

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
БУДІВНИЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Архітектурний факультет
Образотворчого мистецтва і архітектурної графіки
(назва кафедри)

АТЕСТАЦІЙНА РОБОТА
ПЕРШОГО БАКАЛАВРСЬКОГО РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ

на тему: Художня робота «Тристан та Ізольда» (мозаїка) у
художньо-декоративному оздобленні інтер'єру бібліотеки-книгарні

Коротаєвської Соломії Андріївни
(прізвище, ім'я та по батькові здобувача(ки) повністю)

Київ 2024 р.

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
БУДІВНИЦТВА І АРХІТЕКТУРИ
Архітектурний факультет
Образотворчого мистецтва і архітектурної графіки
(назва кафедри)

ЗАТВЕРДЖУЮ

В.о. завідувачки, к.н.н., доц.

_____ Олена САФРОНОВА.

« _____ » _____ 2024 року

АТЕСТАЦІЙНА РОБОТА
ПЕРШОГО БАКАЛАВРСЬКОГО РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ
Художня робота «Тристан та Ізольда» (мозаїка) У художньо-декоративному
оздобленні інтер'єру бібліотеки-книгарні
(назва)

Виконав(ла) здобувач(ка) групи ОМ-20-1

Коротаєвська Соломія Андріївна

(прізвище, ім'я та по батькові повністю)

Спеціальність: 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація

ОПП: Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація

Керівник: _____ Бець С. М.

(ім'я та прізвище)

_____ к. ф. н., доц.

науковий ступінь, вчене звання

Керівник: _____ Цибочкіна В. А.

(ім'я та прізвище)

_____ ас.

науковий ступінь, вчене звання

Керівник: _____

(ім'я та прізвище)

_____ науковий ступінь, вчене звання

Рецензент: _____

(ім'я та прізвище)

_____ науковий ступінь, вчене звання

Київ 2024 р.

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ БУДІВНИЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ**

Факультет Архітектурний
Кафедра Образотворчого мистецтва і архітектурної графіки
Рівень вищої освіти перший бакалаврський рівень
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
(шифр і назва)
Спеціальність 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація»
(шифр і назва)
ОПП «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»
(шифр і назва)

ЗАТВЕРДЖУЮ:

**В.о. завідувачки кафедри
образотворчого мистецтва і
архітектурної графіки**

к.т.н., доц. Олена САФРОНОВА

“ _____ ” _____ 2024 року

**ЗАВДАННЯ
НА АТЕСТАЦІЙНУ РОБОТУ ПЕРШОГО БАКАЛАВРСЬКОГО РІВНЯ
ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Коротаєвська Соломія Андріївна

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема роботи Художня робота «Тристан та Ізольда» (мозаїка) У художньо-декоративному оздобленні інтер'єру бібліотеки-книгарні

2. Керівники роботи: к. ф. н., доц Бець Світлана Миколаївна, ас. Цибочкіна Віолетта Антонівна

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом вищого навчального закладу від «11» червня 2024 року, №1018/2

2. Термін виконання студентом роботи 15.02.2024 – 26.06.2024 р.

3. Вихідні дані до роботи: формулювання теми, етюд, графічні матеріали щодо інтер'єру приміщення

4. Зміст атестаційної роботи першого бакалаврського рівня вищої освіти (перелік питань, які потрібно розробити): Вплив різних культур та епох на техніки та стилі мозаїки, основні стилі мозаїчного мистецтва, особливості мозаїки в контексті бібліотек і книгарень, типологія мозаїчних робіт для інтер'єрів, техніки та засоби створення мозаїчних композицій, прийоми, що використовуються в мозаїчному мистецтві для інтер'єрів, композиційне рішення мозаїки в просторі бібліотеки або книгарні.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень): аналіз світового та українського досвіду створення рельєфної скульптури, аналіз світового та українського досвіду художньо декоративного оздоблення інтер'єру художнього салону, рельєфна скульптура, ситуаційний план, генеральний план, план будівлі, фасади будівлі, розріз будівлі, план приміщення, план приміщення з меблями, план підлоги, план стелі та освітлення, розгортки по стінам, візуалізація приміщення.

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
1	<i>Бець С. М, к. ф. н., доц.</i>	15.02.2024	
2	<i>Цибочкіна В. А, ас.</i>	15.02.2024	

7. Дата видачі завдання 15.02.2024 року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів роботи	Термін виконання етапів роботи	Примітка
1	<i>Видача завдання</i>	<i>15.02.2024</i>	
2	<i>Збір матеріалу</i>	<i>15.02.2024 – 21.02.2024</i>	
3	<i>Виконання етюду та клаузури</i>	<i>22.02.2024 – 01.04.2024</i>	
4	<i>Розробка та оцінка ескізу</i>	<i>02.04.2024 – 25.04.2024</i>	
5	<i>Розробка художньої роботи в матеріалі та графічної частини</i>	<i>26.04.2024 – 17.06.2024</i>	
6	<i>Розробка текствої частини</i>	<i>22.02.2024 – 19.06.2024</i>	
7	<i>Перевірка на плагіат</i>	<i>20.06.2024</i>	
8	<i>Передзахист</i>	<i>21.06.2024</i>	
9	<i>Оформлення експозиції і підготовка доповіді</i>	<i>22.06.2024 – 25.06.2024</i>	
10	<i>Захист роботи</i>	<i>26.06.2024 – 27.06.2024</i>	

Здобувач(ка) Соломія КОРОТАЄВСЬКА
(підпис) (прізвище та ініціали)

Керівник роботи Світлана БЕЦЬ
(підпис) (ім'я та прізвище)

Керівник роботи Віолетта ЦИБОЧКІНА

АНОТАЦІЯ

Коротаєвська С. А. Художня робота «Тристан та Ізольда» (мозаїка) у художньо-декоративному оздобленні інтер'єру бібліотеки-книгарні

Дипломна бакалаврська робота за спеціальністю 023 дизайн — Київський національний університет архітектура та будівництва, Київ, 2024р.

У дипломній роботі надані результати теоретичного дослідження техніки мозаїки, аналіз історичних та сучасних тенденцій, досвід створення художнього елементу в техніці мозаїки. Наведено результати комплексного аналізу сучасних тенденцій у проектуванні бібліотек. Робота охоплює теоретичні основи дизайну громадських споруд, аналіз сучасних вимог до проектування бібліотек і книгарень. Визначено концептуальні основи проекту. Обрано кольорову палітру, матеріали оздоблення простору. Було враховано ергономічні, функціональні та естетичні аспекти. Встановлено що інтергація мозаїки в інтер'єр підвищує естетичну привабливість простору і створює належну атмосферу. На основі проведених досліджень і практичної реалізації художнього елементу розроблено дизайн-проект, що поєднує в собі традиційні та сучасні підходи до оформлення інтер'єру, забезпечуючі комфорт та візуальну гармонію.

Ключові слова: бібліотека, Книгарня, інтер'єр, мозаїка, художній елемент, дизайн проектування, естетика, комфорт, концептуальний дизайн.

ANNOTATION.

Korotaievska S. A. Artwork "Tristan and Isolde" (mosaic) in the artistic and decorative decoration of the interior of the library-bookstore

Bachelor's thesis in the specialty 0 23 design - Kyiv National University of Architecture and Construction, Kyiv, 2024.

The thesis presents the results of a theoretical study of the mosaic technique, an analysis of historical and contemporary trends, and the experience of creating an artistic element in the mosaic technique. The results of a comprehensive analysis of current trends in library design are presented. The work covers the theoretical foundations of public building design, analysis of modern requirements for the design of libraries and bookstores. The conceptual foundations of the project are defined. The colour palette and materials of space decoration were chosen. Ergonomic, functional and aesthetic aspects were taken into account. It has been established that the integration of mosaics into the interior increases the aesthetic appeal of the space and creates the right atmosphere. Based on the research and practical realization of the artistic element, a design project has been developed that combines traditional and modern approaches to interior design, providing comfort and visual harmony.

Keywords: library, bookstore, interior, mosaic, artistic element, design projecting, aesthetics, comfort, conceptual design.

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ I. Теоретичні засади мистецтва мозаїки

- 1.1. Історичний досвід створення мозаїки
- 1.2. Еволюція мозаїки в українському мистецтві
- 1.3. Стильові особливості сучасних мозаїк , новітні течії, різновиди

РОЗДІЛ II Історія та сучасна практика художньо-декоративного оздоблення інтер'єру Бібліотек

- 2.1. Новітні течії художньо-декоративного оздоблення інтер'єру
- 2.2. Теоретичні та нормативні засади художньо-декоративного оздоблення інтер'єру бібліотеки
- 2.3 Психоемоційний вплив художньої роботи на формування інтер'єру
- 2.4. Засоби і прийоми художньо-декоративного оздоблення інтер'єру книгарні
- 2.4.1 Вихідні дані, концепція художньо-декоративного оздоблення інтер'єру Бібліотеки-книгарні на території «Кудрявки»
- 2.4.2 Функціонально-планувальне та об'ємно-просторове рішення художньо-декоративного оздоблення інтер'єру
- 2.4.3 Стилїстика, меблі, декор, оздоблювальні матеріали та освітлення інтер'єру приміщення

РОЗДІЛ III Засоби, прийоми, композиційне рішення художньої роботи в матеріалі.

- 3.1. Концепція художньої роботи
- 3.2. Засоби, прийоми, композиційне та кольорове рішення художньої роботи
- 3.3. Техніка виконання художньої роботи
- 3.4. Художня робота в інтер'єрному середовищі

ВИСНОВОК

ВСТУП

Монументальне мистецтво є одним із видів образотворчого мистецтва і є одним із найбільш давніх форм прояву людської творчості. Його художня суть визначається посланням до великої глядацької аудиторії, а засоби художньої виразності націлені на відтворення провідних суспільно-політичних, релігійних і філософських ідей.

Переважно монументальне мистецтво існує у синтезі з оточуючим середовищем — це може бути архітектура, інтер'єр, іноді природне середовище. Таким чином, об'єкт монументального мистецтва виступає як об'єднуючий, завершуючий і затверджуючий ідею, закладену в ансамбль або споруду.

Головна відмінність монументальної картини від станкової полягає у непорушності першої, адже існують у синтезі з прилеглим середовищем. Матеріали використовуються довговічні, не вразливі до плину часу та фізичних ушкоджень. Монументальне мистецтво включає в себе монументи і пам'ятники історичним

подіям та особам, меморіальні ансамблі на честь епохальних подій в житті нації, паркову скульптуру, фонтани, пластичні та живописні зображення, вітражі, мозаїки, фрески.

Обрана мною техніка художньої роботи є одним із провідних видів монументального мистецтва. Мозаїка — це техніка викладення зображення на поверхні із фрагментів: камінців, смальти, кераміки, скла та цілого ряду інших матеріалів.

Мозаїка є однією з найдавніших видів оздоблення приміщень. Мистецтво викладання зображення фрагментами розвивалося, еволюціонувало і викристалізовувалося протягом тисячоліть.

В наші часи техніка мозаїки вражає різноманітна. З'явилися нові матеріали, технології, а також уявлення про саму суть, призначення мозаїки як мистецтва.

Бібліотеки — одні з найдавніших громадських споруд. Нині бібліотека — це культурно-освітній заклад, що зберігає надруковані та рукописні матеріали, займається їх обробкою та показом у каталогах, забезпечує їх належне зберігання та обслуговування читачів.

Першим прототипом сучасної бібліотеки можна вважати храм в Ніппурі (орієнтовно V тисячоліття до н.е.). Вона містила понад 20000 табличок з унікальними текстами різної тематики.

Через всю історію людства саме бібліотеки місцем скупчення знань, історії, душевних переживань. Хоча перші бібліотеки розміщувалися в храмах або палацах, з плином часу вони стали окремими спорудами. Зводили їх з особливою вигадливістю, то ж окрім цінності книг, яку вміщали бібліотеки, навіть зовнішньою формою вони передавали тенденції архітектури своєї епохи.

Оздоблення бібліотек в давні часі були вражаючими, їх екстер'єр та інтер'єр прикрашали усіма видами існуючих на той час декоративними мистецтвами. До храму книг ставилися з винятковою повагою і навіть трепетом. власне ця риса прослідковується і до наших часів.

РОЗДІЛ І.

Теоретичні засади мистецтва мозаїки

1.1. Історичний досвід створення мозаїки

Генеза мозаїки є однією з тих, що досі є найбільш обговорюваною фахівцями. Єгипет, Сицилія, Греція по черзі вважалися колискою цього мистецтва, а згодом – Туреччина, Іспанія, Карфаген. Причиною цієї дискусії про першість того чи іншого місця в греко-східному світі часто зумовлені невизначеністю попередніх визначень того, що таке мозаїка та складнощами вловити прямі зв'язки між примітивними формами та складними техніками. В цій роботі я розгляну лише найважливіші елементи дискусії.

У поточному стані досліджень найдавніші відомі мозаїки походять з міст Ур, Урук і Вавилон у Месопотамії (нині Ірак) : екстер'єри деяких великих архітектурних споруд, що датуються III-м тисячоліттям до н. е. прикрашені довгими теракотовими конусами, вмонтованими в поверхню стіни. Тупі зовнішні кінці шишок, пофарбовані в червоний, чорний і білий кольори, утворюють візерунки, що складаються з зигзагоподібних ліній, ромбів та інших геометричних мотивів. Це покриття було як декоративним, так і функціональним, оскільки конуси захищали серцевину висушеної на сонці цеглини від дощу та вітру. [28]

Серед наступних прототипів мозаїки зазвичай наводять вимощення дворів асирійських палаців Арслан-Таш і Тіль-Барсіб у Верхній Сирії (пагорб Телль-Ахмар), датовані IX століттям до н. е.. Вони складаються з великої катаної гальки від 5 до 8 см у діаметрі, білого та чорного кольору, яка викладена у шахові візерунки, іноді кола, вписані в квадрати. Подібного типу є підлоги вкладені галькою менших розмірів – приблизно 1-2 см у діаметрі, що відносять до VIII століття до н. е.. Вони були розкопані американськими археологами в Гордіоні у Фрігії (Мала Азія) у 1953 році. Найбільшою знахідкою серед знайдених там взірців можна вважати викладений в формі килима розміром 10 м на 11 м, що має оздоблення, подібне до печворка. Це невпорядкований набір простих геометричних фігур, серед яких переважають квадрати, прямокутники та ромби з де-не-де свастикою, Андріївським хрестом або

шестикутником у колі. Цей об'єкт, цілком ймовірно, і є «предком» всієї західної мозаїки, хоча зв'язок із «нащадками», чи то грецькими, чи іспанськими, чи сицилійськими, видається сумнівним. Варто вважати що техніка мозаїки могла бути винайдена, забута, а потім знову винайдена кілька разів і в різних регіонах Середземномор'я.

Як ще один приклад можна навести Іспанію (добре датовану завдяки фінікійській кераміці), у якій віднайшли підлоги з VIII століття до н. е. у Кастуло. Цей зразок використання каменю в декоративних цілях, на перший погляд, видається менш дивовижним у порівнянні з попередніми знахідками, хоч схожість конструкції з тротуарами Гордіону є разючою. Не складно уявити, що використання річкової гальки, для створення простих візерунків на підлогових покриттях в обмеженій кількості може прийти на думку не лише одному майстру.

У розвитку мозаїчного мистецтва античності можна виділити три основні фази. Перша, головним чином грецька, передбачала поступове вдосконалення галькового декору. Друга, під час якої було винайдено та поширено техніку тессери, відбулась частково і в елліністичному грецькому світі і на римській землі. Третя, що є переважно римським феноменом, характеризувався популяризацією мозаїки та застосуванням пов'язаних з її створенням технологій для виконання нових функцій. Завдяки процесу дифузії запит до декорування підлоги, задокументований у Гордіоні, поширився серед грекомовного світу Середземномор'я. Його перший повний розквіт припав на пізні класичні часи. На заході галькові мозаїки зустрічаються аж до Сицилії (Мотя, Моргантіна), а на сході — у грецьких колоніях на Кримському півострові (Херсон). Екземпляри збереглися у великій кількості лише в двох місцях, Олінтосі та Пеллі, у македонській північній Греції. [27]

Хоч Греція стародавнього періоду не має аналогів на рівні з підлогами Фрігії чи Кастуло, натомість, вражаюче розвинула мистецтво галькової мозаїки з кінця V століття до н. е.. Можна зазначити численну серію мозаїк Олінфа, які, безумовно, передували знищенню міста в 348 році до н. е.. Мозаїки з Олінфа показують, що створення картин світлою та темною галькою вже перетворилося на складне

мистецтво. На фоні землі з чорним або синьо-чорним камінням стоять білі або злегка тоновані фігури чи візерунки. Розмір гальки став досить однорідним, з діаметром від одного до двох сантиметрів а особливо складні ділянки, як грані, закладені меншими каменями. Контурами служать дуже дрібні чорні камінчики. Незважаючи на те, що розчин між ними видно, камінці розташовані досить близько, щоб малюнки виглядали з правильними, не надто ламаними контурами та з деяким акцентом на деталях. Такий декор був яскравою ознакою соціального статусу своїх замовників, ці шедеври, що охоплюють морфологічні теми грецьких ваз чи текстилю, могли належати лише до заможних приватних вілл.

