... Монументальное искусство по своему предназначению не может идти на поводу у вкусов публики, желая понравиться ей, оно призвано воспитывать понимание гармонии и высокой красоты; в то же время художник-монументалист должен быть способен противостоять и запросам «элитарного» социального меньшинства. Бессодержательный «декоративизм» и невнятные, неубедительные в любом отношении образцы фигуративного искусства кроме уныния ничего в любую среду не приносят. Здесь очень показателен пример модерна, стиля, которому и формально и идейно опытом противопоставлено присутствие в монументальном искусстве (разве что — в некоторых случаях сугубо «модерновой» общей композиции). а сейчас — как стилистическая акцентуация в пределах концепции специального проекта или «сценарной», реконструктивной целесообразности. Промежуточные периоды

исканий стиля — периоды эклектики и реконструктивных же псевдо- и ложноклассических, «псевдоготических», «псевдорусских», помпезных «бюргерских» и купеческих «узорчатых». Отсутствие строгой детерминации и, как следствие того, категорического размежевания монументального и монументально-декоративного искусства находится в прямой зависимости от очевидного взаимного влияния и взаимопроникновения их.

В то же время существует, например, достаточно продуктивные направления монументального кинетического искусства, произведения которого уместны в равной степени и в ландшафте, и в среде современной архитектуры, когда оправдано отступление от статуарных запросов ансамбля старого города, заставляющего художника руководствоваться не только тактом и вдумчивым отношением к правомочности инсталляции в существующем композиционно завершённом пространстве, но и подчиняться сформированной им объёмной константе. Но композиции разной меры условного искусства, наделённые действительными признаками пластической содержательности и убедительности, получают, а то и завоёвывают, право на существование практически в любом ансамбле. Активно входить и даже вторгаться в среду любого реализованного и завершённого во времени, исчерпанного в своём развитии стиля может даже продукт контркультуры, и даже в виде антитезы, но только если это действительно произведение, и действительно — монументального искусства. Искусство предвосхищает смену эпох.

Выработанные веками требования монументального искусства предъявляются к общим пластическим характеристикам в гармонии с содержательной составляющей. Критерии осознания ретроспективной оценки объекта во всех аспектах обязывают не только следовать адекватному пониманию будущности произведения, но и находить эквивалентные жизнестойкие формы.

Понимание этого чрезвычайно сложно даже для специалистов. В искусстве правомочен вопрос «как?», имеются принципы, пропорции и приёмы, но не имеет права на существование вопрос «что?» (с одним лишь исключением — нравственного порядка), отсутствуют неукоснительные стандарты по этой части. Предпочтительность не всегда очевидна, и не всегда оправдано кажущееся в настоящее время приемлемым «единственное решение». Не всегда однозначно можно ответить на вопрос о дальнейшей судьбе произведения, а его присутствию в той или иной среде не может являться альтернативой только конкретное смысловое соответствие или стилизация. Любому утверждению можно

противопоставить достаточно убедительные доводы, любая попытка классификации может таить в себе противоречия и иметь исключения. Исторический опыт показывает, что наименее эффективен и чреват застоєм охранительно-ограничительный путь идеологического вмешательства в вопросы сугубо профессиональной принадлежности. И монументальное искусство по причине силы воздействия и общедоступности, впрочем, как и любое творчество, должно быть свободно от этого ценза. Но настоящим провозглашён идеал, а пока существует государство и деньги, будет существовать идеология и заказ — монументальное искусство находится в прямой зависимости от них.

Спектр взаимосвязей различных видов искусства, в том числе архитектуры, с социальной средой проявляется в человеческой культуре, начиная с ее неолитического расцвета, в масштабах почти всего земного шара. До сих пор энергетический, эмоциональный, идейный и художественный потенциал древних произведений искусства имеет свойство революционизировать нашу цивилизацию. Нарастающий интерес к прошлому представляет собой мощный импульс, выраженный в виде своеобразной коммуникативной и организующей субстанции, и не только предполагает возможность ее существования, но и говорит об определенной системе кодирования информации человеком и ее выражении в заданном порядке. Этим объясняется внимание современного сообщества, уделяемое общим истокам, заимствованиям, взаимовлияниям и закономерностям в свете формирования различных культурных феноменов. Наиболее ярким из них является архитектура, а основным фактором ее культурного выражения - стиль.

