

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ МОЗАИКА И АРХИТЕКТУРА: ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

М. Ю. Шишин

Прежде чем приступить к раскрытию основных положений настоящей статьи, хотя бы контурно рассмотрим сущностные моменты ключевых для данной работы понятий – флорентийская мозаика и синтез искусств. Тема синтеза искусств исследовалась многими отечественными и зарубежными исследователями [13; 14; 23 и т. д.], что касается флорентийской мозаики, то можно сказать, что изучение ее только начинается [1; 2; 4; 8; и т. д.]. Что касается раскрытия проблем синтеза архитектуры и флорентийской мозаики, то наиболее заметными работами стоит считать художественные и теоретические работы А. Дейнеки [7] – выдающегося художника монументалиста и его учителя по ВХУТЕМАСУ – В. А. Фаворского [17].

Необходимо отметить, что, не смотря на радикальное изменение облика архитектуры, переход на каркасные конструкции с использованием металла и стекла, флорентийская мозаика продолжает привлекать архитекторов и дизайнеров. Активно, она, например, применялась при украшении станций метрополитена. Рассмотрим в ключевые моменты истории и особенности художественно выразительных средств флорентийской мозаики.

История возникновения и специфика средств художественной выразительности флорентийской мозаики.

Мозаика один из древнейших видов художественного творчества, одна из разновидностей монументального искусства. Остатки самых древних мозаичных изделий, как привило наборные полы и остатки стен, сохранились в Месопотамии и Древнем Египте, позже она развивается в центрах Крито-Микенской культуры. В Древней Греции в развалинах широко известного храма Зевса в Олимпе сохранились наборные полы, выполненные из цветных небольших камней, передающих морские существа. Во времена эллинизма возникает так называемая александрийская мозаика. Центром ее сложения была Александрия, здесь чаще всего здесь исполнялись крупные композиции из пластин цветных камней в виде сочетаний треугольников, квадратов, кругов и овалов черного, белого и других локальных цветов. В этом виде александрийская мозаика переносится в Рим и получает широкое распространение

для украшения интерьеров, активно применяется в украшении бассейнов терм. Первоначально узоры в мозаичных композициях были монохромны и, состояли в основном, из геометрических фигур, но уже в поздний республиканский период Древнего Рима и тем более в императорском, стали появляться сложнейшие по исполнению и содержанию сюжеты. Например, при раскопках дворца римского императора в Трире, созданного в IV в. н.э. было обнаружено великолепное мозаичное панно, сложенное из кубиков камней и терракоты. Кроме обычных овалов и кругов были выполнены фигуры танцовщиц, слуг с блюдами. Центральную часть панно занимали персонажи греческой мифологии Агамемнон, красавица Леда, Зевс в виде орла, и трое младенцев, рожденных Ледой от Зевса – Кастор, Поллукс и Прекрасная Елена [22, с. 253]. Античные мастера достигли высокого совершенства изображения, соревнуясь с живописцами в передаче многообразия красок, в точности рисунка, законченности композиции. Так, в упомянутой Леде, изумляет не только качество исполнения и подбора смальт, но в повороте головы, рисунке взгляда передана настороженность и глубокая взволнованность. Основными материалами в этот момент в мозаике были цветные камни, разноцветны куски обожженной и эмалированной глины или стекла, окрашенного окислами металлов - смальты. Уже на этом этапе развития мозаики можно говорить о стремлении создать органичное единство архитектуры и монументальной живописи.

Следующим значительным этапом развития мозаики связана с Византийской империей, где она получила и новый облик и, по сути, дела были созданы великолепные образцы синтеза архитектуры и мозаики (храм Сан-Витале в Равенне, храм в Дафне, кафеликон в Хозиос Лукас, церковь Хора в Константинополе и т.д.). Примером прекрасной византийской смальтовой мозаики может служить изображение Христа Пантократора и Богородичный образ в храме Софии Киевской. Византийские мозаичисты усложнили технику смальтовой мозаики и достигали тончайших цветовых эффектов.

Собственно флорентийская мозаика возникает в эпоху Возрождения во Флорен-

ции в мастерских известных меценатов искусства – Медичи. Мозаика была популярным видом искусства во Флоренции, но лишь в мастерской Медичи открытой в 1560 году этой технике было суждено развиваться до большого совершенства. В мозаике, получившей по месту ее возникновения и развития – флорентийской, используются поделочные камни, которые распиливаются на тонкие пластины (один из часто употребляемых терминов у мозаичистов - фанеру), тщательно полируется и затем из нее набираются условные орнаментальные композиции и «каменные картины», чем и особенно прославилась флорентийская мастерская. Известный художник, историк и теоретик искусства эпохи Возрождения Д. Вазари фактически один из первых дает описание техники флорентийской мозаики: «Современные наши мастера прибавили к мозаике из мелких кусочков другой род мозаики – в виде инкрустации из мрамора, воспроизводящих истории, написанные светотенью...Поэтому они и стали изображать с чудесным мастерством огромнейшие истории, которые можно поместить не только на полах,... но инкрустировать ими также и фасады стен и дворцов» [6]. Вазари поддерживает стремление мозаичистов в достижении иллюзионистических эффектов в передачи объемов и пространства, сродни тех, что рождаются на холсте живописца.