Іншим унікальним місцем у Північній Греції є Пелла, яка містить приклади кінця IV та II-го століть до н. е.. Технічні процеси були там явно складними, і на них ми можемо побачити використання свинцевих лез, які з'являються, які оточують контури фігур. Завдяки провадженню нових матеріалів були усунуті недоліки, властиві мозаїкам виключно з гальки. Хроматичний діапазон розширився, оскільки до білого та чорного тепер додано сірий, який окреслює тіні, а також жовтий і червоний, що коригують вигляд плоских силуетів перших спроб. Коли конкретні відтінки не можна було передати галькою натуральних кольорів, було зроблено «штучну гальку», яку можна знайти на кількох підлогах у Пеллі. Ці «камінчики» були пофарбовані в потрібні тони — переважно сильні зелені та червоні — і, щоб захистити плівку фарби, мають заглибину посередині. Нова тенденція також передбачала використання менших камінчиків, щоб зменшити відстані між зображеннями. Для отримання точного окреслення кінцівок і рис використовували контури, зроблені не камінцями, а довгими смужками теракоти або свинцевого дроту.

Орнаментальні рамки, які оточують кожен картину, переважно складаються плетених або орнаментальних візерунків, але, окрім образних зображень міфологічного характеру, які залишаються переважаючими (Беллерофонт і Химера, Фетіда та зброя Ахілла тощо) також є і історичні сцени (Кратерос рятує життя Олександра) або псевдоісторичні (Викрадення Олени).

Справедливо буде зауважити, що це перші спроби перейти від просто утилітарної функції галькового покриття до справді художніх форм. Наступне нововведення з'явилося наприкінці 4-го або на початку 3-го століття до н. е., коли впровадження нових принципів призвело до відмови від галькової техніки. Вирізані фрагменти мозаїки дозволили майже повністю усунути видимі плями розчину, а нові матеріали, перш за все скло, внесли широкий спектр нових кольорів. Поява самого *opus tessellatum* формується гібридними техніками, розробленими в тогочасній Греції, такими як перерізана галька, фрагменти мармуру або осколки переправленої плитки, використання чотирикутної тессери з суміжними краями. В Олександрії є мозаїка (зображення Ерота, що бореться з оленем, а на зовнішній рамці — фриз із зображенням тварин), у якій використані вирізані трикутні мозаїки разом із галькою та свинцевим дротом.

Пергам, один з центрів елліністичного світу, був особливо відомий своєю школою мозаїки. За словами давньоримського історика Плінія Молодшого, у цьому місті працював Сосос, один із найвідоміших мозаїків античності. Жодна з його робіт не збереглася, але завдяки римським копіям можна приблизно зрозуміти тенденції, які переважали в основі його мистецтва. Пліній стверджував що найвідомішими роботами митця були зображення п'ючих голубів і вмілу імітацію «непідмитої підлоги» в банкетному залі (*asarōtos oikos*). Копії розповідають про феноменальну здатність Сососа створювати ефекти оптичних ілюзій за допомогою затінення та фарбування, які, виявляють об'єкти в повній пластичності на землі, на якій вони зображені. Назвати твір просто імітацією живопису було б неправильним, адже інтенсивні кольори та гладка текстура, дозволені новою технікою постановки, проклали шлях до ілюзійністичних ефектів, які виходили за рамки тих, що досягалися живописом.

Ми можемо точно сказати що III – II століття до н. е. були найбільш плідним періодом розвитку мозаїчних технік, протягом якого майстри вдавалися до численних спроб, процесів, експериментів. Певні мозаїчні панно, збережені в Єгипті можуть датуватися III століттям. Грекам Олександрії можна приписати винахід мозаїки *Opus tessellatum*.

Внутрішнє облицювання дорогоцінним камінням, зроблене для «Тессераконтери» Птолемея Філопатора, цілком могло бути архетипом поліхромної мозаїки *opus musivum*.

Бажаючи перейняти мистецьку культуру еллінізованого східного Середземномор'я, римляни запровадили вишукану форму мозаїки як у своїй домашній архітектурі, так і в місцях поклоніння. У Помпеях було знайдено безліч зразків *opus vermiculatum*, датованих 2-м або 1-м століттям до н. е.. Серед них найвідомішою є «Битва при Іссе», знайдена в Каса-дель-Фауно в 1831 році. Це найбільша з усіх відомих робіт, розміром приблизно 11,22 на 19,42 футів (3,42 на 5,92 метра), виконана в техніці мініатюрної мозаїки. Вважається, що ця картина (яка, ймовірно, копіює твір живопису — знамениту картину Філоксена Еретрійського) та інші помпейські панелі подібної якості були виконані грецькими художниками, які продовжували традиції, усталені в Александрії та Пергамі.

Римляни перетворили мозаїку з ексклюзивного мистецтва на звичайний декоративний засіб. Деякі з найдавніших прикладів цього нового типу підлоги знаходяться в будинках пізньої республіки (II століття до н. е.) на Делосі. Для приміщень другорядного значення та часто для підлоги, що оточує тонко спроектовану та виконану центральну Емблемату (зображення або орнаментальний мотив) у найважливіших кімнатах, римляни розробили простіший, менш художній вид мозаїки. Підлоги викладені досить великими фрагментами з обмеженою гамою кольорів, серед яких переважають до монохромні. Декоративні конструкції та мотиви також прості та нехитрі.

Ця нова тенденція в мозаїчних підлогах була, ймовірно, спровокована новими та функціональними способами мислення про роль декору підлоги в архітектурі. Практичним римлянам, певно, здавалося нелогічним, що на підлозі, призначеній для грубого зносу, розміщені витончені малюнки. Крім того, попит на виготовлення великомасштабної мозаїки, спричинений колосальним розширенням міст у I столітті н. е., зробив розробку швидших і простіших технік акцентною. Змагання з живописом в ілюзійній і колористичній витонченості облишили; Величезні підлоги в

лазнях і на подвір'ях складів (I–III ст. н. е.) в Остії, римському порту в гирлі Тибру, є найкраще збереженими прикладами монохромного стилю. Цей аскетизм геометричного чорно-білого породжував величезну різноманітність комбінацій мотивів, заснованих на первинних елементах в обмеженій кількості, варіація яких призводить до абсолютно різних візуальних ефектів.

Функціональні римські рішення мозаїчного декору, що процвітали в Італії, проникли в колишні грецькі міста східної частини імперії, але поліхромія і типи композиції на основі картини в рамі все одно переважали завдяки сильним місцевим елліністичним традиціям. В Антіохії на півдні Туреччини було виявлено чудову серію емблем II століття з міфологічними зображеннями, алегоріями та сценами з театру. Вони підтверджують процвітання там школи мозаїстів вишньої майстерності. Нещодавні дослідження вказали на африканські провінції як на місце інакших мистецьких шкіл зі смаком до більших, драматичних композицій. Вплив цих областей, можливо, спричинив відновлення розкошу, представленого яскравою поліхромною живописною мозаїкою, яка знову з'явилася в римському мистецтві пізньої античності. Яскравим прикладом новацій є мозаїки на римській віллі Казале (бл. 300 р. н. е.) поблизу площі Армеріна, Сицилія. Мозаїчне оздоблення цього величезного палацового комплексу досягає кульмінації в галереї Великого полювання, яка містить сцену полювання на тварин і боїв на площі 3200 квадратних футів (300 квадратних метрів). [32]

Загальновизнано, що впродовж III століття статус мозаїки радикально змінився. Вже за часів еллінізму мозаїку використовували не лише для покриття підлоги, але й для прикрашання садової архітектури, яку особливо полюбляли правителі того часу. Відображенням цієї традиції у I столітті н.е. є вкриті мозаїкою фонтани в особняках у Помпеях та Геркуланумі, а також мозаїчні панно та ніші в сільських бенкетних залах і штучних гротах Золотого дому Нерона в Римі та його вілли в Анціо. Фрагменти мозаїки та відбитки тессери у склепіннях лазень і будівель подібного розміру демонструють: мозаїка поступово впроваджувалася в нові сфери. Не менш важливим є свідчення того, що мозаїку використовували для зображення сакральних образів. На

деяких монохромних підлогах в Остії є сцени, пов'язані з жертвоприношенням тварин і культом мертвих. Три пам'ятки III століття повідомляють про ще одну нову практику, запроваджену в цей час, - нанесення мозаїчних зображень релігійного значення на стіни: нішева мозаїка з богом Сільваном з храму Мітри в Остії; християнська настінна і склепінчаста мозаїка із зображенням Христа в образі Геліоса, бога Сонця, в мавзолеї під собором Святого Петра в Римі.

Сучасні уявлення про вирішальну ранню фазу християнської історії мозаїки обмежені через втрату майже всього, що було зроблено в цій галузі в першій половині IV століття. Одними з найдавніших християнських настінних мозаїк у Римі вважаються мозаїки в церкві Санта-Костанца, збудованій близько 320-330 рр. як мавзолей для доньки Костянтина. Зміст зображень майже повністю діонісійський і язичницький, але серед нехристиянських зображальних елементів оздоблення було включено серію невеликих за форматом сцен зі Старого та Нового Заповітів.

У той час як міфологічні сюжети все ще були представлені у світських будівлях ще у V та VI століттях, у християнських будівлях воліли уникати людських фігур, якщо вони траплялися, то це були персоніфікації (наприклад, Криза або чотири райські річки), узагальнені фігури, такі як мисливці та пастухи, або іноді зображення мецената.

Біблійні сцени та інші надто християнські сюжети рідко зображували на підлогах, адже на початку V століття з'явилося табу на те, щоб топтатися на священних зображеннях. Найпопулярнішими образами були птахи та звірі, що символізували світ природи, який створив Бог і над яким Він панує, або, можливо, рай, який очікує на віруючих у потойбічному житті. [27]

Серед більш спеціалізованих мотивів, що зустрічаються переважно в йорданській серії, є написи та зображення будівель і міст. Написи, розміщені на порозі церкви або перед вівтарем, включені в декоративну схему, наприклад, на колонах фронту або в оточенні пари тварин, і часто займають кілька рядків, фіксуючи імена мецената, священника або єпископа, під юрисдикцією якого відбувалася робота, а іноді і самого

мозаїста. Будівлі та споруди зображені схематично, але часто з впізнаваними елементами, як, наприклад, Фарос в Александрії, та з ідентифікаційними написами.

Остання зі збережених робіт перехідного періоду — прикрашений купол для імператорського мавзолею, в Сентчеллесі (нині Константи, Таррагона), Іспанії, був виконаний орієнтовно після 350 року н.е. Ця дуже фрагментарна прикраса містить важливу інформацію про рівень зростання майстерності в роботі з матеріалом. Сцени зі Старого та Нового Заповіту представлені з більшою впевненістю і займають повну, широку зону в нижній частині купола. У нижніх зонах домінують кам'яні тессери, у верхніх скляні кубики. Скло, з його сильнішими кольорами, безсумнівно, було сконцентроване в цій зоні навмисно. Zenit купола, слабко освітлений і віддалений від глядача, потребував тессери з сильною відбивною здатністю, щоб можна було прочитати його оздоблення.

Серія великих, частково добре збережених мозаїк дозволяє простежити за розвитком мистецтва в Італії V століття. У Равенні, Римі, Неаполі та Мілані зберіглося достатньо творів, щоб припустити, що майстерні високого художнього рівня були в багатьох великих містах півострова. У цих творах тенденція прояснювати і навіть підкреслювати зміст релігійних зображень за допомогою кольору досягає свого апогею. Збільшення використання скла дійшла до того, що мозаїки майже повністю виконані з цього матеріалу. У тому, що можна вважати запізним, але енергійним відродженням малярського ілюзійзму античності, спостерігається сміливе змішування кольорів. Серед вершин цієї тенденції - полум'яні образи ангелів у Санта Марія Маджоре в Римі (бл. 432-440 рр.), одухотворені фізіономії святого Варфоломія та його побратимів-апостолів у баптистерії православних у Равенні (бл. 450 р.), так званий Мавзолей Галли Платидії (бл. 450 р.) в Равенні з його мозаїчним куполом, усіяним блакитними зірками та оздоблення неаполітанського баптистерію Сан-Джованні-ін-Фонте (V ст.).

Іконоборство, суперечка щодо зображень протягом VIII і IX століть, сильно уповільнило розвиток візантійського мистецтва. Основним джерелом інформації про мозаїки в період незабаром після закінчення іконоборства є собор Святої Софії в

Стамбулі. Майже тисячу років, Свята Софія служила головною церквою християнської віри. У п'ятнадцятому столітті турки-османи, які сповідували іслам, завоювали Візантійську імперію і перетворили Святу Софію в мечеть, покриваючи її великі візантійські мозаїки штукатуркою. Однак мозаїки збереглися, і сучасна турецька нація їх ретельно реставрувала. З реставрованих картин видно: у стилістичному плані було відкрито новий принцип — Лінеаризм (вираження форми за допомогою лінії, а не кольору та тону), що був значним проривом. У розташуванні та розподілі картин теж помітні нові особливості — в апсиді собору Святої Софії Богородиця з Немовлям сидить в оточенні величезного золотого простору. Це є одним з перших зображень подібних величних мадонн.

Монастирська церква в Дафні, поблизу Афін, містить одні з найкращих зразків того часу. Будівля відноситься до категорії центральних споруд, які увійшли в моду і протягом століть домінували як у Візантії, так і в інших регіонах під впливом православної церкви. Інтер'єр церкви в Дафні демонструє дизайн, який, порівняно з багатством деталей ранньохристиянського періоду, виглядає цілеспрямованим і зосередженим. Ансамбль являє собою візуалізацію християнського космосу, ефект якого створюється складно продуманою взаємодією картин і архітектури. Поклонник, який рухається всередині цієї золоті оболонки, знаходить світ картин, пов'язаний із простором. Простір фактично зливає оздоблення в одне гігантське зображення, на якому правитель, прославлений оточуючими його пророками, головує у своїй сфері над сонмом святих, які населяють нижню частину кімнати.

«Класична система», як називали цей тісний взаємозв'язок архітектури та мозаїки, ймовірно, була вдосконалена протягом 9-10 століть, але найперші повністю збережені зразки належать до 11-12. Крім Дафні, Греція відзначилась ще двома подібними пам'ятниками — монастирською церквою Осія Лукаса у Фокіді та Неа Моні на Хіосі (обидві — XI ст.). Подібні церкви знаходяться в таких віддалених місцях, як Київ (Софія Київська, XI ст.) і Палермо (Марторана, бл. 1150 р.), обидві є продуктами сильного візантійського впливу. Однак система не є ідентичною в жодній з них. Церкви належать до одного загального типу, але їхні плани та фасади різняться.

Явище, назване Палеологівським Відродженням призвело до оновлення візантійського мозаїчного мистецтва. Стилiстичнi нововведення, характернi як у живописi, так i в мозаїцi кiнця XIII — початку XIV столiття, свiдчать про одну з найразючiших змiн, якi коли-небудь вiдбувалися в рамках вiзантійської культури. Натхненний життєвим гуманiзмом, що заклав основи iталійського Вiдродження, живопис демонстрував прихильнiсть до перспективи та тривимiрностi. Своєрiдна жвавiсть охопила релiгiйне мистецтво разом iз вiдчуттям пафосу й трагiчного. Результати, вираженi в мозаїках, були надзвичайними.

Вiдповiдно до нового напрямку, мозаїсти переробляють свою технiку. Розмiр тессери загалом став меншим, нiж це було в попереднi епохи; а контури втратили жорсткiсть, стали тоншими i iнодi скасовувалися. Iнтерес до оптичних ефектiв золота, очевидно, повернувся, але точково, переважно у технiцi нахилу. Для куполiв вiддавали перевагу щiльнорибристiй формi купольного будiвництва, яке, покрите мозаїкою, створює вiдблиски свiтла, що розходяться як променi, вiд центрального медальйона до фiгур, що його оточують. Такi куполи збереглися в Каріє Камі, колишнiй церквi Хори в Стамбулі, яка була реконструйована та прикрашена як акт благочестя логофетом, або контролером, Теодором Метохiтом у другому десятилiттi 14 столiття. Iнший чудовий приклад можна знайти у Фетіє Камі (церква Богородицi Паммакарістос) у тому ж мiстi.