Между тем, все, что нас окружает, весь современный архитектурно-художественный мир, все культурные системы, разрушает традиционные взгляды на организацию архитектурного пространства. В нынешней бытийной ситуации новое сознание формирует уже иные подходы к организации архитектурного пространства. Техногенный мир с его реалиями начисто разрушает традиционные взгляды на понятия совершенства, закрепленные в прежнем миропонимании. Вследствие этого вся «застывшая музыка» архитектуры и культурные системы, представленные в виде ориентирующего и регулирующего плана человеческой реальности, содержащего богатый потенциал семантики прежних эпох, уже не содержат бытийно-осмысленной цели мирозидания. Из-за отсутствия преемственности возникает некая «подвешенность» архитектурных форм в процессе культурной эволюции, характеризующаяся отсутствием стержневого стилевого направления, в течении которого стилевую среду заполняет «суррогатное» искусство с претензией на оригинальность, подчас доводящее до абсурда семантику архитектурных форм, закрепляя за ними надуманные сиюминутные понятия совершенства.

Смыслообразующая цельность, необходимая для формирования архитектурной реальности, которая должна постоянно поддерживаться некой витальной силой, до сих пор обеспечивающей существование в бытийном пространстве архитектурного феномена, в наше время приобретает смысл искусственно установленных рамок, не вмещающая в себя потенциал новой архитектуры. Вследствие этого теряется семантическая преемственность, а именно непрерывность истории и неразрывность традиций.

С другой стороны, конкретизация чего-либо из той или иной области культурных систем была бы беспредметна и ничего бы не смогла дать для дальнейшего развития архитектуры, которое все же имеет место, если бы не существенная потребность в дальнейшем культурном развитии. Это развитие, диктуемое существующими стилями, обеспечивает бытийно осмысленные цели мирозидания. Таким образом, можно утверждать, что и сегодня существует некий мощный объединяющий, регулирующий и развивающий реальность импульс. И если его нельзя определить фактически и физически, то основным фактом существования данного импульса является изолированность понятий, которые он сам определяет. Данный факт можно сравнить со свободой, которой человек добивается, ставя себе в культуре всевозможные ограничения и тем самым, создавая себе необходимую глубину самопостижения. В дальнейшем результаты данного ограничения приобретают в глазах людей размеры всеобъемлющего и подлинного.

Свобода и раскрепощенность, предоставляемые современной реальностью, поистине безграничны, и если не существует семантических рамок, находящихся в строгой смыслообразной зависимости от различных культов, религий и обычаев, то основная задача автора, научиться эту свободу грамотно использовать.

Речь идет о некоем цифровом образе и об определенном минимальном объеме кодированной семантики, наличие которого является необходимым (но не достаточным).

Это, с одной стороны, так называемый феномен нижнего порога - опустившись ниже которого архитектура теряет свою архитектурную сущность, свой архитектурный образ. С другой - виртуальная цифровая константа (сродни числовой гармонии по Платону), которая открывает новые перспективы. Непрерывно находясь на грани, эта формула постоянно соответствует показателям окружающей культурной среды и историческим верным образцам архитектурной семантики.

В данном случае система миропонимания общества открывает нам чрезвычайно широкие перспективы. Имея синтетическую прозрачность своей рациональной структуры, она предстает перед нами как богатый материал для статистического анализа в разного рода бытийных пространствах с различным текстовым

содержанием. Тогда бесконечное пространство внебиологической семантики предметной среды, открывшееся перед человеком, может быть подвергнуто подробному анализу и впоследствии стать пространством зарождения новой культуры. С позиции архитектуры это будет анализ соотношения текстового содержания архитектурных пространств и бытийной структуры общества в процессе их взаимодействия. Таким образом, одну из основных проблем структуры нашего бытия можно обратить на благо творчества, сделав ее одним из самых важных инструментов в проектировании.

Однако, будущее не может быть исследовано и тем более структурировано. Исследованию и структурному анализу доступно лишь то, что обладает реальностью, то есть то, что уже реализовано. Будущее же скрыто в прошлом и настоящем и возможности его формирования уже заложены изначально, их следует только конкретизировать.

Конкретизация этих возможностей не должна проходить в воображаемых картинах, отражающих наши абстрактные желания. В основе конструктивного подхода к будущему должен лежать конструктивный анализ прошлого, а также непредубежденный анализ настоящего. Этим обуславливается теоретический подход и специфика всего исследования в целом.