Совершенствование техники флорентийской мозаики привело к тому, что она стала использоваться не только в монументальных композициях, но в украшении мебели, создании станковых картин, ювелирных изделий. В собрании Эрмитажа есть замечательное произведение - плакетка 16 века «Благовещенье», происходящая из коллекции Д. П. Татищева [25]. Из той же прекрасной коллекции русского дипломата и выдающегося коллекционера искусства происходят еще несколько флорентийских работ – пейзажные работы и столешницы.

Крупнейший вклад в развитие этой технике на рубеже 18-19 веков внес Джакомо Раффаэлли, уроженец Рима, итальянский скульптор, живописец, педагог. В коллекции Эрмитажа, представлены разные этапы творчества этого мастера и можно увидеть, как от работы к работе он все более совершенствовал технику, качество подбора камней, вел глубокие исследования в области композиции, стремясь достичь максимальной художественной выразительности в сочетании красоты камня и формы изделия [3, с. 228-231].

Техника, которой пользовались флорентийские мозаичисты, близка к тем приемам инкрустации различными породами дерева, которая получила «маркетри». Это был гладкий тип мозаики - многоцветный набор арабесок и лент в сочетании с изображением листьев и плодов. Особо ценились изделия в виде панно, которые вставлялись в шкафы, бюро, бронзовое литье, а также в каменную облицовку стен и столбов. Учитывая их большую художественную ценность и стоимость работ, чаще всего панно из флорентийской мозаики использовались в церковной и дворцовой архитектуре. Громадное значение для мозаичных изделий имеет их совершенная полировка, так как она раскрывает колорит камня, насыщенность и красоту цвета, богатство оттенков. Поэтому полировка всегда контролировалась визуально, по резкости зеркального изображения.

В России основоположником флорентийской мозаики стал И. П. Соколов, который сначала прошел обучение в народном художественном училище при Петергофской шлифовальной фабрике, а затем был направлен для овладения техникой флорентийской мозаики в 1847 году во Флоренцию. Он с большим увлечением освоил приемы «каменной мозаики». По возвращению на родину И. П. Соколов создал прекрасную мастерскую в Петергофе, выполнил сам ряд изделий, которые завоевали высокие международные премии. Так, им была выполнена столешница для стола, который предназначался для парадного интерьера. Форма подстоля из резного позолоченного дерева, выполненная в барочном стиле представляет фигурку пути со стилизованной пальмовой ветвью. Столешница из камня, наборная композиция в технике флорентийской мозаики «Щеголь». Стол был показан на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 г., а ныне хранится в коллекции Государственного Эрмитажа [28].

Свидетельством высочайшего мастерства русских мозаичистов можно считать шкаф, выполненный на Петергофской фабрике (1884 - 1892 гг.) для императрицы Марии Федоровны. Шесть мастеров трудились над ним на протяжении 5 лет. С фасада его украшают вставные панно в технике флорентийской мозаики, которые в совершенстве подбора камней, шлифовки, разработки композиции не уступают лучшим работам флорентийских мастеров.

Шкаф и фрагменты флорентийской мозаики. В настоящий момент хранится в Мине-

ралогический Музей им. А.Е. Ферсмана Российской Академии Наук [29].



После Петергофской, флорентийская мозаика осваивается на Екатеринбургской камнерезной фабрики. Что касается другой крупного центра камнерезного искусства – Колыванского камнерезного завода на Алтае, то здесь флорентийская мозаика появляется поздно, лишь во второй половине 20 века. Мы не ставим целью подробное историческое рассмотрение развитие флорентийской мозаики, отметим здесь лишь только, что в 20 веке флорентийская мозаика не только не исчезает, а напротив, становится очень вос-

требованной и активно развивается в связи с созданием в крупных и столичных городах России станций метрополитена. Завершим эту часть нашей работы описанием и анализом некоторых средств художественной выразительности флорентийской мозаики, которые, будут особенно важны в прояснении ее роли в синтезе искусств.