За межами Вiзантiї не збереглося жодної мозаїки Палеологівського вiдродження. Однак його вплив можна знайти в деяких роботах 13-го i 14-го столiть у Венецiї та в мозаїках, виконаних П'єтро Кавалліні в апсиді Санта-Марія-ін-Трастевере в Римі (бл. 1290–1300). Можливо, iталійські художники звернули увагу на деякi особливостi цього стилю через портативнi мозаїки, якi, незважаючи на свiй невеликий розмiр (зазвичай приблизно вiд 5 на 10 до 20 на 25 см), є проiнятi багатьма колористичними i технiчними особливостями, характерними для монументальної мозаїки. Вiзантійськi мозаїчнi iкони, виробництво яких стимулювалося в епоху раннiх палеологiв, виготовлялися бiльше для особистого зберiгання, нiж для прикраси церков, i експортувалися у значних кiлькостях на Захiд або потрапляли туди як подарунки чи

здобич. У надзвичайно маленьких мозаїках, якість яких можна порівняти з найрозкішнішими елліністичними емблемами, фрагменти менше 1 мм були зібрані воском або мастикою на дошці з цінного дерева. Матеріал тессери був вишуканий: срібло, золото, лазурит та інші напівкоштовні камені.

Протягом Середньовіччя абатства та церкви увічнили мистецтво, успадковане від пізньої античності. Художники продовжували відтворювати старі геометричні візерунки, але в їх роботах проявляються перші риси середньовічної естетики. Престиж, як культурний, так і політичний, яким користувалася Візантія в середні віки, призвів до широкого наслідування її мистецтва.

Також необхідно враховувати натхнення пов'язане з розповсюдженням тканин сасанідського чи коптського походження, знайдені в скарбницях церков, казкові монстри на яких були стимулами для фантастичного творіння. Лев, зображений на підлозі церкви Сен-Женес у Тьєрі або в Сен-Мартені в Кельні, походить безпосередньо від сасанідських левів. Знаки зодіаку, породжені мішаниною провінційних видів одночасно з традиційними астрологічними знаками, також були одними з найдорожчих тем середньовічних тротуарів.

Італія залишила найразючіші зразки. Як приклад, церкви Сен-Совер у Турині (близько 1105 р., зосереджену на темі колеса Фортуни, і, з подібною композицією, мозаїку собору в Аості (1110 р.), де Анна постає у величі, оточена дванадцятьма медальйонами місяців. У Сен-Савен-де-Плезанс (1160 р.), крім знаків зодіаку, зображена Дама з Єдинорогом, лицарі зі зброєю та двоє шахістів. Саме в Отранто була виконана найбагатша і найвигадливіша мозаїка (1163-1165 рр.). Усередині великого дерева (дерева Добра і Зла, на яке вказує присутність Адама і Єви) зображені різні двосторонні сцени (Ной, Каїн і Авель, Самсон) або псевдоісторичні сцени, такі як Олександр, який намагається дістатися до небес на троні, запряженому грифонами, або герої, взяті з легенд, як, наприклад, король Артур. Всі вони супроводжуються вписаними легендами, які були розшифровані вченими екзегетами, що відновили їхню цінність як ілюстрованого катехізису для народу Божого.

Досить однорідну групу складають мозаїки з Аквітанії (Сен-Север, Сорд-л'Аббе, Ляйрак), а іншу - роданська серія. Остання прославилась завдяки великій мозаїці в Сен-Поль-Труа-Шато (друга половина XII століття), на якій зображено Єрусалим, мозаїці в Дьє (Дром) з чотирма райськими річками і, перш за все, шедевр середньовічної мозаїки у Франції в Ганагобі (третья чверть XII століття), де зображено фентезійний бестіарій, геометричні мотиви та сцени боротьби лицарів з химерами чи драконами. Джерелом натхнення однозначно були зразки Північної Італії, але свобода виконання, рівновага в розташуванні кольорових мас а також точність лінії в малюнку фігур роблять цю роботу твором рідкісної оригінальності.

До Італії, переважно Риму, продовжували приїжджати візантійські майстри щоб розписувати церковні стіни. Одним з небагатьох збережених прикладів з 11 століття є тимпан з Санта-Марія-де-Гротта-феррата поблизу Риму. У самому Римі трьома головними досягненнями XII століття є Сен-Клемент, Сент-Марі-дю-Трастевер (купол) і Сент-Франсуаза-Ромен. В останній церкві візантійський стиль ликів і постав (Богоматір — щось на зразок імператриці з діадемою, апостоли, які її оточують — майже східні ікони), безсумнівно, втілений грецькою «рукою», майже архаїчною.

У візантійській традиції, але через призму Венеції, є прекрасний купол баптистерію Сан-Джованні у Флоренції, підписаний францисканцем Якопо Торрті та П'єтро Кавалліні, датований 1225 роком.

П'єтро Кавалліні відомий мозаїчними розписами (1291), що прикрашають нижню частину апсиди Сент-Марі-дю-Трастевер і де мистецтво моделювання та гнучкість у поглядах, поєднуються з Візантійською жорсткістю. Якопо Торрті створив чотири роки потому грандіозну мозаїку апсиди Санта-Марія-Маджоре.

Не можна оминати увагою техніку, близьку до мозаїки яка з'явилася наприкінці XII століття. Її називають «косматескою» за іменем родини Косматі — найвідоміших представників. Полягає вона, в основному, в використанні мармуру, елементи з якого вирізані вже не як куби, а за простими геометричними формами (трикутники, прямокутники, ромби, кола тощо). Таким чином можна було отримати геометричні

композиції, подібні композиціям римської мозаїки, хоча їх цінність суто декоративна і часто виснажлива своєю одноманітністю.

З падінням Візантії в XV столітті зникло те середовище, в якому мозаїка постійно культивувалася і зазнавала постійного оновлення у відповідь на зміну моделей релігійного та культурного життя. Однією з умовностей, проти якої найрішуче повстали художники Відродження, що прагнули до живописного реалізму, було використання золота, найбільш типового для мозаїчного мистецтва того часу.

Хоча мозаїка продовжувала певною мірою використовуватися як церковне оздоблення, її вигляд значно змінився. По суті, мозаїка стала імітацією живопису. Це нововведення було катастрофічним та призвело до втрати знань про те, як змішувати кольори та поводитися з матеріалами. Хоч у попередніх мозаїках, безсумнівно, існувала різниця між провідним художником проекту, який малював композицію та спостерігав за виконанням, і звичайними установниками тесер, митець, однак, долучався до вкладання особливих ділянок і був ретельно навчений технічній стороні. Тепер підготовча робота була відокремлена від виконання: художник подавав свій проект, а перекладання його в мозаїку залишив майстрам. Це витягло живу силу з мистецтва і спричинило його деградацію.

В Італії багато великих художників XV-XVI століть створювали мозаїчні проекти для декору. Найвідомішими є роботи венеціанця Луїджі да Паче за малюнком Рафаеля в куполі каплиці Кіджі в Санта-Марія-дель-Пополо в Римі (1516), а також мозаїки, виконані за малюнками Тиціана, Тінторетто, Джузеппе Сальвіаті і Паоло Веронезе завершальні оздоблення собору Святого Марка у Венеції. Серед найбільших поодиноких починань такого роду було оздоблення купола собору Святого Петра в Римі, виконане в останній чверті XVI століття за замальовками Кавалера д'Арпіно. Собор Святого Петра також демонструє деякі з технічно вражаючих мозаїчних репродукцій віттарних картин. Створені для завершення та догляду за великими мозаїками двох великих церков, майстерні при соборах св. Петра та св. Марка стали центрами виготовлення мозаїки. З них викликали художників для декоративної роботи в усі частини Європи.

Наполеонівська епоха відкрила новий етап в історії мозаїки, встановивши тісні зв'язки між Римом, Флоренцією та столицею імперії. У Римі була створена «імператорська мозаїчна майстерня», яку очолив французький чиновник; у Флоренції, «мозаїчна фабрика», директором якої є останній нащадок сім'ї Фіжак, посланий до Флоренції за Людовика XV на головуючу посаду каменеобробного заводу протягом трьох поколінь. Флорентійська школа продовжить функціонувати як і в минулому і, безумовно, вплине на «Імператорську школу мозаїки», засновану в Парижі в 1804 році, прив'язану до імені Ф. Беллоні, мозаїста «Преподобної фабрики» Ватикану, який переїхав до столиці, щоб «натуралізувати мистецтво мозаїки, з ініціативи посла Франції в Римі». Разом зі своїм другом Ф. Арто він удосконалив методи демонтажу та реставрації стародавніх мозаїк, і ми завдячуємо йому порятунком кількох важливих творів із півдня Франції.

Починаючи з 1850-х років промінь уваги митців був знову спрямований на здобутки Візантії. Ймовірно, цьому посприяли лекція Метью Дігбі Вайєтта "Про поліхромне оздоблення в Італії з 12-го по 16-те століття" (1850) та кілька тогочасних, натхненних Візантійськими розписами робіт: картини Джона Раскіна "Камені Венеції" (1851-53), "Візантійський двір у Кришталевому палаці в Сайденемі" Метью Дігбі Вайєтта (1854); "Грамматика орнаменту" Оуена Джонса (1856), яка включає низку візантійських декоративних мотивів з мозаїк, мармурових мостових, ілюмінованих манускриптів.

Англійське суспільство опиралося признавати цей стиль остаточно, побоюючись що ці мотиви є надто східними і зовсім непеєднуваними з тогочасними реаліями. Але натхнення Візантійськими взірцями вже поширилось серед художників, знайшлися ті хто були просувати нові ідеї через своє мистецтво.

Наприклад, як Джордж Гілберт Скотт — його робота 1864 року - це справжня базиліка: шпилі нефа знову виблискують портретами важливих церковних діячів і англіканських божеств, а з вершини виблискує мальована копія мозаїки Сальвіаті "Христос у величі". Це один з найбільш вражаючих "прихованих інтер'єрів" Лондона.

Вільям Берджес — ще один з представників нео-візантизму, його задуму належить мозаїчний проект в Соборі Святого Павла.

Пізніше, коли смаки почали змінюватися, а колір став більш дозволеним у протестантській церкві, отримавши більше можливостей, Дж. Е. Стріт скористався цим, і звернувся до сера Едварда Коулі Берн-Джонса, щоб той розробив схему мозаїки для його римської базиліки Святого Павла в стінах після освячення церкви в 1876 році. У 1874 році Джон Поллард Седдон нарешті мав змогу спроектувати церкву у візантійському стилі. Саймон Дженкінс характеризує церкву Святої Катерини в Хоарвіті, Герефордшир, з її кампанілою, монастирем, купольною центральною бухтою, багатими мармуровими колонами і центральною апсидною мозаїкою як "довершений витвір мистецтва відродження, рідкісний для свого часу і дивовижний витвір".

Неовізантинізм вплинув на архітектуру не лише Британії, а й по всій Європі. Не оминув він і Німеччину, де простежується перший імпульс до візантійського стилю. Відомим прикладом тут є розкішна тронна зала замку Нойшванштайн Людвіга II Баварського, натхненна самою Святою Софією, і навмисно використана релігійні джерела та конотації стилю, щоб представити грандіозну ідею Людвіга про свою роль. Храм на честь пролитої крові (або Воскресіння Христового) в Санкт-Петербурзі (1883-1907) - ще одна знакова будівля, на оздоблення якої пішли роки, що представляє особливий інтерес, оскільки її головним архітектором був шотландсько-німецький архітектор Альфред Парланд (1842-1919). Працюючи з архімандритом Ігнатієм (Ігнатієм Малишевим), Парланд створив цей російський пам'ятник вбитому імператору Олександру II в той час, коли візантійське відродження було на піку популярності в Британії. Всередині він такий же сліпучий, як і зовні, з блискучою мозаїкою, що покриває майже кожен сантиметр стіни

Відродження мозаїки в ХХ ст мало кілька причин. Наука і туризм зробили пам'ятки античної та середньовічної мозаїки доступними для шанувальників мистецтва. Живопис, починаючи з останньої третини 19-го століття, зосередився на проблемах кольору як вираження психологічних якостей, а не зовнішнього світу. Експресіонізм,

який відкрив художникам очі на мистецтво та артефакти чужих і далеких культур, також звернув їхній інтерес до середньовічної мозаїки. Абстрактний елемент, який вони містять і який виникає внаслідок прихованого конфлікту між дизайном і мозаїкою, зробив їх особливо привабливими для художників перших десятиліть ХХ століття. Фактура також привертала увагу митців.

Модерн, також відомий як сецесія в Австрії, югендстиль у Німеччині або стиль Глазго у Великій Британії, став абсолютним хітом на початку 1900-х років, запровадивши нові візуальні рішення в архітектурі, дизайні інтер'єру та мистецтві. Хоча мозаїка завжди слугувала декоративним зображенням, а також мала релігійне, політичне чи інше призначення, вона була відносно рідкісним явищем у стилі модерн. Якщо ми подивимося на характерні проекти епохи, то знайдемо новинки в архітектурі, дизайні меблів та ювелірних виробів, а також у скульптурі та живописі. Проте лише кілька митців активно використовували мозаїчне мистецтво як метод. Можливо, причиною була вартість цієї розкішної техніки або розквіт керамічного мистецтва та плиткового дизайну того часу, але мозаїчне мистецтво залишалося привілеєм найуспішніших творців модерну. [31]

Мабуть, найбільш плідним творцем мозаїк на рубежі століть був американський художник і бізнесмен Луїс Комфорт Тіффані. Він відомий тим, що створив одну з найвідоміших імперій у сфері дизайну та розкішного оздоблення, але суттю його творчості завжди було мозаїчне мистецтво. Основним матеріалом, який він використовував при їх створенні, було кольорове скло. Його відданість садівництву та ландшафтній архітектурі відображена в його скляних мозаїчних роботах, особливо в монументальному шедевр "Сад мрії", створеному для видавництва Curtis Publishing Company у Філадельфії в 1916 році. Складена з тисяч кольорових скляних фрагментів, мозаїчна фреска заввишки 16 футів і завширшки 50 футів представляє собою гармонійну аркадну сцену, типову для тієї епохи.

Відомий своїми архітектурними досягненнями, а також творчим генієм у сфері декору, Антоніо Гауді є одним з найулюбленіших митців сучасності. Хоча його грандіозний проект собору Святого Сімейства залишився незавершеним (очікується,

що він буде завершений у 2026 році), інші його шедеври свідчать про близькість Гауді до мозаїчного мистецтва. Його мозаїчні візерунки важко назвати класичними, оскільки вони часто створювалися з нерівних шматків різнокольорових, розбитих керамічних плиток, або ж покривали несподівані скульптури, паркові лавки чи дахи будинків. Він використовував мозаїчне мистецтво для оздоблення фасадів і як звичайний елемент у громадських спорудах, започаткувавши нове використання яскравих кольорів в архітектурному екстер'єрі. Найвідомішими проектами, які Гауді прикрасив мозаїкою, є будинок Бальо та парк Гуель.

Відомий як творець образів прекрасних жінок у символічній сцені, Альфонс Муха став одним з найбажаніших комерційних дизайнерів свого часу. Хоча його творчість не відома створенням мозаїк, є один конкретний проект, де декоративний геній Мухи проявився особливо яскраво: у 1900 році Муха взявся за проект створення ювелірної крамниці для свого друга, ювеліра Жоржа Фуке. Хоча саме приміщення не збереглося, крамниця повністю відтворена в Музеї Карнавалу в Парижі і є перлиною в загальному дизайні стилю модерн. Стіни вкриті деревом, вся кімната прикрашена орнаментами та скульптурами, але найбільший інтерес викликає підлога. На перший погляд спрощена, підлога вкрита плитковою мозаїкою, натхненною павичевим пір'ям, зображеним на стіні.

Один з найбільш популярних художників Австрії, Густав Клімт прославився завдяки своєму новаторському підходу до портретного живопису та естетики. Хоча мозаїчне мистецтво було відносно рідкісним у його творчому доробку, найвідомішою плиткою, яку він створив, є фриз Стокле в Брюсселі, монументальне святкування життя. У 1905 році Клімт отримав запрошення від промисловця Адольфа Стокле створити великий твір для їдальні його нового палацу. Вирішивши працювати в техніці мозаїки, художник використав добірку дорогоцінних матеріалів з мозаїчної майстерні Леопольда Форстнера. Не без зусиль Клімт кілька разів змінював ескіз і в 1908 році дійшов до остаточного рішення. Великий фриз "Стокле" складається з двох майже ідентичних частин, кожна з яких покриває довшу стіну прямокутної кімнати. Головною темою обох зображень є велике орнаментальне дерево життя, а фігури

представляють Очікування (ліворуч) та Здійснення (праворуч), що є відповідною алегорією для розкішної їдальні. Покритий золотими елементами, квітковими орнаментами та яскравими деталями, цей фриз був внесений до списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО у 2009 році.