Появляется необходимость в создании теоретического потенциала, который смог бы выявить направление возможного пути развития архитектуры. Для поддержания баланса взаимодействия между архитектурой и знаком необходима парадигматическая установка, ориентированная на создание среды обитания грядущего тысячелетия, эта установка - «стиль как программа». Необходима диагностика сегодняшнего положения вещей в архитектурной сфере, и чтобы предложенная программа не превратилась в «извечную погоню за упущенным целым», необходимы современные «ненормативные» методы исследования в области архитектуры.

Чтобы выбранная программа отвечала критериям активности и сознательности, следует использовать исследуемые объекты (единицы) не в качестве неких эталонных субстанций, а как инструмент, создающий фундаментальный актив, который мотивирует и задает главные аспекты видения и понимания всего исследования в целом и феноменов архитектурного творчества, которые оно отражает в частности.

В процессе развития неизбежно появление новых ценностей, новых целей, новых регулятивных принципов в архитектурной сфере. Это будет делаться по ходу детерминации теоретического потенциала, как реальной силы развития действующей в свете реформации и реабилитации философских наук. Сейчас особенно необходимо поднять статус фундаментальной науки в архитектурной сфере хотя бы до уровня статуса архитектуры в обществе.




























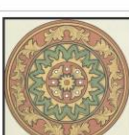






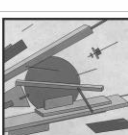









Актуальность исследования заключается в необходимости, остро ощущающейся на данном этапе, в выработке конкретной архитектурной программы, которая позволила бы использовать новую бытийную матрицу для формирования нового информационно-смыслового потенциала на основе стилей предыдущих эпох.

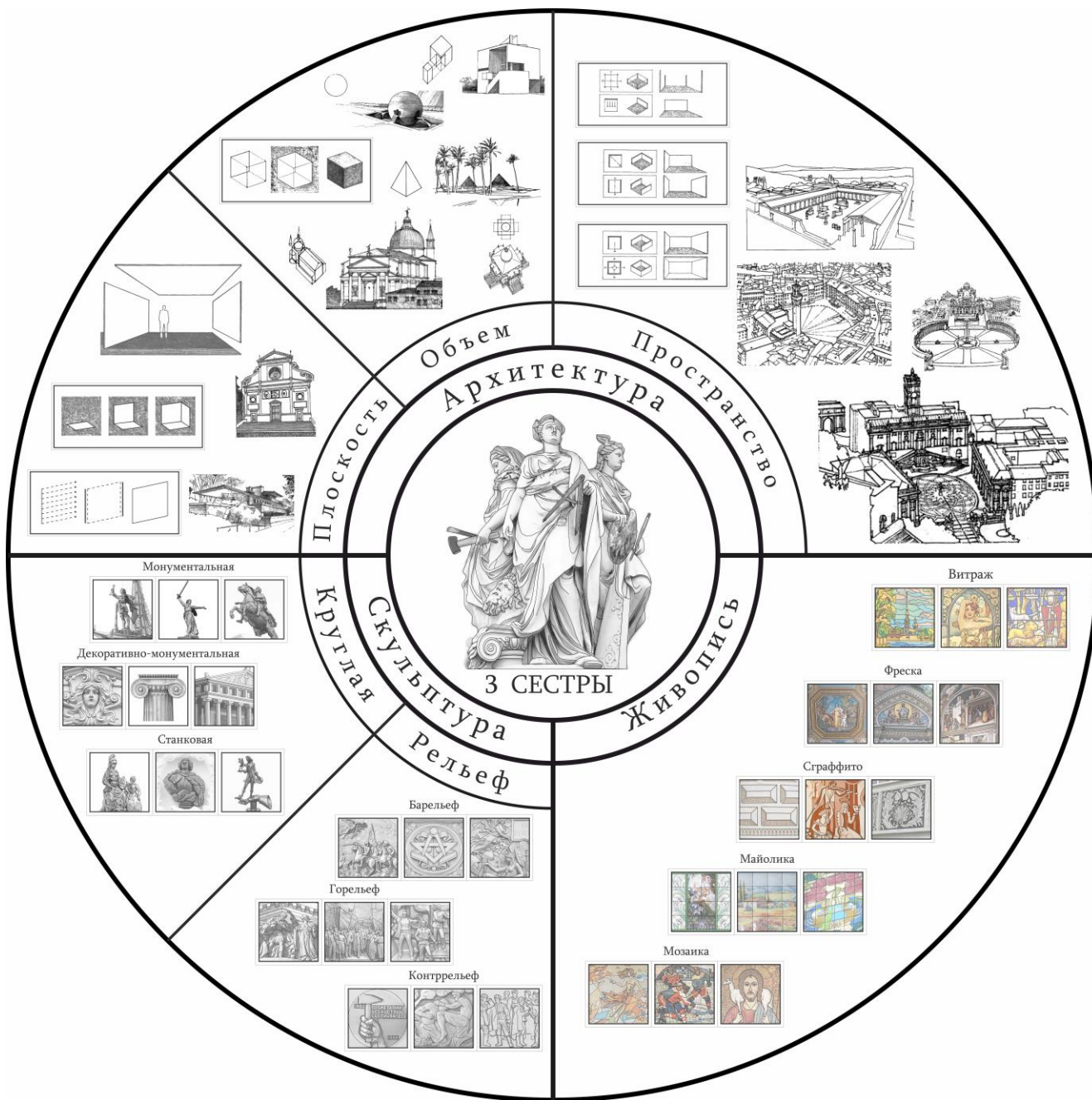
До сегодняшнего дня остается открытым вопрос: в какую сторону далее развиваться архитектуре. В сторону постмодернизма, путем цитирования эпох, в сторону деконструктивизма, который приходит к порядку через разрушение или в сторону «Хай-Тека», который основан на самых современных и дорогостоящих материалах и технологиях и т.д.? Современная архитектура находится на распутье. Многозначность высказываний о том, есть сейчас стиль в архитектуре или его нет, множество противоречивых суждений о ценности и правильности современной архитектуры, невозможности вычленения характерных течений и их истоков, говорит о необходимости создания теории, на основе которой мы можем объяснить существующее положение вещей, а также спрогнозировать развитие архитектуры и, наконец, управлять ею. Ценность таких программных моментов заключается в осмысленности хода творческого процесса, а также в колоссальной экономии духовных и материальных затрат.