Цветной поделочный камень чрезвычайно богат на цветовые отношения и разнообразен по фактуре. Могут встречаться абсолютно однородные - черный и белый мраморы, порфиры, но могут и быть камни с причудливыми цветовыми сочетаниями, разнообразием фактур. Порой только тонкое чутье мастера-камнереза может подсказать как поведет себя при распиловке тот или иной блок камня. Рисунок прожилок может менять цветность, направление, в массу камня могут попасть разнообразные инородные включения, которые резко меняют колорит.

То, насколько важно выбрать тактику обработки, даже первичной для камня можно проиллюстрировать следующим примером. В коллекции Эрмитаже есть прекрасная ваза, выполненная на Колыванском камнерезном заводе из так называемой копейчатой яшмы. Это яшма с причудливым рисунком камня – по серо-фиолетовому фону плывут бледно серые кружки, как мелкие монетки. Форма вазы – каплевидная, на тонкой ножке. Ориентация блока при вытачивании вазы выбрана очень выразительно. При созерцании вазы возникает иллюзия, что пузырьки воздуха, как бы поднимаются откуда-то из глубины и, дробясь, устремляются к узкому горлышку. Поверхность камня отполирована до зеркального блеска и при сосредоточенном рассмотрении кажется, что перед зрителем не каменная ваза, а некий громадный стеклянный сосуд в котором перемешиваются, вскипают какие-то неведомые потоки цветной субстанции, что-то очень близкое к потокам цветного вещества-энергии, как на картинах М. Чюрлениса. У колыванских мастеров бытовало выражение дать силу камня – это значило максимально возможно выявить красоту рисунка камня, подобрать наиболее выразительную форму изделия, что бы течение цветных струй подчеркнули выразительность его очертания, а через тщательную полировку раскрыть глубину и насыщенность цвета. Не редко можно простым удачным распилом и полировкой сразу выявить красивую картину – практически готовый пейзаж. Ряд минералов (опал, лабрадорит, тигровый глаз), помогают создать в плоских мозаичных компози-

циях иллюзию трехмерного пространства, когда каменные элементы способны переливаться и менять окраску под разными углами освещения.

Итак, с ключевыми средствами художественной выразительности флорентийской мозаики кроме цвета и фактуры пластинки необходимо отнести форму самой пластинки (размещение цветных пятен может продиктовать ее размеры и очертание), полировка же помогает выявить силу цвета и насыщенность колорита заготовки. Разные по плотности и составу камни будут различно вести себя в композиции. Плотные породы с однородной цветовой массой подчеркнут плоскостность в композиции, а опал, лабрадорит, некоторые сорта яшм, например ревневская зеленоволнистая яшма из Колывани, при полировке могут передать эффект глубины пространства. Эти свойства должны быть учитываемы при создании как монументальных, так и станковых форм искусства с применением флорентийской мозаики. Активную роль эти свойства поделочных камней будут играть в синтезе искусств.

Теоретические аспекты синтеза архитектуры и флорентийской мозаики.

Поиски высокой художественной выразительности и глубокой художественной образности издавна вели художников к созданию синтеза различных видов искусств. Уже в далекой древности, в каменном веке, первобытные живописцы, создавая свои композиции на стенах пещер или на гладких поверхностях скал, органично вплетая в ткань будущей работы фактуру и рельеф каменных массивов, четко ориентировали свои рисунки по сторонам света учитывая эффекты освещения и, говоря, на языке современного искусствоведческого анализа, древние мастера связывали пространство произведения и его окружения, что является главным условием синтеза искусств. Более того, доказано, что на уровне позднего палеолита и в неолите первобытные скульпторы, резчики по кости, мастера петроглифических композиций связывали свои работы и ходом небесных светил, вплоть до звездных систем [10].

К. А. Макаров определяет синтез искусств как: «... органичное соединение разных искусств или видов искусства в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека. Понятие "синтез искусств" подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов. Их идейно-

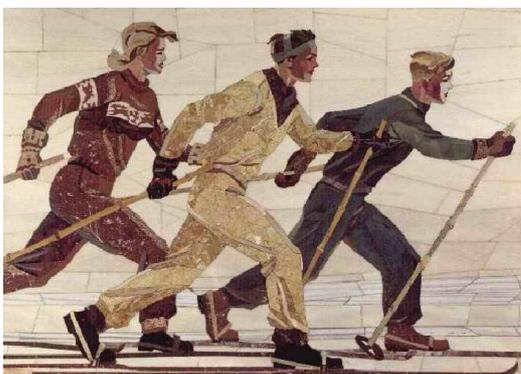
мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства и времени, согласованность масштабов, пропорций, ритма порождают в искусстве качества, способные активизировать его восприятие, сообщать ему многоплановость, многогранность развития идеи, оказывать на человека многостороннее эмоционально насыщенное воздействие, обращаясь ко всей полноте его чувств» [24].