Піонер модерну, бельгійський архітектор Віктор Орта присвятив своє життя пошуку рішень для дизайну інтер'єру. Одна з його перших будівель у цьому стилі, готель "Тассель" у Брюсселі 1893 року, мала мозаїчну підлогу у передпокої. Хоча мозаїчне оздоблення підлоги на той час не було чимось незвичайним, спосіб, у який Орта вирішив її прикрасити, був. Він порушує геометричну форму і має прості, лінійні орнаменти, що повторюють характерні м'які, квіткові форми. Досить проста, ця підлога залишається основою мозаїчного оздоблення в стилі модерн, і її проста краса може бути легко переосмислена і в сучасних умовах.

1.2. Еволюція мозаїки в українському мистецтві

Мозаїка, як мистецтво оздоблення храмів, прийшла до Києва у X–XIII століттях після хрещення Русі. Тоді держава мала за еталон Візантію, то ж техніки, мотиви і розташування переважно були у візантійському стилі або ж за відповідними канонами. [15]

На жаль, живопис завершального етапу XI ст. не зберігся. Тим не менш, джерела свідчать що у 80-х роках мозаїками і фресками оздобили Успенський собор Києво-Печерської лаври, а Успенський собор в Ростові — на замовлення Володимира Мономаха. Джерела свідчать лише про окремі риси іконографічної програми Печерського собору, тобто ансамблющо міг мали значний вплив на становлення монументальної традиції першої половини XII ст. Над оздобленням працювали константинопольські майстри. Відомо, що конху апсиди займав образ Богородиці з ангелами, що Їй поклоняються, можливо, як і в Софії Київській, під нею була

Євхаристія. Основний простір в храмі займає композиція Успіння Богородиці (за збереженими описами це був розгорнутий іконографічний варіант — так зване Успіння на хмарах).

Серед частково вцілілих зразків раннього періоду у XII ст. важливе місце посідають мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору (зведений у 1108 р., розписаний бл. 1113 р.), які було знято зі стін і вивезено з Києва у 1936 році. Доказом справедливого датування 1108 роком Михайлівського Золотоверхого є проведені астрономічні розрахунки, за якими визначено : азимут церкви близький до дати сходу сонця в XI — XII ст. (10,12 липня), що цілком збігається з літописною датою закладення фундаменту собору. Тому Михайлівський Золотоверхий собор вважається храмом Святополка, будівництво якого почалося в 1108 р. Михайлівський собор було належним чином відбудовано. Він являє з себе велику за розмірами хрестокупольну тринавну споруду з шістьма гранчастими стовпами і трьома гранчастими апсидами увінчану одним куполом, піднесеним над середохрест'ям храму. Інтер'єр Михайлівського собору був багато оздоблений, стіни були прикрашені професійно створеними мозаїками та фресками, а підлога була вкрита великими червоними шиферними плитами з мозаїчними вставками.

Традиційно мозаїки в патрональному храмі Ізяславичів прикрашали найбільш центральні в сакральному сенсі частини собору: апсиду і, ймовірно, купол. Існують гіпотези, здебільшого критично визнані, що мозаїчні композиції могли бути і в руках центрального хреста. Над мозаїками Михайлівського собору переважно працювали майстри з Київської Русі хоча серед них були і запрошені грецькі майстри з Візантії. [18]

Практика запрошувати висококваліфікованих мозаїстів з константинополя для нагляду та допомоги в створенні робіт в Русі, була доволі поширеною того часу. Основу колективу становили київські майстри- мозаїсти, які в Михайлівському Золотоверхому реалізували новий стилістичний підхід, який різнить його ансамбль від радніших комплексів, передусім Софії Київської. Властива їм лінеарність і тяжіння до більш площинного трактування форми, лінії зображення зумисно тонші,

не такі тілесні — все це підкреслює вишуканість та елегантність проведених робіт. Композиції вівтарної зони, як свідчать різні джерела, повторювали усталену схему, яку використовували в ранніх пам'ятках — це Богородиця в консі апсиди, найімовірніше, тип Оранти, Євхаристія і святительський чин. Східні опори призначались для сцени Благовіщення (на західних гранях стовпів), зображеннями первосвящеників (на південній і північній сторонах). Саме тут, як вважають, були мозаїчні зображення архidiaкона Стефана і святого Дмитра Солунського у повний зріст.[21]

Серед найбільш вивірених композицій - сцена Євхаристії, яка чи не вперше осмислюється як складне ціле: замість дзеркальної симетрії домінує принцип контракції, використання якого передбачає згущення зображення по краях і розсіювання його в центрі. Можна спостерігати послідовну зміну фаз руху, яку можна сприймати як динамічний розвиток часу в картині. Крім того, розміщення фігур демонструє ставлення, значимість та усвідомлення апостолами глибинного сенсу священного дійства. Не випадково рух зупиняється в центрі, перед постаттю Христа — цей сакральний центр композиції оповитий аурую порожнього простору.

Сценічне рішення є класичним іконографічним варіантом причастя у подвійній іпостасі, себто з подвійним зображенням постаті Христа, вирізняється гнучкістю інтерпретації та індивідуалізацією поз, жестів і облич кожного зі зображуваних людей. Варто зауважити, що для зображень Спасителя та ангелів, які стоять біля престолу, були обрані різні стилістичні рішення. Ісус Христос, що причащається хлібом, має широке, структуроване обличчя, тоді як Христос з вином, навпаки, дуже лагідний, його обличчя вирізняється тонкістю і психологізмом, а постать легко змодельована, освітлена мерехтливим світлом. [20]

Фігури апостолів зумисно надмірно видовжені, вони вільно і безперешкодно рухомі. Відголосок ізокефалії, властивий попередньому етапу розвитку монументального мистецтва, частково збережений на зображеннях приблизно на одному рівні зі стопами, порушується асиметрією поз, різним рівнем рук, складними поворотами апостолів один до одного, розривами загального ритму (наприклад, через низьку

постать апостола Павла). Важливу роль відіграють тонко продумані і ретельно вивірені проміжки між фігурами апостолів - то впритул один до одного, то на відстані, причому майстри уникають буквральності в організації ритмічної структури композиції. Пружний, еластичний, рухливий ритм, компоновання фігур, використання S-подібних силуетів для увиразнення їхніх форм, складна взаємодія драпіровок - це ті елементи, які найкраще розкривають стилістичне багатство сцени Євхаристії.

Стилістична належність ансамблю Святого Михайла очевидна: він є раннім прикладом комнінівського стилю, в якому виразно проступають риси мистецтва попереднього періоду, втіленням якого є Дафна 1100 року - вишукана геометрія і класична строгість форми. Проте вже простежуються риси нового стилю, з притаманною йому емоційністю та потягом до суб'єктивізації. Дослідники наполягають на тому, що Михайлівський монументальний ансамбль - зовсім не провінційний і стилістично архаїчний варіант стилю Дафни, а радше передвісник експресивної та емоційної комнінівської маньєристики.

Собор Святої Софії, заснований у 1037 році за наказом видатного київського князя Ярослава Мудрого, зберіг до наших днів не тільки багатство своєї давньої архітектури, а й розписи 11-го століття.

У Софії Київській органічно поєднуються два види монументального живопису: мозаїки та фрески. Мозаїками виділяються найважливіші частини інтер'єру — центральний купол і вівтар. Решта п'ятинефного простору, другі поверхи («полати» або хори), дві вежі зі сходами та зовнішні галереї, що в давнину оточували собор, були декоровані фресками. До сьогоденного дня збереглося 260 квадратних метрів мозаїк і майже три тисячі квадратних метрів фресок 11-го століття.

Планування розписів, вибір сюжетів і розстановка зображень підпорядковуються чіткому правилу.

Систему розпису, підбір сюжетів і компоновання образів підпорядковано чіткому замислу, який витікає з визначення собору головним храмом феодальної держави Давньої Русі.

Посвячений Святій Софії, що уособлює мудрість, собор, і його архітектура, і розписи були задумані з метою затвердження і зміцнення християнської доктрини, а разом з нею і феодальної влади. Ці вагомі тогочасні релігійні та державні ідеї були втілені в художньому образі Софійського собору і, мов лейтмотив, пронизали всю систему живописного оздоблення собору.

В розписах тісно переплітаються світські та релігійні елементи, поєднуючись в урочистий гімн міці давньоруської держави.

Центральний купол і вівтар вміщують зображення основних персонажів і сюжети з християнського віровчення. Вони виконані в мозаїчній техніці, тобто викладені на грубому тиньку з використанням дрібних кубиків смальти - склоподібної маси. Лискуче золотаве тло мозаїк підкреслює насиченість та яскравість тонів зображень.

У мозаїці налічується 177 відтінків кольорів.

Такою багатогою палітрою бездоганно володіли художники, імена яких в історії не збереглися.

У зеніті центрального купола, в його медальйоні, розташоване величезне тлумачне зображення Всемогутнього Христа. Довкола медальйона - чотири архангели, з яких збереглася лише одна фігура в мозаїці з блакитними шатами, а решта три були дописані олійними фарбами в 1884 році М. А. Врубелем. З-поміж дванадцяти апостолів на стінах світлового барабана вціліла лише верхня частина мозаїчної фігури Павла, а нижче, на сферичних завісах, підтримуючих центральний купол, чотири євангелісти (з них повністю збережено лише образ Марка). На попружних арках було збережено п'ятнадцять викладених мозаїкою медальйонів із зображенням севастопольських мучеників. Два стовпи східної арки вкриті мозаїкою із сюжетом Благовіщення: зліва - архангел Гавриїл, справа - Діва Марія. Розкішний набір мозаїк прикрашає головний вівтар. Монументальна фігура Божої Матері Оранти, що вписана

в склепіння вівтаря, притягує погляди тих, хто входить до собору. Комбінація блакитних шат і теплого золотистого тла - основний принцип кольорового рішення розписів собору. В центрі апсиди знаходиться великий вівтарний стіл.

Євхаристія, багатофігурна композиція, зображує символічну сцену причастя апостолів, розкриваючи головний догмат християнської віри. Фрески на стінах центральної нави, трансепту і хору звертаються саме до цієї сцени.

Нижній рівень апсиди заповнено зображеннями «Отців Церкви» - святих та єпископів (мозаїка збереглась у горішній ділянці фігур).

Ці образи не мають аналогів за рівнем виконання та якістю, глибиною їх характеристик та трактувань, психологічною насиченістю портретів.

Між зображеннями на трьох рівнях головного олтаря простежується тісний взаємозв'язок, єдина композиційна та інтерпретаційна спрямованість.

Білі омофори на плечах святих співзвучні світлим шатам апостолів у Євхаристії, а блакитний колір шат Богородиці перегукується з такою ж мантиєю Христа і тлом орнаменту над постатями святих. Розмаїття синіх і білих тонів в апсиді підсилюється малиновим кольором престолу в центрі сцени Євхаристії.

Оздоблення головного вівтаря є чудовим взірцем синтезу архітектури та живопису, який є характерним для всього старовинного інтер'єру собору Святої Софії в Києві.

Сцени і фігури в мозаїці є символами, що пояснюють головні догми християнської віри. Вони виступають своєрідним епіграфом до подальшої живописної повісті, переданої в техніці фрески, а саме - фарбами на водяній основі по грубому тиньку.

На початку 20 століття зароджується течія «українського монументалізму», пов'язана зі школою Михайла Бойчука. У 1909 році Михайло Бойчук започатковує неовізантійську художню майстерню в Парижі. Митець поставив собі за мету відродити українське образотворче мистецтво, надихаючись найкращими надбаннями Візантії та Київської Русі.[26]

Предметом діяльності бойчукістів була не сфера станкової композиції, а облаштування людського середовища, чітка концепція творіння національного мистецтва. Бойчукізм народився і розвивався на перетині європейського мистецького процесу та руху за національну ідентичність. Її теоретичною основою стало наукове обґрунтування українського державного історизму М. Грушевського.[3]

Паризька майстерня Бойчука (заснована 1909 року) була першою на той час єдиною унікальною лабораторією, де було розроблено концепцію створення нової моделі монументального мистецтва - синтезу візантійської та примітивної естетики. Вилучення з зображення пишної оповіді, спрощення тла та примітивізація предмета, що зображений на полотні, зумовлювали суто живописний декоративний ефект. Педагогічна методика Бойчука передбачала чуйне ставлення до обох світових традицій - мистецтва давніх єгиптян, ассирійців та еллінів, проторенесансу та сучасних мистецьких відкриттів. Іноді візантинізм представляють як творчий напрям в образотворчому мистецтві, що ґрунтується на принципах середньовічного іконопису загалом і візантійського зокрема. Збагачений європейською культурою та різноманітним народним мистецьким талантом, візантинізм сформував ту духовно-мистецьку ментальність, яка характеризує українське образотворче мистецтво.

Основні настанови пана Бойчука передусім втілені в його картинах, книгах та станкових малюнках. Формуючи вільнодумних творців, Бойчук застерігав їх від індивідуалізму, привчаючи працювати в команді, як це робили безіменні члени середньовічних ремісничих гільдій. Своє бачення співпраці між митцями М. Бойчук привніс у майстерню монументального живопису Української академії мистецтв, відкриту 1917 року в Києві. Його учні - О. Бізюков, Т. Бойчук, К. Гвоздик, А. Іванова, С. Колос, І. Липківський, О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр, М. Шехтман - були виховані в дусі безкомпромісного служіння мистецтву, він прищепив їм пієтет до високої мети життя художника. Провідним принципом було поглиблене вивчення мистецької спадщини, пошук нових форм, які б відповідали національним рисам, розуміння законів композиції та вміння аналізувати твори. Оволодівши специфічними методами монументального живопису, студенти опановують

мистецтво виробництва та різні види декоративно-прикладного мистецтва. У стінописі Бойчук відкидає все зайве, сентиментальне та профанне, акцентуючи увагу на фундаментальних принципах монументалізму.

Бойчукісти були щиро переконані, що їхнє мистецтво сприяє побудові ідеального суспільства, де в повній гармонії перебувають землероби на пишних ланах та всміхнені жінки біля яблуньки. Буденність українського села у творах бойчукістів перетворюється на сакральне дійство. Однак більшовицькі ідеологи швидко покінчили з розмаїттям мистецьких проявів, а на зміну універсальному методу соціалістичного реалізму в Україні прийшло царство терору.

Монументальні твори бойчукістів були ліквідовані слідом за їхніми авторами. На даний момент зі спадщини розробленого ними «великого стилю» вціліли лише декілька ескізів та камерних робіт.

Особливе місце в історії українського образотворчого мистецтва другої половини 20 століття посідає монументально-декоративне мистецтво. [5]

І не лише тому, що саме на нього були покладені головні завдання ідейно-політичної пропаганди радянських цінностей, вираз естетичних та духовних принципів. Але й тому, що саме в її розвитку, в тому місці, яке посідає монументальне в усій системі національної художньої культури, позначилися, мабуть, головні парадокси та протиріччя епохи, складні шляхи мистецького поступу, аберація суспільної та творчої свідомості. Окреслення головних спрямувань української монументалістики, аналіз етапних творів, що міцно увійшли в національний культурний доробок додає нові змісти до загальної картини часу, найтісніше пов'язаний з його ідейно-художньою проблематикою. Як відомо, середина 1950-х років стала переломним моментом у розвитку вітчизняного монументального мистецтва, що був зумовлений радикальними змінами в архітектурі та будівництві, з пошуком нової художньої мови, яка б могла відповідати потребам часу та його оновленим естетичним орієнтирам. Архітектура прямує до індустріального типового будівництва, наголошуючи насамперед на функціональності та економічності.

Такі зміни були зумовлені потребою якнайшвидшого подолання житлових та соціальних проблем, а також пошуками прискорених методів будівництва. Вони відобразилися і в новій загальній ідеологічно-естетичній програмі, яка була сформульована в державній постанові «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві» від 4 листопада 1955 року: Це перехід до функціональності, утилітарності та лаконічності. Нова архітектура, в свою чергу, потребувала від мистецтва нової художньої мови, передбачала іншу стилістику, а також використання інших матеріалів і технологій.