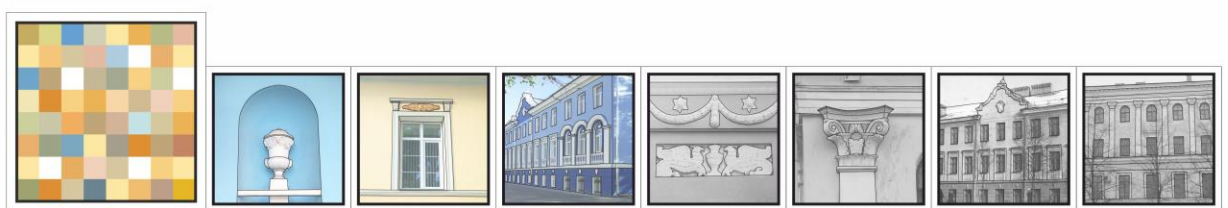
В поисках приоритетных векторов развития архитектуры идет обращение к основному фактору ее культурного выражения - стилю. Но при всем интересе к развитию архитектуры, к ее композиционным, пластическим, ритмическим и другим признакам, так или иначе определяющим стиль времени или эпохи, само понятие «стиль» и принципы его образования относятся к числу еще недостаточно разработанных вопросов.

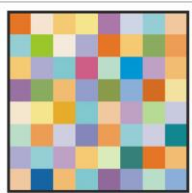
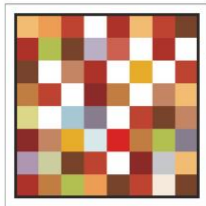
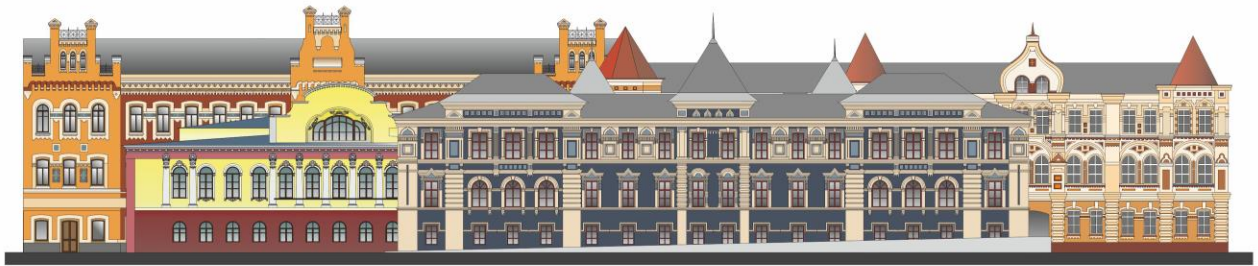
Требуется наличие сильной фундаментальной научно-теоретической основы, становящейся базой, на которой строятся основные механизмы формообразования с позиции теории стилей. Именно поэтому, в ходе исследования ведется поиск реальных инструментов моделирования архитектурных процессов, той теоретической структуры, которая позволила бы избежать формальности в применении термина «стиль». В качестве отправной точки для достижения наших целей можно выбрать работы по архитектурной семиотике.