З кінця 1950-х років стінопис є в Україні одним із видів мистецтва, що найактивніше розвивається, охоплюючи широке коло митців. Зростання інтересу до нього в Україні було пов'язане також із суспільним, національним і культурним піднесенням, яке переживала країна в той період, з прагненням оживити мистецькі традиції, в яких саме монументальний живопис посідав одне з чільних місць, піднести його до рівня славетної школи М. Бойчука, що була занепащена в 1930-х роках.

На противагу попередньому періоду, коли монументально-декоративні твори мали переважно інтер'єрний характер, стінопис 1960-х років вийшов на фасади будівель, прагнучи відігравати головну роль у художньому оформленні міст і сіл, значних архітектурних ансамблів. Його починають використовувати в дуже різноманітних будівлях, як споруджених за індивідуальними, так і за типовими проектами. Об'єктами творчості монументалістів стають палаци культури, навчальні заклади, лікарні, дитячі садки, вокзали, вулиці, площі, цілі житлові масиви, станції метро. [19]

Дослідження нової мови муралів супроводжувалося різким відторгненням будь-яких проявів станковості, яка сприймалася як концентрат недоліків 1930-х і 1950-х років.

Під монументальністю розуміли узагальненість, площинність, відмову від наративності. Всупереч поширенню живопису в попередні роки, стінопис 1960-х звернувся до підкреслено декоративних матеріалів і технік, таких як мозаїка, рельєф, сграфіто, вітраж, а також до використання нових матеріалів, палітра яких постійно розширювалася. Відтак з'явилися кладка з кольорової цегли, вітражі, вітражі з товченого скла на цементній рамі, мозаїка з битої керамічної плитки, природного

каменю тощо. Цей процес не був випадковістю. Митці опрацьовували нову, більш розкуту і функціональну естетику, вони прагнули показати красу природних матеріалів, і їх інтерес до них відображався і у творах декоративно-ужиткового мистецтва.

Прадавня дрібно-модульна смальтова мозаїка привабила художників С. Кириченка та Н. Клейна. Їхні станкові панно, виконані в цій техніці, не лише були прикладом високої технічної майстерності, а й запропонували пластичні рішення, які здобули широку популярність. Панно «Жнива» (1957), «Наша дума, наша пісня» (1960), «Мені однаково» (1961), «У наших раї на землі» (1963), «Кобзар» (1964) повернули живописні можливості смальти, особливу вродистість і декоративність золотого тла, що пов'язувало їх з традиціями Давньої Русі.

У той час мозаїчні панно виконували роль своєї лабораторії, де розроблялися нові прийоми і художні знахідки, теми і сюжетотворчі мотиви наступних монументальних творів. У цьому сенсі показовою є мозаїка «Соціалістична індустрія» молодих тоді художників І. Литовченка, В. Ламаха та О. Кіщенка, що була створена для виставки «Радянська Україна» в Москві (1961 р.). У ній було застосовано техніку керамічної плиткової мозаїки, що набула найбільш широкого поширення в 1960-х роках, і «плакатно-площинний» підхід до монументальних зображень, який і визначив загальну стилістику тогочасного стінопису, його здобутки і прорахунки.

Першим значним твором, що найяскравіше відобразив «народження нового стилю в українському монументальному мистецтві» стали мозаїки І. Литовчека, В. Ламаха та Є. Каткова в інтер'єрах Київського річкового вокзалу (1961, архітектори В. Гопкало, В. Ладний, Г. Слуцький, М. Дьомін, Г. Мельничук, В. Скучаєв, скульптор І. Коломієць). Незважаючи на те, що архітектура новозбудованого вокзалу та включення окремих декоративних панно, які заповнювали порожні простори, певною мірою продовжували тенденції попередніх років, художнє вирішення споруди було сприйняте як новаторське. Нововведення полягало в самому характері розпису, у вживанні вперше у великому об'ємі мозаїки з керамічної плитки. Цей бюджетний, яскравий, блискучий матеріал виглядав свіжо і ефектно, оскільки ідеально

поєднувався з загальним стилізованим візерунком і яскравим декором. Новою була і спроба передати призначення споруди в алегоричній формі, об'єднати окремі сюжети спільною темою. «Богдан Хмельницький», «Дніпро - торговий шлях», «Вся влада Радам», «Україна», «Спорт», «Чайки над Дніпром» ілюструють історію та сьогодення міста, святковість його природи. У своїх композиціях художники використали нове для того часу вільне співставлення масштабів, чередування ритмів і площин, створивши умовно орнаментальний і водночас епічний цикл.[26]

Мозаїки тих же авторів у київському аеропорту «Бориспіль» (1965, архітектори А. Добровольський, А. Малиновський, Д. Попенко) були більш програмними. Його архітектура відповідала тогочасному баченню сучасної будівлі: динамічна конфігурація об'єму, інтер'єри, «відкриті» назовні завдяки великим площинам скла, вільне влаштування внутрішнього простору. Мозаїки «Народ-будівельник», «Авіація єднає народи», «Мир», «Людина підкорює небо», розташовані у важливих фокусних точках будівлі, створені в поширеному на той час «символічно-алегоричному» плані, розвиваючи «радянську іконографію» інтерпретації популярних тем, що пронизуватиме вітчизняне мистецтво з початку 1960-х років. Робітники, металурги, напівоголені летючі фігури, зірки та спортсмени поступово перетворюються на формальні кліше, що якнайкраще відповідають ідеологічним вимогам. Власне, так формувалося нове формальне мистецтво, де набір необхідних смислових атрибутів залишався майже незмінним, а художники зосереджували свою увагу лише на виконанні суто пластичних завдань.

Один з найбільш значних архітектурно-художніх ансамблів цього періоду, що заклав тенденції, які були продовжені в наступні роки, - Історико-меморіальний музей «Молода гвардія» в Краснодоні (1968-1970, архітектор В. Смирнов) з мозаїчним рельєфом «Прапор Перемоги» (А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксій). Автори розглядали музейний комплекс як ансамбль, що об'єднував нову музейну будівлю, пам'ятник молодогвардійцям «Клятва» (1951-1954, скульптори В. Агібалов, В. Мухін, В. Федченко, архітектор О. Зарець, В. Плаксій). Федченко, архітектор О. Сидоренко) і вічний вогонь біля стели «Скорботна мати» (1965, скульптори П. Кізієв, А. Редько,

А. Самусь, архітектор Г. Головченко) в цілісний просторовий образ. Композиційним центром стало панно «Прапор Перемоги», яке вирізнялося на тлі тогочасного стінопису особливим драматизмом, пластичною напругою, складністю образного вирішення, а також застосуванням авторської техніки - смальтової мозаїки з битим склом, нержавіючою сталлю та анодованим алюмінієм. Ще однією рисою комплексу було те, що монументальний твір був включений в проект музею, тобто питання синтезу мистецтв було вирішено тут програмно і принципово.

«Боротьба з формалізмом» 1960-х років заторкнула багатьох монументалістів, призвела до нищення багатьох творів, а нерідко впливала і на подальшу їхню долю. Знищенню підлягали: розпис Б.Плаксія у київському кафе „Хрещатик”(Твір збили зі стін, а ім.”я художника на довгі роки зникло з офіційного мистецького життя), знищення вітражів для Київського державного університету (1964, А.Горська, Л.Семикіна, О.Заливаха, Г.Севрук, Г.Зубченко — автори були звинувачені у націоналізмі), чи не наймасштабніший з творів українського монументального мистецтва „Стіна пам”яті”, запроектована для меморіального ритуального комплексу Байкового кладовища в Києві (1970-1982, архітектор А.Мілецький).

Одночасно там, де авторам вдавалося уникнути «ідеологічної» програмності й сконцентруватися на декоративних завданнях, з’являлися виразні твори, що збагачували архітектурний простір, вносили в будівлі індивідуальні риси, яскравий колорит, живий ритм, пластику. Серед найвдалиших - мозаїка «Рух» на фасаді приміщення плавального басейну академічного містечка в Києві (1969, Г. Зубченко, Г. Пришедько) з її виразною динамічною композицією, мозаїчне панно з керамічних плиток на фасаді школи ім. Т. Г. Шевченка в Києві (1969, І. Марчук, В. Мельников, О. Попаєв). Мельников, О. Рапай), у стилі народного мистецтва - мозаїка «Казка» на житловому будинку на вул. Червоноармійській у Києві (1966, І. Перова), панно за фольклорними сюжетами на Будинку художників і творчих майстерень в Івано-Франківську (1967, В. Данилюк).

Наприкінці 1960-х років значне місце в мистецькій практиці зайняли невеликі ансамблі, що були стилізовані в стилі народної архітектури. Серед найцікавіших - «Вітряк» з розписами, в яких відображено захват творчістю Г. Собачко-Шостака (1967, 1968, А. Горський, А. Зарецький, А. Зарецька).[4]

З початку 1970-х років монументально-декоративне мистецтво України переживає значні зміни, які зумовили новий етап його розвитку. Створення монументальних творів набуло широкого розповсюдження, з'явилися великі архітектурно-мистецькі комплекси, до складу яких входили стінописи і які активно почали використовуватися в оздобленні міст і сіл.

Однак саме в цей час дедалі більше загострилися протиріччя між творчими установками митців, офіційними замовленнями та реальним життям, у якому ці твори мали співіснувати, що врешті-решт спричинить глибоку кризу монументального мистецтва в середині 1980-х років.

Істотно міняється і саме розуміння монументального твору. До нього повернулися сюжет і літературна оповідь. Більш вагомими стали просторові рішення, які не лише сміливо «руйнували» поверхню стіни, а й трансформували архітектурні об'єми, виходячи за їхні межі в реальний простір.

З цими ж тенденціями було пов'язано винахід нових технік, технологій і навіть видів монументально-декоративного мистецтва. Серед них можна назвати мозаїчний рельєф (бетонний об'єм, покритий дрібномодульною мозаїкою), що з'явився наприкінці 1960-х років у творчості І. Литовченка та В. Прядки. Чи не першим у цьому плані стало їхнє панно «Земля донецька» на одному з житлових будинків Донецька (1967), яке ще мало експериментальний характер. У 1970 році вони створюють мозаїчний рельєф «Сонце любові» на фасаді Палацу одруження в Олександрії Кіровоградської області (архітектори М. Бурханов, Ю. Горхот), що став етапним для українського стінопису.[1]

В українському стінописі мозаїчний рельєф набув особливої популярності, і в цей період до нього звернулося чимало митців. Серед найкращих робіт - композиція «ХХ

століття» В. Бовкуна на фасаді Інституту комунальної гігієни в Києві (1980). Є. Катков багато і наполегливо працював у техніці мозаїчного рельєфу, застосовуючи її для створення своєї «живописної скульптури». Помітні в мистецькій практиці того часу його проекти оформлення фасадів і площі перед Будинком зв'язку в Сумах (1977-1979), розписи і скульптури для дніпровського спорткомплексу «Метеор» (1985, за участю архітекторів Ю. Худякова і В. Суторгіна), композиція «Біла квітка» на фасаді Будинку культури в с. Калинівка Київської області (1985, архітектори І. Пономарьов, М. Гуткер).[23]

Проте розвиток українського монументалізму був далеко не рівномірним. Окрім збагачення засобів виразності, нових методів синтезу мистецтв, урізноманітнення технік і стилів, він являв собою відображення складних тогочасних загально-мистецьких процесів, пов'язаних з ідеологічною кризою радянського суспільства. Як найбільш соціально спрямований вид мистецтва, монументалізм мусив відповідати офіційним настановам і моделі життя, які постійно суперечили дійсності.

Переважаюча кількість монументальних творів була ілюстрацією офіційних гасел, що викликало їхнє несприйняття глядачем. Мистецька практика відобразила протиріччя між духовними потребами суспільства та завданнями монументально-пропагандистського плану, під гаслами якого продовжували працювати монументалісти.

Перебудова суспільства в середині 1980-х - на початку 1990-х років не оминула й монументально-декоративне мистецтво. В контексті демократизації культури, коли художня творчість звільнилася від покладених на неї ідеологічних функцій, стінопис перестав посідати вагомим місце в мистецькій ієрархії. Професія монументаліста як представника суспільної ідеології також підлягала переосмисленню.

1.3. Стильові особливості сучасних мозаїк , новітні течії, різновиди

Мозаїчне мистецтво має багату історію, що сягає глибини століть, але в сучасній архітектурі воно переживає своєрідний ренесанс.

Мозаїчна підлога стала важливим елементом сучасної архітектури, поєднуючи функціональність з естетичною привабливістю. Архітектори та дизайнери часто вбудовують красиві мозаїчні покриття як у комерційні, так і в житлові будівлі, створюючи приголомшливі візуальні ефекти. Використання декоративної мозаїки у під'їздах, для оздоблення стін або навіть у якості стельової мозаїки демонструє, як ця давня форма мистецтва була адаптована до сучасних потреб. Ці дизайни часто надихаються складними візерунками римського та візантійського впливу, доводячи, що історичні техніки мистецтва продовжують надихати блискучі архітектурні рішення в сучасних будівельних проектах. Окрім традиційних просторів, мозаїчне мистецтво знайшло своє застосування в інноваційних архітектурних проектах, таких як інтеграція вкритих плиткою лавок навколо міських парків та мозаїчне оздоблення підлоги у вузлах громадського транспорту.

У США є художники-мозаїсти, які спеціалізуються на таких масштабних проектах, розширюючи межі того, як мозаїка сприймається і використовується в архітектурній сфері. Їхня майстерність гарантує, що кожен витвір є не лише частиною інфраструктури, але й окремим витвором мистецтва, який розповідає історію або відображає культурну сутність.

Проекти оновлення міст часто використовують силу мистецтва, щоб омолодити та надихнути громади, і мозаїка відіграє важливу роль у цих перетвореннях. Інтегруючи мозаїчне мистецтво в громадський простір, міста можуть створювати прекрасні витвори мистецтва, які не лише покращують візуальний ландшафт, але й сприяють формуванню почуття спільноти та приналежності до громади. Мозаїка особливо ефективна в міському середовищі завдяки своїй довговічності та легкості, з якою вона може зображати складні теми, пов'язані з місцевою культурою та історією.

У багатьох містах мозаїчні фрески стали визначними пам'ятками, що розповідають історії про спадщину місцевості та її мешканців. У цих проектах часто беруть участь місцеві художники та члени громади, що підвищує соціальну цінність творів мистецтва. З розвитком міст роль мозаїки в них стає дедалі важливішою, надаючи не лише естетичну цінність, а й відчутний зв'язок з корінням і прагненнями громади.

Мозаїка вийшла за традиційні межі і охопила екологічну тематику, допомагаючи художникам створювати красиві роботи, які також передають потужні повідомлення про природу та сталий розвиток.

У цих роботах часто використовуються природні матеріали, такі як каміння, галька та перероблена кераміка, що відображають внутрішню красу довкілля та нагальну потребу його збереження.

Екологічні мозаїчні інсталяції можна побачити у скверах, парках та інших природних місцях, де вони поєднують мистецтво з ландшафтом, спонукаючи глядачів замислитися над своїми стосунками зі світом природи.

Художники стратегічно розміщують ці мозаїки, щоб не лише підвищити естетичну привабливість, але й створити середовище існування для різних видів. Наприклад, мозаїчні сходи та скульптури можуть слугувати прихистком для дрібних істот, а настінні інсталяції можуть приваблювати комах та птахів, інтегруючи мистецтво в екосистему.

Вуличні художники все частіше використовують мозаїчне мистецтво для створення чудових робіт, які органічно вписуються в міське середовище. Ця форма художнього самовираження не лише прикрашає міський пейзаж, але й пропонує довговічну альтернативу традиційному графіті. Мозаїка у вуличному мистецтві часто вирізняється яскравими кольорами та складними візерунками, відображаючи динамічну сутність міського життя.

Такі художники, як Invader, є представниками цієї тенденції, де злиття піксельних персонажів відеоігор у міському ландшафті поєднує цифрову культуру з традиційною мозаїчною технікою.

Більше того, використання мозаїки вуличними художниками слугує формою оповіді, що висвітлює соціальні та політичні теми, актуальні для місцевої громади. На відміну від фарби, довговічність мозаїки робить її потужним засобом для створення довговічних висловлювань у публічному просторі. Цей метод використовують для вшанування історичних подій, культурної спадщини і навіть для висвітлення соціальної несправедливості, тим самим збагачуючи спільний міський досвід і сприяючи формуванню почуття ідентичності та приналежності серед мешканців.

Мозаїка пододала традиційні межі і стала невід'ємною частиною цифрових медіа та реклами. Інтегруючи мистецтво мозаїки в діджитал-кампанії, рекламодавці можуть створювати красиві витвори мистецтва, які у візуально привабливий спосіб передають суть їхнього послугу. Ця техніка не лише підвищує естетичну привабливість, але й збільшує залученість глядачів, роблячи рекламу більш запам'ятовуваною.

Цифрову мозаїку можна побачити скрізь - від банерів у соціальних мережах до інтерактивної онлайн-реклами, де вона додає текстури та глибини цифровому дизайну. Крім того, використання мозаїки в цифрових медіа поширюється на виробництво відео, де мозаїчні візерунки використовуються для створення динамічного фону або для передачі складних історій за допомогою колажу зображень. Такий прийом особливо ефективний в рекламних відеороликах і рекламі, де розмаїття мозаїчного мистецтва допомагає брендам передати свою унікальність і мистецьку чуттєвість. Злиття стародавніх мозаїчних технік із сучасними цифровими технологіями дозволяє рекламодавцям створювати переконливі історії, які резонують із сучасною аудиторією, тим самим посилюючи загальний вплив їхніх маркетингових зусиль.

До відомих мозаїстів нашого часу можна віднести таких:

- Джим Бачор (нар. 1964. Живе і працює в Чикаго)

Мандруючи Чикаго пішки, можна натрапити на чимало робіт Бачора. Вони встановлені у вибоїнах по всьому місту, прикрашаючи тротуар зображеннями всього, що завгодно: від ракети до тюльпанів і пледа Burberry.

Зацікавленість Бачора у розвитку медіа привела його до створення мозаїк, призначених для перегляду за допомогою 3D-окулярів, а також інших, що включають в себе реальний матеріал об'єкта, який вони зображують - каву Starbucks або карбонізоване печиво Twinkies, змішані в розчині, в якому встановлюється робота.

- Ісидора Паз Лопес (нар.1975. Живе і працює в Гінтервайдентхалі, Німеччина)

Лопес відома своїми амбітними проектами публічного мистецтва, які вкрили тисячі футів її рідного Чилі мозаїчною плиткою. В основі її практики лежить широке поняття мозаїки як каталізатора громадських зв'язків і місця, де можуть зустрітися розрізнені компоненти.

У 2012 році вона зібрала команду для створення мозаїки із зображенням місцевої флори та фауни на понад 80 стовпах уздовж лінії метро в Пуенте-Альто, передмісті Сантьяго, Чилі. Потім, у 2014 році, Лопес вийшла на ще більші масштаби: Вона організувала 1-шу Міжнародну міську мозаїчну інтервенцію, двотижневу подію, яка об'єднала близько 80 художників з 22 країн для створення масивної мозаїки на фасаді муніципальної будівлі в Пуенте-Альто. Лопес намалювала на стіні крейдою базовий малюнок, але кожен художник був вільний обирати, чи наслідувати її приклад, чи змінювати дизайн, чи повністю відхилитися від нього. Найбільшим викликом проекту було зробити так, щоб шви, де роботи одних художників перетиналися з іншими, виглядали гармонійно.

- Бенджамін Лоудер (нар. 1974. Живе і працює в Оттер-Лейк, штат Іллінойс)

Замість традиційного скла чи каменю, мозаїки Лоудера складаються з рекультивованої деревини, часто з амбарів, та металевих вивісок - матеріалів, що відображають його середовище Середнього Заходу. На деяких з них у реорганізованому нагромадженні з'являються шматочки рукописного шрифту. І все ж, посилення на релігійні ікони та небесні явища вказують на своєрідну духовну

геометрію, виводячи композиції Лоудера за межі американських реалій. Вони більше нагадують схеми в ілюстрованих середньовічних манускриптах.

Нинішні роботи Лоудера містять трикутники з рекультивованої деревини та вінтажні металеві знаки як основу для його мозаїк. Багато його естетичних рішень щодо поєднання трикутників у роботах ґрунтуються на пропорціях і структурі природних структур рослин". Його цікавить "самоподібність", математичне явище, яке іноді зустрічається в природі, коли кожна окрема частина є вкладеним відображенням цілого - як у випадку з папороттю, сніжинками та цвітною капустою.

РОЗДІЛ II

Історія та сучасна практика художньо-декоративного оздоблення інтер'єру Бібліотек

2.1 Новітні течії художньо-декоративного оздоблення інтер'єру

Питання оздоблення кімнатного простору останнім часом набуває все більшої ваги. Головними аспектами цієї проблеми є, по-перше, потреба в удосконаленні та наповненні оточуючого людину середовища художнім змістом і, по-друге, збереження культурних традицій. У зв'язку з цим є важливим створення гармонійного взаємозв'язку між передовими сучасними технологіями та традиційним предметно-просторовим середовищем, що оточує людину, у форматі декоративних розписів.

На сьогодні в суспільстві сформувався досить сильний попит на проектування та оформлення нових об'єктів інтер'єру (кафе, ресторанів, квартир, офісів, магазинів і т.д.). При облаштуванні їхнього простору важливо дотримуватися критеріїв доцільності, надійності, зручності та цілісності художнього вислову.

З активним розвитком дизайнерської справи в Україні вітчизняні дизайнери інтер'єру перейняли досвід своїх закордонних колег, а також засвоїли останні світові модні тенденції. Очевидно, що після одноманітності інтер'єрів радянських часів була потреба в нових ідейних пошуках і принципово інших інтер'єрних рішеннях.

Етнічна тематика є однією з провідних тенденцій у формуванні просторового образу сучасного інтер'єру. Актуальність цього явища можна обґрунтувати кількома факторами, передусім тим, що довгий час дизайн інтер'єру був орієнтований на використання лише сучасних матеріалів, ігноруючи при цьому глибокі культурні традиції.

Впродовж останніх років люди прагнуть повернутися до першоджерел, до того, що є для них більш характерним і природним. Водночас ми є свідками розширення горизонтів, нових можливостей для міжетнічної та міжкультурної взаємодії в умовах сучасного глобального культурно-комунікаційного простору, спричинених розвитком глобалізаційних процесів та посиленням культурних контактів на

міжнародному рівні, що призводить до взаємного впливу різних культур і посилює діалектику інтеграційних процесів.

Ще один вагомий фактор популяризації етнодизайну - його екологічність, бо для оформлення етнічних інтер'єрів переважно використовують природні матеріали - деревину, ротанг, шкіру, камені, кераміку, глину, метал, текстильні вироби.

Зважаючи на популяризацію елементів традиційної народної культури та національної ідентичності, в Україні з'явилися безліч інтерпретацій етнічних мотивів в інтер'єрах громадських закладів. Внаслідок цього зросла увага до декорування інтер'єрів, зокрема ресторанів, у традиціях українського народно-прикладного мистецтва. З моменту здобуття Україною державної незалежності почалося етнічне відродження, яке проявляється у підвищеному інтересі широких мас до пізнання власної історії, культури, звичаїв, побуту, традицій, а також у посиленому прагненні до самовідтворення ідентичності в різних формах.

У сучасних проектах громадських закладів дизайнери також акцентують увагу на оформленні інтер'єрів з використанням етнічних елементів з інших культур, зокрема, екзотичних країн Сходу, Африки, Латинської Америки тощо. Під час створення інтер'єрів у східному стилі українські дизайнери та архітектори, як і їхні закордонні колеги, часто звертаються до декору та формотворчих елементів мистецтва Китаю, Японії та арабських країн.

Сучасне мистецтво має значний вплив на тенденції дизайну інтер'єру, вносячи інноваційний та свіжий погляд на цю сферу. У минулому мистецтво часто вважалося вторинним у дизайні інтер'єру - чимось, що можна додати до простору після того, як все інше вже обрано. Однак сучасне мистецтво змінює цю традицію і стає центральним елементом у дизайні інтер'єру.

Взаємини між сучасним мистецтвом та дизайном інтер'єру є симбіотичними, і кожна з цих сфер впливає на іншу. Сучасне мистецтво часто створюється з наміром бути представленим у просторі, і, в свою чергу, дизайн інтер'єру стає вирішальним фактором у сприйнятті твору мистецтва. Як наслідок, дизайнери інтер'єру все частіше

звертаються до сучасного мистецтва як до способу піднести та вдосконалити свої проекти.

Зухвалий і безкомпромісний характер сучасного мистецтва означає, що воно особливо добре підходить для нинішньої тенденції до максималістичного дизайну. Виразні предмети стають дедалі популярнішими, а дизайнери інтер'єрів обирають для цього колір, текстуру та абстрактні форми. Сучасне мистецтво, з його акцентом на розширенні меж і руйнуванні умовностей, є ідеальним доповненням до цієї тенденції.

Звісно, не всі шукають сміливий, максималістичний дизайн. Для тих, хто віддає перевагу більш стриманому вигляду, сучасне мистецтво може надати елегантний, вишуканий штрих. Роботи з мінімалістичною естетикою, з абстрактними формами та нейтральними кольорами, можуть додати вишуканого, елітного вигляду будь-якому приміщенню і стати його центральною особливістю.

Сучасне мистецтво відоме своїм експериментальним підходом до форм і обрисів, і це те, що дизайнери інтер'єрів охоче приймають усім серцем. Твори мистецтва з фактурними поверхнями, абстрактними формами та яскравими лініями можуть додати простору відчуття глибини та об'єму. Від плавних, органічних вигинів до гострих кутів, твори мистецтва можуть додати кімнаті додатковий вимір, доповнюючи простір так, як меблі, підлога та настінні покриття просто не можуть, будучи одночасно частиною кімнати і окремо від неї.

Зародившись наприкінці 19 століття, модерн став реакцією на тогочасне академічне мистецтво, наголошуючи на органічних формах, плавних лініях та складних декоративних мотивах, натхненних природою. Арт-нуво зародився насамперед у Європі, зокрема у Франції та Бельгії, і прагнув звільнитися від обмежень традиційних мистецьких стилів та прийняти нову естетичну мову, що характеризується елегантністю та інноваційністю. Художники та дизайнери модерну черпали натхнення з різних джерел, зокрема з японських гравюр, кельтських візерунків та звивистих вигинів рослин і квітів. З його акцентом на майстерності та інтеграції мистецтва в щоденне життя, модерн залишив незабутній слід в архітектурі, дизайні інтер'єру, меблях та декоративному мистецтві, вплинувши на покоління художників і

дизайнерів по всьому світу. У 2024 році модерн знову повертається до популярних стилів оформлення приміщення, хоч і відрізняється від першозразка, відповідаючи сучасним вимогам та вподобанням.

Повернення модерну напряму стосується художньо-декоративного оздоблення, адже туди входять: меблі та архітектурні елементи, що характеризуються звивистими, плавними лініями, які імітують органічні форми, знайдені в природі; органічні мотиви, такі як квіти, виноградна лоза та листя (додаються у текстиль, шпалери та декоративні акценти, картини, скульптури, кераміку); вітражі на вікнах, дверях та світильниках, щоб наповнити інтер'єр кольором, текстурою та візуальним інтересом до дизайну.

Розписи стін в ненав'язливих тематиках, мозаїчні елементи, вітражі — все це є візитною карткою в стилі Ар-Нуво.

2.2. Теоретичні та нормативні засади художньо-декоративного оздоблення інтер'єру бібліотеки

Будівлі і приміщення бібліотек входять до переліку громадських будинків і споруд.[8]

Норми ДБН реконструкції існуючих будівель, споруд та комплексів громадського призначення. [8]

7.7 У разі виникнення при проведенні реконструкції додаткових навантажень та впливів на існуючу частину будівлі, що залишилася, її несучі та огорожувальні конструкції, а також ґрунти основи повинні бути перевірені на ці навантаження і впливи відповідно до ДБН В.1.2-2 незалежно від фізичного зносу конструкцій. При цьому слід враховувати фактичну несучу здатність ґрунтів основи в результаті їх зміни під час експлуатації. [8]

7.8 Під час реконструкції громадських будівель і споруд повинні бути враховані зміни в конструктивній схемі, які виникли в процесі експлуатації (у тому числі поява нових

прорізів, які є додатковими до попереднього проектного рішення, а також вплив проведеного ремонту конструкцій або їх посилення).

7.9 При реконструкції будівель зі зміною розташування санітарно-технічних вузлів слід вживати заходи щодо гідро-, шумо- та віброізоляції, а також, за необхідності – посилення перекриттів, на яких передбачається встановлення обладнання цих санітарних вузлів.

Конструктивна система громадських будівель та споруд повинна бути запроектована згідно з ДБН В.1.2-6 так, щоб забезпечити надійну експлуатацію, в тому числі її загальну стійкість при аварійних ненормованих локальних руйнівних навантаженнях на окремі несучі конструкції, як мінімум на час, необхідний для евакуації людей (вибухи різного типу, пожежі, падіння важких предметів, наїзди важкого транспорту).

Норми об'ємно-планувальних рішень громадських будівель

6.1.1 Основні входи до громадських будівель повинні мати підходи та розміри, які враховують можливості всіх розрахункових категорій відвідувачів. Кількість входів (виходів) визначається розрахунком виходячи із пропускнуої спроможності будівель, а також експлуатаційними вимогами.

6.1.2 Громадські будівлі повинні бути запроектовані так, щоб усі входи і виходи, крім технологічних, зокрема і евакуаційні, були доступними для осіб з інвалідністю та інших маломобільних груп населення. [9]

6.1.11 Усі приміщення, зони та місця надання послуг мають бути доступні для осіб з інвалідністю та інших маломобільних груп населення. Слід передбачати сходи, пандуси, ліфти та інші пристосування для переміщення осіб з інвалідністю та інших маломобільних груп населення згідно з ДБН В.2.2-40, ДСТУ EN 81-40, ДСТУ EN 81-41, ДСТУ Б ISO 21542. При розташуванні цих приміщень вище першого поверху, слід передбачати ліфти, кабіни яких повинні мати розміри не менше: ширину - 1,1 м; глибину - 1,4 м; ширину дверного прорізу - 0,9 м. Пожежні ліфти, що передбачаються відповідно до 8.6.4 і призначені для пожежних підрозділів та рятування маломобільних груп населення з пожежобезпечних зон, повинні мати кабіни з

розмірами не менше: в ширину – 1,1 м, в глибину – 2,1 м, ширина дверного прорізу – 0,9 м. Ліфти повинні мати автономне керування з кабін і з рівня поверху, що має безпосередній вихід назовні. Системи керування передбачати згідно з ДСТУ EN 81-70, ДСТУ ISO 4190-5. Підйомники у вигляді ескалаторів передбачати згідно з ДСТУ ISO 9589, ДСТУ EN 115 1. [9]

6.2.1 Висота приміщень надземних поверхів громадських будівель від підлоги до стелі приймається відповідно до технологічних вимог, але не менше ніж 3,0 м. У коридорах і холах в залежності від об'ємно-планувального рішення будівель при врахуванні технологічних вимог допускається зменшення висоти до 2,5 м; в допоміжних коридорах і складських приміщеннях - до 2,2 м, а в окремих приміщеннях допоміжного призначення без постійного перебування людей - до 1,9 м

Норми планування санвузлів у громадських будівлях:

9.1.1 Конструкції, деталі та обладнання будівель, опорядження стін і стель, покриття підлог всіх приміщень, а також сходів, коридорів тощо слід передбачати із матеріалів, що відповідають ДБН В.1.2- 8, ДБН В.1.2-10, ДБН В.1.2-11

9.1.3 Концентрації забруднюючих речовин у повітрі приміщень громадських будівель та споруд не повинні перевищувати гранично допустимі концентрації в залежності від контингенту працюючих або категорій населення згідно з ДСТУ ISO 14644-1, ГОСТ 12.1.005, санітарних правил і норм.

9.2.1 Розміри, розміщення та обладнання санітарно-гігієнічних приміщень повинні задовольняти вимоги зручності користування, прибирання та дезінфекції; запобігання розповсюдженню інфекції, неприємних запахів, надмірної вологості, паразитичної фауни і мікрофлори. Основою розрахунку площі сангігієнічних приміщень є розрахункова чисельність осіб чоловічої та жіночої статі. Кількість обладнання визначається за вимогами норм за видами будівель і споруд. Потрібно враховувати, що 10 % користувачів можуть бути особи з інвалідністю із супроводжуючою особою, особи на кріслі колісному та інші маломобільні групи населення.

9.2.2 Слід забезпечувати можливість використання санітарно-гігієнічних приміщень маломобільними групами населення згідно з ДБН В.2.2-40.

9.2.3 Приміщення туалетів у громадських будівлях і спорудах (крім відкритих спортивних споруд) слід розташовувати на відстані не більше ніж 50 м від найвіддаленішого місця постійного перебування людей.