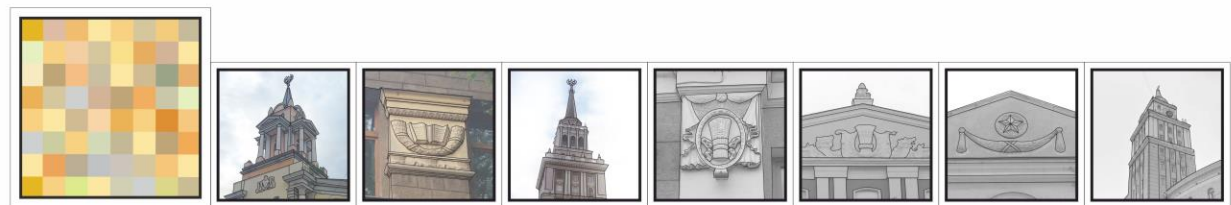
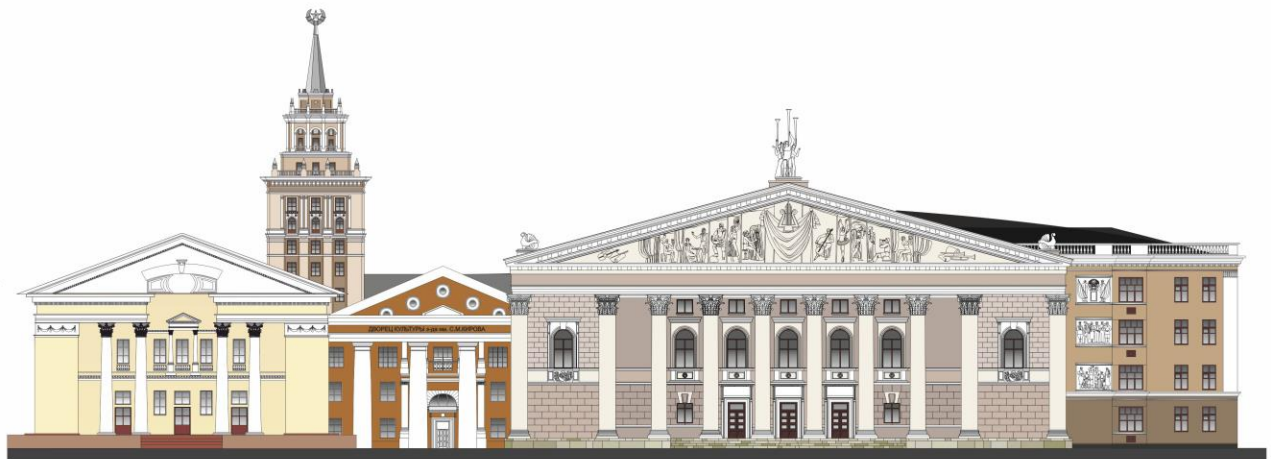
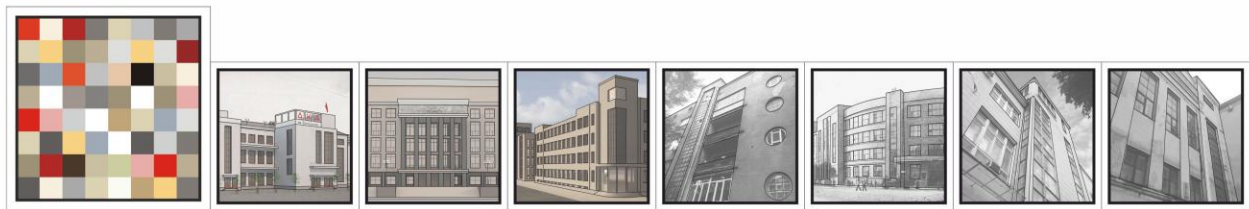
Влияние идеологии государства на виды искусства