9.2.4 Мінімальні розміри кабін туалетів, душових, проходів та відстані між обладнанням наведені у додатку Е. Для маломобільних груп населення у кожному санітарному блоці передбачати одну кабінку туалету розміром згідно з ДБН В.2.2-40 з обов'язковим відкриванням дверей назовні. [8]

Норми планування гардеробних у громадських спорудах:

6.1.7 Місткість гардеробних приймається відповідно до вимог будівельних норм за видами будівель та споруд. Площу гардеробних для верхнього одягу за бар'єром слід приймати з розрахунку на одне місце не менше ніж 0,08 м², коли використовуються вішалки консольного типу, і 0,1 м², коли використовуються звичайні та підвісні вішалки.

6.1.8 У гардеробних самообслуговування не менше ніж 15 % вішалок повинні бути на висоті не вище ніж 1,3 м (в зоні досяжності осіб в кріслах колісних та дітей) та можливістю під'їзду/маневрування кріслом колісним). [9]

При зберіганні у гардеробній, крім верхнього одягу, сумок та портфелів, площу за бар'єром допускається збільшувати на 0,04 м² на одне місце.

6.1.9 Глибина гардеробної за бар'єром не повинна перевищувати 6 м. Між бар'єром та вішалками слід передбачати прохід не менше ніж 1 м. [8]

Норми захисту від шуму і вібрації:

9.5.1 У громадських будівлях і комплексах повинен додержуватись шумовий режим згідно з ДБН В.1.2-10. Рівень шуму, що проникає до приміщення від внутрішніх та зовнішніх джерел, не повинен перевищувати встановлених санітарними правилами і нормами допустимих рівнів шуму для даної категорії приміщень з урахуванням часу

доби (день - ніч) згідно з санітарними правилами і нормами. Рівні вібрації в житлових приміщеннях багатофункціональних будівель регламентуються санітарними правилами і нормами. [8]

9.5.2 Зниження рівня шуму до нормативного досягається архітектурно-планувальними, будівельно-акустичними заходами з урахуванням звукоізоляційних властивостей огорожувальних конструкцій будівель та віконних прорізів згідно з ДБН В.1.2-10.

9.5.3 При проектуванні захисту від шуму у громадських будівлях і комплексах необхідно керуватися ДБН В.1.1-31, ДСТУ-Н Б В.1.1-32, ДСТУ-Н Б В.1.1-33, ДСТУ-Н Б В.1.1-34, ДСТУ-Н Б В.1.1- 35. [9]

2.3 Психоемоційний вплив художньої роботи на формування інтер'єру

Якщо ми зазирнемо в минуле, то виявимо, що домашні інтер'єри здавна були формою мистецтва. Ми можемо звернутися до інтер'єрів помпейських вілл, які збереглися до сьогодні. В них простір створювався за допомоги чогось зображеного на стінах.

Мистецтво, використане в інтер'єрі багато що визначає. Вдала картина може вдосконалити інтер'єр, а ось несумісна - може його й погіршити. Незалежно від якості інтер'єру, картина, яка не поєднується з його дизайном, буде завжди звертати на себе увагу.

Запропонована мною робота створювалася паралельно з розробкою проекту інтер'єру — такий шлях мав забезпечити органічність, невимушеність поєднання художнього елементу і обраних мною рішень організації простору: матеріалів, підбору меблів, планування приміщення та світлопланування.

Сучасне бачення декоративно-прикладного мистецтва загалом, і мозаїки зокрема передбачає синтез картини з оточуючим середовищем — являючись акцентною зоною в ньому, робота не має порушувати ритмів чи стилю інтер'єрних рішень, а

скоріш, якісно доповнювати його, роблячи унікальним. Дуже важливо для мене було уникнути надмірного контрасту з усім іншим ансамблем. [7]

Це відобразилося в кількох аспектах, серед яких я б хотіла виділити три основних — вибір матеріалу, вибір кольорової палітри а також зображувана сцена.

За матеріал для своєї мозаїки я обрала биту керамічну плитку — техніка, до якої масово вдавалися монументалісти починаючи з ХХ ст. Тренкадіс є однозначно не таким складним, як смальтові мозаїки чи викладені з скляних тессер, але одночасно менш примітивний, ніж, скажімо, роботи викладені галькою. Складність, хотілось би зазначити, в моєму уявленні полягає не тільки в практичних навичках викладу мілких деталей — насамперед я маю на увазі складність композиційну, важкість сприйняття мозаїк з дрібнорозмірних фрагментів в невеликих приміщеннях глядачем. Вписати в сучасний інтер'єр мозаїку, більш схожу на «золоті зразки» цілком можливо, але зазвичай такі художні рішення все одно несуть за собою певну «ауру величності», якої мені б так хотілося уникнути задля створення більш комфортного та необтяженого ніякими зайвими факторами приміщення.

Мозаїка з битих шматочків кераміки, на мою думку є ідеальним рішенням. Крупні, переважно чітких, хоч і розмаїтих геометричних форм, фрагменти без зайвої уваги для ока покривають необхідну площину, забезпечують доволі легке зчитування обрисів зображуваного. Таким чином, без візуальної та контекстуальної перегрузки, короткий вислів автора одночасно і легко сприйнятний, і в міру декоративний.

Хоч для мене, однозначно обраний сюжет відгукується, обрана сцена (Тристан та Ізольда стоять обійнявшись в саду) не є тяжкою для сприйняття глядачем, який не знає історії героїв. Сама легенда має багато більш епічних сюжетів, які можна було би зобразити, та я обрала загальнозрозумілі образи, які, можливо, не передають трагізму всієї історії кохання, але, безсумнівно, перегукнеться з більш відомими публіці інтерпретаціями персонажів.

Психоемоційний вплив має бути таким — не відволікаючи надміру від функцій бібліотеки та комфортного тривалого знаходження в ній, мозаїка має запам'ятатися

відвідувачам. В момент втоми, коли читач підіймає очі від книги, він оглядає приміщення та зупиняється на хвилину поглядом на зображеному сюжеті. Робота не «насідає» на глядача, але її можна довго розглядати. Для любителів поділитися естетикою в соцмережах вона теж цілком підійде — і як задній фон для фото, і як окремий елемент, яким захочеться поділитися з друзями чи глядачами.

Для тих, кому історія Тристана та Ізольди мало відома або ж не знайома взагалі, крупний елемент в бібліотеці може слугувати підвищенням інтересу до персонажів, та й в цілому — до романів, байок та легенд рицарської епохи. Подібні знання можуть пригодитися тим, хто хоче розбиратися в літературі більше, адже сюжети епосу через час і покоління перероджуються в нових формах, надихають навіть сучасних митців та літераторів, навіть є базою для написання сюжетів кіно.

2.4. Засоби і прийоми художньо-декоративного оздоблення інтер'єру книгарні.

2.4.1 Вихідні дані, концепція художньо-декоративного оздоблення інтер'єру

Бібліотеки-книгарні на території «Кудрявки»

Кудрявка - це колишній «Державний винний склад № 1», що знаходиться в історичному районі Кудрявець, практично в центрі Києва. Промисловий комплекс, зведений у 1890-х роках, зараз знаходиться в процесі реконструкції і стає новим майданчиком для яскравого культурного життя міста. Будівлі складу виконані в цегляному стилі, з окремою структурною побудовою та декоративними елементами з цегли.

Група «Ковальська» ревіталізує нині занедбану територію, визнану архітектурною пам'яткою.

Вже зараз, точково у місцях, які є безпечними і не потребують серйозних реконструкцій, зародився культурний простір Кудрявки. На території на даний момент знаходиться кілька художніх майстерень, музичних репетиційних студій, два нічних клуби та навіть клуб настільного тенісу.

Із відомих резидентів колишнього винного складу можна вказати Жанну Кадирову — світило сучасну художницю та скульпторку, сфера діяльності якої охоплює майже всі

методи художнього самовираження: скульптуру, мозаїку, перформанси, інсталяції. Вона є признаною закордоном, виставки за її участі були у всіх центральних містах сучасної культури, таких як Нью-Йорк, Амстердам, Белін, Париж, Женева, Відень та понад десяток інших, тричі брала участь у Венеційській бієнале, а в Україні її роботи регулярно включають до масштабних виставок в Пінчук арт-центрі та Мистецькому Арсеналі.

Проект відновлення території Кудрявського лікєро-горілочного складу є перспективним, до нього залучено багато небайдужих до культурної спадщини Києва людей — від самої «Ковальської», лідера з виробництва будівельних матеріалів в Україні, компанії з багатьма успішними проектами забудов, до молодих українських архітекторів, дослідників-урбаністів, соціологів, істориків, дизайнерів, реставраторів та програмних координаторів. Ідея настільки запалила митецьку молодь, що в проекту окрім власної веб-сторінки є спеціально розроблена айдентика, лого, кольорова палітра та однойменний шрифт.

Вихідні дані об'єкту

Обране мною приміщення знаходиться у двоповерховій будівлі на території колишнього винного складу, спроектованого за задумом Володимира Безсмертного, є зразком цегляного стилю кінця XIX сторіччя. Знаходиться в Києві, за адресою Кудрявська 16. Будівля, в якій я розташувала зали бібліотеки та книгарні входить до групи споруд, які не потребують капітальної реставрації і продовжують функціонувати.

Основні дані споруди:

- Загальна площа 412.86 м²
- Загальна висота 8.8 м
- Поверховість – 2 поверхи висотою 4м
- Товщина стін 510мм, колони 550*550мм
- Матеріал зовнішніх стін цегла, кладка в дві цеглини
- Перекриття — дерев'яні лаги з засипкою піском

- Матеріал внутрішніх перегородок – ГКЛ на алюмінієвій конструкції, товщина 125 мм

Основні дані приміщення:

- Загальна площа приміщення бібліотеки-книгарні 206.43 м²
- Площа книжкової зали 122.134 м²
- Площа зони, що включає ресепшен, санвузол, технічне приміщення та гардероб 83.33 м²
- Входи до приміщень: через сходи або зовнішній ліфт.
- Підлога: стяжка з цементно-піщаної суміші
- Покриття підлоги: вінілове покриття під бетон.
- Покриття стін: декоративна штукатурка під бетон

Обрана споруда, що належить до архітектурного ансамблю колишнього лікеро-горілчаного складу, а нині — до культурного простору «Кудрявка» має абсолютно функціональну та непошкоджену конструкцію і потребує тільки косметичних реновацій і певних технічних оновлень, аби повністю відповідати запитам сьогодення.

Її характеристики є сприятливими для розміщення в будівлі культурного простору громадського відвідування. Висота стель, невігадливе й неускладнене внутрішніми несучими конструкціями планування дає змогу реалізувати всередині просторий затишний дизайн, застосувати багаторівневі варіанти оздоблення (в своєму проекті я використовую кількарівневі дерев'яні тераси, що виступають одночасно і як рішення просторове, і як доповнення меблевої групи, з встановленими в них полицями, подушками для комфортного сидіння).

Сама бібліотека є камерною, включає в себе переважно митецьку літературу — відповідь на запит відвідувачів. Окрім того, в інтер'єр були включені зони, призначені для комфортного тривалого перебування, роботи за ноутбуком, неофіційних конференцій. В перспективах закладу також цілком може бути проведення культурних або мистецьких подій — багаторівнева тераса може виступати як спікер-

подіум у своїх найвищих точках, а товсті стіни і рішення в підборі покриттів забезпечать ізоляцію від зовнішніх шумів. [6]

Вигідним також є те, що вибрана мною будівля не є фасадною, знаходиться посеред комплексу і навіть не домінує по висоті серед ансамблю. Зберігаючи і не порушуючи основних рис, все ж можна вносити певні корективи до фасаду. Проявивши повагу до першозадуму архітектора, зберігши власний колір будівлі, зберігши облицювання, реставрувавши пошкоджений часом зовнішній декор можна не боятись внести сучасних вирішень проблем, як-от, наприклад розробка інклюзивності простору.

Концепція закладу полягає в тому, що це більше ніж бібліотека чи книгарня — це, так би мовити острівець спокою, відпочинку та самоосвіти. В самому серці скупчення художніх майстерень, творчих студій, закладів, де проводяться культурні івенти, є абсолютно логічним створити зону для пошуку натхнення, наповнену фаховою літературою (а саме з галузей архітектури, мистецтва, літератури), місце комунікації як резидентів, так і відвідувачів «Кудрявки», доступне всім.

Ситуаційне розташування будівлі є сприятливим, адже «Кудрявка» знаходиться у центрі міста, причому оточена закладами і освітніми установами, що є місцями скупчення головної цільової аудиторії. Серед них можна виділити: Національну академію образотворчого мистецтва та архітектури, Київський національний університет театру кіно і телебачення ім. Івана Карпенка-Карого, виставкову залу «Avangarden», Центральний будинок художника, а також кафе, ресторани і бари що є місцями скупчень творчої молоді.

За плануванням книгарня-бібліотека розділяється на дві зони — безпосередньо книжкова зала і неформальна зона, в якій знаходиться стійка адміністратора, де можна придбати певні видання, замовити кави або канапку. В цьому приміщенні також є умеблювання, розраховане для комфортного споживання придбаних напоїв та їжі.

2.4.2 Функціонально-планувальне та об'ємно-просторове рішення художньо-декоративного оздоблення інтер'єру

Як було зазначено раніше, простір бібліотеки-книгарні поділяється на основну зону бібліотеки та на неформальну зону.

Приміщення книжкової зали площею 122.134 м² теж можна поділити на такі зони:

- Зона бібліотеки 64.97 м².

До облаштування входить:

- книжкові шафи;
- дерев'яні платформи;
- книжкові стенди.

Висота книжкових шаф від 2452мм до 3450мм, варіюється залежно від розміщення. Конструкція шаф складається з модульних полиць.

Розміри одного квадратного модуля на 4 полички: 695мм*695мм, глибина 380мм.

Розміри одного прямокутного модуля на 3 полички: 705*355мм, глибина 380мм.

Розміри одного квадратного модуля на 4 полички, розташовані несиметрично: 645*645мм, глибина 380мм.

Розміри одного прямокутного модуля на дві квадратні полички: 705*350мм, глибина 380мм.

Розміри одного прямокутного модуля на дві прямокутні полички 705*130, глибина 380мм.

Матеріал шафи деревина, горіх.

Покриття дерев'яних платформ дерев'яна дошка, відтінок горіх.

Висоти дерев'яних платформ відносно рівня підлоги: 250мм, 530 мм, 886мм, 1231мм.

Висоти розташовані в зростаючому порядку, для комфорту між ними є сходинки, з висотою що відповідає нормам — від 120 до 210 мм.

Спроековано відносно основних положень проектування громадських будинків та споруд ДБН. [8]

- Читальна зала 57.16 м². Облаштування: столи, стільці, лави, дерев'яні платформи.

Висоти столів 720мм, відповідно до стандартних розмірів. Ширина варіюється до 1000мм.

Висоти лав — 460мм, стільців 753мм, висота сидіння — 450мм.

Ширина проходів між умеблюванням не менша 700мм, що забезпечує користувачам комфортний прохід і запобігає скупченню.

Спроектовано відносно основних положень проектування громадських будинків та споруд ДБН. [8]

Друге приміщення складається з таких зон:

- Технічне приміщення площею 4.65 м²
- Санвузол загальною площею 6.02 м² складається з двох приміщень, розділених перегородкою.

Оснащення санвузла: мийка висотою 850мм, унітаз, настінний поручень.

- Неформальна зона площею 56.19 м².

Умеблювання:

- барні стійки;
- барні стільці;
- стіл;
- лави;
- стільці.
- Зона обслуговування, площа 10.61 м².

Умеблювання:

- стійка ресепшен,
- столешниці,
- раковина.

- Гардеробна, площа 2.09 м² .

2.4.3 Стилiстика, меблi, декор, оздоблювальнi матерiали та освiтлення iнтер'єру примiщення

В ходi розробки iнтер'єру я видiлила основнi бажанi пункти:

- Просторовiсть

Завдяки вихiдним даним будiвлi, а саме — високим стелям та неускладненому плануванню я мала гарну базу для оформлення не «перегруженого» iнтер'єру. Основний задум був таким: використавши потенцiал заданого простору встановити необхідну кiлькiсть книжкових шаф, при цьому не створюючи ефекту тiсноти. При цьому, необхідно було продумати книжкову залу таким чином, щоб уникнути i надмiрної пустоти, знайти цiкаве просторове рiшення яке б допомогло вiднати баланс мiж пустою кiмнатою та надмiрним оздобленням.