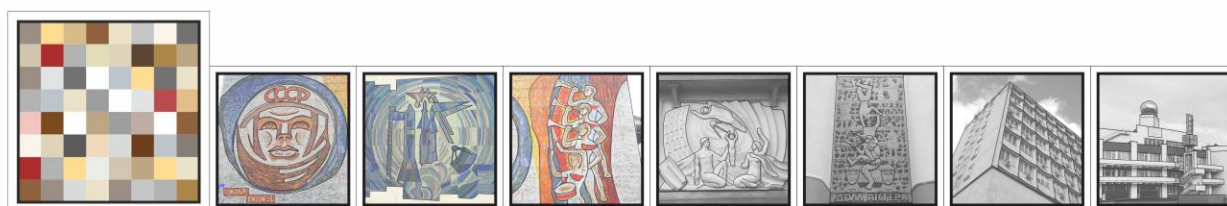
Стиль	Архитектура	Скульптура	Живопись
 Египетский			
 Греческий			
 Римский			
 Древнерусский			
 Барокко			
 Классицизм			
 Эклектика			
 Модерн			
 Конструктивизм			
 Сталинский Ампи́р			
 70-е годы			











Список литературы

1. Дущев М.В. “КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕГРАЦИИ В НОВЕЙШЕЙ АРХИТЕКТУРЕ”. 2013
2. Радугин А. М. Синтез искусств//Эстетика.- Москва: Библионика, 2006. – С. 268 – 271
3. Виоле-де-Люк, Э.Э. Жизнь и развлечения в средние века – СПб, 2003.
4. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М., 2004.
5. Лихтенштадт, В.О. Гете.- М.,1920.
6. Теория Рудольфа Адамса
7. Цветовая теория Манселла
8. Иллюзия и парадоксы цветового зрения
9. Поморов, С.Б. Декоративная живопись и цветографические интерпретации в проектной культуре
10. Изобразительное искусство и архитектура: энциклопедический словарь
11. Ситникова, Н.В. Колористика как основа формообразования в архитектуре. – Барнаул, 2010.
12. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М., 2004
13. Лисаковский И. «Художественная культура», терминологический словарь. - М., 2002. - с. 161.
14. Мелик-Пашаев А.А. «Современный словарь-справочник по искусству». - М., 1999. - с. 612-613
15. Степанов Г.П. «Взаимодействие искусств». - Л.,
16. Мурина Е.Б. «Проблемы синтеза пространственных искусств». – М
17. Степанов Г.П. «Синтез искусств».
18. Степанов Г.П. «Взаимодействие искусств»
19. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Ле Корбюзье. – М.: Прогресс, 1977
20. Арнхейм, Р. Динамика архитектурных форм. М.: Стройиздат
21. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. A psychology of the creative eye. / Под ред. В. П. Шестакова. М.: Прогресс

22. Архитектура и эмоциональный мир человека // Г. Б. Забельшанский, П. Б. Минервин, А. Г. Раппапорт, Г. Ю. Сомов. -М.: Стройиздат, 1985
23. Барабанов, А. А. Семиотические основы художественного языка архитектуры / Человек и город: Пространство, формы, смысл. Материалы Конгресса Международной Ассоциации Семиотики Пространства в Санкт-Петербурге. В 2-х т. - Екатеринбург: Архитектон, 1998
24. Барт, Р. S/Z. М: Рик «Культура», 1994
25. Барт, Р. Мифологии: Пер. с фр., вступ. статья и комментарии С. Н. Зенкина - М.: Изд-во им Сабашниковых, 1996
26. Бартенев, И. А., Батажкова, В. Н. Очерки истории архитектурных стилей: Уч. пособие для творческих факультетов высш. худ. Учебных заведений. М.: Изобразительное искусство, 1983
27. Батракова, С. П. Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX века. М.: Наука, 1990
28. Белый, А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994
29. Бердяев, Н. А. Самопознание: Сочинения. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, Харьков: Изд-во «Фолио», 1997