Рiшення додати площин до меблевої групи було оптимальним. Як референс я обрала бiблiотеку Лiюань, проект китайського архiтектора Лi Сяодуна. Об'єднання бiблiотечних полиць з дерев'яними платформами в одну цiльну групу одночасно додає iнтер'єру незвичностi, при цьому без застосування складних форм.

Як ще одну перевагу включення кiлькарiвневих платформ є їх функцiональнiсть. Таким чином, нижня площина кiмнати є не тiльки пiдлогою — її можна застосовувати i в якостi сходiв, а поклавши на конструкцiю з дерева подушки, ми одразу перетворюємо її i на додатковi сидячi мiсця.

Аби не розривати простiр мiж закiнченням шафи та верхнiм рiвнем я прийняла рiшення встановити модуль полиць аж до стелi. Важливе пояснення — цi останнi ряди не є мiсцем зберiгання книг, адже висота, наприклад, 3 метри не є доступною для користування i потребуватиме допомiжних засобiв для пiдйому. Тим не менше, рiшення продовжити заданий ритм виявилось чи не найоптимальнiшим. Меблi, що монтуються в стелю не рiжуть простiр i навiть iнодi вiзуально його витягують

- Використання простих, загальнозрозумілих форм

Майже всі меблі бібліотеки мають прості, прямокутні форми. Шафи складаються з однакових, або легкопоєднуваних з основною групою модулів. При виборі столів та лав у читальній зоні я обрала монолітні дизайни, це забезпечило поєднання меблевої групи в одне ціле і дало можливість проставити точково акценти в потрібних місцях. Окрім композиційних плюсів, перевага цільних меблів з якісного дерева є показником їх довговічності.

- Природні або фактури що повторюють їх патерн. Екологічні матеріали

Екологічність, природність зараз дуже популярні в дизайні інтер'єру, і безсумнівно не втратять попиту і надалі. Деревина, якісний текстиль, шкіра в невеликій кількості мають одразу кілька переваг. Такі меблі виглядають дорого, створюють затишок, є приємними у використанні (адже момент дотику є дуже важливим) а з наявністю гарної обробки ще й довговічними.

Екологічні матеріали — це ті, які виробляються з найменшим можливим негативним впливом на довкілля. В наш час проблема забруднення середовища серйозна, і показники зростають і надалі. Так, можливо не кожен відвідувач знатиме які саме сировини були використані для облаштування книгарні, але сам фактор доєднання до еко-руху є дуже важливим, як в плані глобальному, так і репутаційному.

- Інклюзивність та безбар'єрність

Інклюзивність приміщення, особливо громадського, є дуже важливим пунктом. Саме в останні роки питання інклюзії, а точніше її відсутності в більшості споруд у нашій країні постало особливо гостро. Так склалось історично, що ще донедавна це питання було немов «не на часі», а людей, що не підлягають якимось стандартам просто ігнорували. Через війну в нашій країні кількість людей з інвалідністю різко зросла і однозначно не можна більше закривати очі на проблему недоступності їм відвідування закладів — культурних, освітніх, тощо.

Важливо зауважити, що поняття інклюзивність не тільки про людей з інвалідністю. До цієї групи також входять люди нижчі або вищі середнього зросту, а також люди з культурними, соціальними, ідейними відмінностями.

Підчас проектування бібліотеки я намагалась зробити інтер'єр якомога більш безбар'єрним. В дизайні я використовувала меблі різної висоти, продумала ресепшен з двома рівнями стільниць, що забезпечує комфорт відвідувачам в колясках, широкі проходи і по максимуму — відсутність дверей. Світлове оснащення є не тільки оптимальним для задач бібліотеки, а й продумане аби забезпечити комфорт кожному користувачеві:

- Природне світло в великій кількості проникає в приміщення, на вікнах установлені ролети і за потреби можна контролювати його кількість
- Схема освітлення комбінована, окрім основного верхнього освітлення також установлені світильники в необхідних точках, наприклад в зонах для читання чи роботи
- На столах теж є точкові світильники, які можна включити чи виключити в залежності від потреб

Спираючись на вище вказані пункти мені вдалося розробити стильний, зручний для кожного та функціональний дизайн. В ході планування проекту я старанно підбирала референси, варіанти планування, меблі.

Основними джерелами мого натхнення були: бібліотека Ліюань, міський будиночок в Рюкані, Бібліотека Муїнга для глухих дітей.

Бренди дизайнерських меблів, які я використала в інтер'єрі: West Elm, Bivaq, Karl Andersson & Söner, Fritz Hansen. Це компанії що виготовляють високоякісні, ергономічні меблі з натуральних або екологічних матеріалів.

РОЗДІЛ III

Засоби, прийоми, композиційне рішення художньої роботи в матеріалі

3.1. Концепція художньої роботи

Процес створення мозаїки будь-якого формату можна розділити на 3 головних етапи: Розробка загального ескізу, розробка детального ескізу з визначенням основних кольорових плям, і, безпосередньо, перенесення результатів роботи у матеріал та заданий розмір.

Дуже важливо на етапі ескізу знайти всі необхідні маси та пропорції, адже мозаїка потребує чіткого композиційного рішення, через відсутність мазків пензля художник має передавати емоції, рух завдяки визначенню об'ємів, кольорів, пластики викладених фрагментів.

У цій особливості мозаїки, власне і полягає, її відмінність від більшості інших декоративних мистецтв — ідея та форма мають чіткі, як-от, наприклад в плакаті. Мозаїка це короткий сталий вислів, зафіксований у матеріалі та на площині на багато-багато років.

Обраний мною сюжет — легенда про Тристана та Ізольду не випадковий, ця історія вже з лицарських часів (за першою записаною версією, хоча є твердження що паралелі історії можна знайти і в античних джерелах) збуджує фантазію численних митців. Це унікальна історія кохання, сповнена ніжності та горя.

В художній роботі я мала за мету передати це безнадійне приховане кохання, розпуку та одночасний спокій в обіймах улюбленої людини. Персонажі картини тягнуться один до одного дещо незграбно — адже знають, що їх любов заборонена. На задньому фоні героїв оточують символічні обриси рослин, що, за легендою, сплелися вже після їх смерті на могилах.

3.2. Засоби, прийоми, композиційне та кольорове рішення художньої роботи

Композиційне рішення не є складним, у центрі знаходяться дві головні фігури це власне і є Тристан та Ізольда. Їх обличчя не деталізовані але ми можемо прочитати смуток майбутнього розставання між викладеними фрагментами. Вони тягнуть руки одне до одного але відчувається відстань між ними цього ефекту допомагає добитися контраст між їхнім вбранням яскравістю силуетів. Силует Тристана темний, неначе

знаходиться у тіні, в той час як Ізольда в світлішому вбранні і золотими косами намагається його немов притягнути руками до себе.

Оточення немов навмисно яскраве, сповнене глибоких синіх і зелених відтінків. Завдяки фрагментарному положенню плитки вдається передати рух, складки на одязі персонажів. Є кольорові відсилки до класичних патернів церковних мозаїк, як от поєднання золотавого та блакитного біля чола.

Обраний колір затирки між плиток — антрацит. Для якісної передачі контурів необхідний був темний відтінок між фрагментами, але не чорний або сірий — зеленуватий підтон затирки додає більшої глибини зображенню.

3.3. Техніка виконання художньої роботи

Я вдалася до прямого методу укладання мозаїки який є чи не найбільш часто застосовуваним як у виконанні художніх робіт, так і в декоративно облицювальних. [14]

Цей метод полягає в укладанні фрагментів одразу на шар клею після того як на поверхні був намальований ескіз контурів. Дуже важливо бути акуратним і точно класти фрагменти мозаїки адже шматочки плитки одразу кладуться на міцний клей який забезпечує надійне скріплення поверхні із плиткою.

Прямий метод укладання мозаїки дає низький шанс на похибку, але саме завдяки йому можна добитися цікавих візуальних ефектів, адже фрагменти будуть лягати нерівно, відповідно до фактури нанесеного клею, таким чином створюючи особливе мерехтіння світла що і є властивим для мозаїки.

Процес викладання мозаїки такий:

- Для початку поверх ескізу нанесеного на поверхню треба викласти шматочки відповідної форми, уже заготовлені наперед. Таким чином ми зможемо розглянути композицію ще до безпосереднього кріплення до поверхні
- Після того як я запевнилася що малюнок виглядає вдало можна переходити до етапу укладання

- Дуже важливий етап — нанесення клею на основу, це робиться шпателем, прокривати варто рівномірно, невеликими зонами
- Рухатися у викладанні візерунку варто від центру до сторін, таким чином всі основні частини малюнку будуть точно заповнені так як треба, і всі фрагменти стануть на призначене місце. Шви між шматочками плитки мають бути відносно рівномірними, аби між фрагментами мозаїки не було великих щілин
- Через добу після засихання клею варто наносити затирку, розподіляти її варто гумовим шпателем по горизонталі вертикалі, невеликими ділянками
- Затирку варто залишити на 10 20 хвилин сохнути, після чого видалити надлишки м'якою вологою губкою. [16]

3.4. Художня робота в інтер'єрному середовищі

Мозаїка знаходиться на стіні, в книжковій залі бібліотеки. На неї падає якісне природне освітлення з вікон, так і встановлене. Матеріал плиток глянцевої, тож вони відблискують, додаючи об'єму картині.

Колір швів між фрагментами збігається із відтінком використаним на стіні, тож вся композиція виглядає цілісно. Яскраві відтінки плиток чудово контрастують на фоні стіни темного відтінку бетону.

Мозаїка знаходиться приблизно на рівні очей, її легко роздивитися, можна навіть доторкнутися. Вона задумана контактною глядачами, навіть закликає до взаємодії.

Внизу, у правому нижньому куті під експонатом написано: Тристан та Ізольда, і нижче — підпис автора.

ВИСНОВКИ

В ході роботи було вивчено багато різних джерел: українських і закордонних наукових робіт, енциклопедій, часописів. Проведено аналіз теорії мистецтва мозаїки, вивчення її походження, першозадуму, декоративного та функціонального значення, культурного та історичного змісту.

Аналіз тенденцій оздоблення інтер'єру демонструє широкий спектр для

творчого становлення і вивільнення художнього потенціалу художника і дизайнера. Безупинний розвиток технологій, концепцій і потреб соціуму мотивує створювати нові дизайни, пропонувати нові просторові і декоративні рішення, поглиблювати знання спеціалізації аби в майбутньому бути спроможним забезпечити розвиток вітчизняної культури, архітектури та дизайну.

Завдяки детальному розгляду та вивченню норм проектування було сформовано чітку базу для грамотної розробки поточного та майбутніх проектів.

Засвоєні в ході дослідницької частини виконання наукової роботи знання стали запорукою якісної розробки об'ємно-просторово рішення інтер'єру бібліотеки-книгарні.

Досвід, отриманий при створенні художньої роботи було проаналізовано, структуризовано і викладено в короткій формі.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Белічко Ю. В. Монументальний живопис 1941-1967 років / Історія українського мистецтва : у 6 томах / М. П. Бажан, Ю. Я. Турченко. Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського. К., 1968. Т. 6: Радянське мистецтво 1941-1967 років. С. 185-203.
2. Білодід Ю. М., Поліщук О. П. Основи дизайну: навч. посіб. Київ : Парапан, 2004. 240 с.
3. Бойчукізм. URL: <https://esu.com.ua/article-36203>
4. Врона І. І., Лобановський Б. Б. Монументальний живопис 1920-1941 / Історія українського мистецтва: у 6-х томах / М. П. Бажан. Академія наук УРСР. К., 1967. Т. 5: Радянське мистецтво 1917-1941 років. С. 110—120.
5. Галина Склярєнко Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття.

6. Горбик О. Р., Ломовський А. І. Збірник основних державних будівельних норм України щодо архітектурного та дизайнерського проектування малоповерхових житлових будинків та їх інтер'єрів : навч. метод. посіб.-довід. для студ.-архітекторів та дизайнерів (спец.: "Архітектура будівель та споруд", "Дизайн інтер'єрів та обладнання") / Відкр. міжнар. ун-т розв. людини "Україна". Київ : Ун-т "Україна", 2012
7. Гулей Ольга Володимирівна Декоративно-прикладне мистецтво: Навчальний посібник. Суми: Видавництво СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2010, - 152 с.
8. ДБН В.2.2-9:2018. Громадські будівлі та споруди. Основні положення із Зміною №1. Актуалізований текст в останній редакції із внесеними змінами. Київ : Міністерство розвитку громад та територій України, 2022. 48 с.
9. ДБН В.2.2-40:2018. Будинки і споруди. Інклюзивність будівель і споруд. Київ, Міністерство регіонального розвитку, будівництва та житлово-комунального господарства України 2018.
10. ДСТУ 9243.7:2023. Правила виконання архітектурно-будівельних робочих креслень. Київ : ДП «УкрНДНЦ», 2024. 19 с.
11. Зиміна Світлана Борисівна Стилі інтер'єру : посібник; Київ. нац. ун-т буд-ва і архітектури. Київ : Довіра, 2018. 359 с.
12. Історія українського мистецтва: у 5 т. / ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України; голов. ред. Г. Скрипник; ред. т.: Д Степовик. Київ, 2011. Т.3: Мистецтво другої половини XVI–XVIII століття. 1088 с.
13. Історія українського мистецтва: в 6-ти т. / головна ред. колегія: М.П. Бажан. Т.1: Мистецтво найдавніших часів та епохи Київської Русі. Київ : Акад наук УРСР. Головна редакція Укр. радянської енциклопедії, 1966. 455 с.
14. Каленюк О.М., Вахрамєєва Г.І. Декоративно-прикладне мистецтво: Методичні рекомендації до виконання курсових робіт. Луцьк : Вид-во ... , 2015. – 28 с.
15. Мамолат Є. С. Монументальний живопис Київської Русі / Історія українського мистецтва : у 6 томах / М. П. Бажан, Ю. С. Асєєв. К. : Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1966. — Т. 1: Мистецтво з найдавніших часів до епохи Київської Русі. С. 246—322.

16. Матвеева Т. О. Мозаїка та різьблення по дереву: Навчальний посібник: Вища школа, 1993.
17. Мироненко В.П. Архітектурна ергономіка : підручник. Київ: Вид-во Національного авіаційного ун-ту „НАУ–друк”, 2009.
18. Мозаїки і фрески в системі оздоблення храмів Київської Русі кін. XI – поч. XII ст. URL: <https://ukrartstory.com.ua/tekst-statti/mozajiki-i-freski-v-sistemi-ozdoblennja-xramiv-kijivskoj-rusi-kin-xi-poch-xii-st.html>
19. Монументальне мистецтво шістдесятників: зб. тез доповідей всеукраїнської наук.-практ. конф. присвяченої 100-річчю від дня народження І.-В. Задорожного, Київ, 21 грудня 2021 р. – К., 2021. – 54 с.
20. Нікітенко Н. Мозаїки та фрески Софії Київської. Київ : Горобець, 2018. 395 с.
21. Нікітенко Н. Тератологічний сюжет орнаменту південної вежі Софії Київської / Наукові записки НАУКМА. Історія і теорія культури. К., 2021. Т. 4. С. 70-79.
22. Платонова Неллі Іванівна Мистецтво. Енциклопедія. Київ : ПЕРО, 2008. 143 с.
23. Скрипник Г. Монументально-декоративне мистецтво ХХ століття / Історія українського мистецтва: у 5 томах / Т. Кара-Васильєва. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. К., 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. С. 626-663.
24. Сьомка Сергій Володимирович Ергономіка та ергодизайн : підручник; Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Ліра-К, 2017. 615 с.
25. Тищенко Олександр Романович Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII-XVIII ст) : навч. посіб. для студ. вузів мистецтв та культури. Київ: Либідь, 1992. 191 с.
26. Художники України: Живопис. Графіка. Скульптура. Декоративно-прикладне мистецтво: Творчо-біографічний довідник /Ред. Рада : І.Бугаєнко та ін., Вип. 2. Київ : ІПРЕЗ, 2001. 223 с.
27. Benoît DUBOSSON*, JMR4, 2011. Une mosaïque de galets romaine à Erétrie (Grèce, Eubée)
28. Dossiers d'Archéologie n° 412, juillet-août 2022
29. Histoire et technique de la mosaïque. URL: <https://www.stuc-mosaic.fr/histoire-technique-de-mosaïque/>

30. La mosaïque by Lavagne, Henri. Paris, Presses universitaires de France, 1987
31. Matthieu Poux. Redécouvrir la mosaïque en contexte
32. Roman mosaics. URL: <https://www.britannica.com/art/mosaic-art/Roman-mosaics>
33. Yevhen Nikiforov, Polina Baitsym. Art for Architecture Ukraine: Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990. Berlin: DOM publishers, 2020