Известно, что архитектура и монументальное искусство тяготеет к созданию единых синтетических комплексов. В истории мировой культуры можно обнаружить большое число замечательных примеров таких синтетических комплексов – это и древнегреческие ансамбли – Храм Зевса в Олимпии, Акрополь, русско-византийские православные храмы (кафоликон в Хозиос Лукос, София Киевская). Органического единства добивались зодчие готического периода в Европе в своих храмах, объединяя скульптуру, витражи под «водительством» архитектуры. В поисках высокой силы эмоционально-эстетического воздействия синтетических форм изобразительного искусства, мастера эпохи Возрождения создавали уникальные комплексы. Здесь можно назвать только Сикстинскую капеллу, расписанную Микеланджело, его гробницу Медичи, создание Леонардо да Винчи единого пространственно-художественного образа в трапезной монастыря Санта Мария дела Грация в Милане. Барокко, классицизм, рококо, ампир и другие крупные европейские стили, также явились основанием для создания синтетических видов искусства – например дворцовые комплексы Петербурга. Рубеж 19-20 веков в Европе стал временем активных поисков синтетических форм искусства. Г. Вагнер мечтает о том, что музыкальная драма заменить собой религиозные формы культуры, А. Н. Скрябин ищет синтетические формы, объединяя свет и музыки; возникает и новый вид искусства в целом синтетический – кино. Развитие дизайна в Баухаусе и в России во ВХУТЕМАСе также опиралось на идею о создании высокохудожественной среды, где каждый вид искусства в процессе симфонического единства с другими видами художественного творчества усиливал воздействие, и в целом создавалась новая среда жизнедеятельности, с высоким духом художественной выразительности.

Проблема синтеза архитектуры и флорентийской мозаики может рассматриваться с

различных точек зрения – технологической – особенности применения различных пород камней и их соединения с архитектурными пространством и элементами; исторической – исследование истории создания таких комплексов и то, какие стилистические и иные особенности определили их характер. Учитывая, что сейчас флорентийская мозаика начинает возрождаться и все больше применяется в произведениях монументального и станкового видов искусства, мы считаем необходимым остановиться на принципах объединения этих видов искусства.

Некоторые из этих принципов уже определены, это: «... от унисонного повторения живописью или скульптурой членения и ритмов сооружения до контрастного соотношения с его тектоническим строем (например, среди росписей римских домов в Помпеях есть и плоскостно-орнаментальные, и пространственно-иллюзорные, зрительно разрушающие плоскость стены). Наряду с принципом "вписывания" монументальных композиций в архитектурные членения (фронтоны, фриз, метопы древнегреческих храмов) существует и орнаментально-ковровый принцип декорирования (сплошные майоликовые облицовки средневековых построек Средней Азии, росписи русских церквей 17 в.). Выбор каждого из этих принципов зависит от мировоззренческих основ, от общего характера стилистики искусства данного периода» [26].



Дейнека А. А. Лыжники. 1950. 75x100, флорентийская мозаика Курская областная картинная галерея им А. А. Дейнеки [27]

Флорентийская мозаика в нашей стране получила большое развитие в связи со строительством станций метрополитена. Несколько высокохудожественных композиций в этой технике выполнены для станций Новосибирского метро из яшм, мраморов, порфиров, добываемых на Алтае.

Среди ярких примеров органичного синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства – станция «Нагатинская» – просторный зал, разделенный рядами белых колонн. Впервые в истории московского метро боковые стены станции целиком украшены флорентийской мраморной мозаикой, составляющей единое целое с ее архитектурой и неотделимо включенной в уравновешенный, светлый архитектурно-художественный ансамбль всей станции. Авторам (архитекторы И. Г. Петухова, Л. Н. Павлов, Л. Ю. Гончар, Н. И. Шумаков, художники Э. Жарёнова, В. Васильцев) посчастливилось найти меру соотношения больших ровных полей мозаики с изобразительными и орнаментальными мотивами. Эта мера позволяет естественно и без эмоциональных перегрузок воспринимать сюжетные композиции и декоративные эффекты произведения. С наибольшим вкусом исполнены здесь композиции на темы древнерусской архитектуры.

Эта станция метро, мозаичное панно флорентийской мозаики в культурном центре Олимпийской деревни, общей площадью 220 кв. м (руководитель авторского коллектива архитектор Е. Стамо) и другие композиции не только раскрывают красоту камня, но позволяют раскрыть еще ряд принципов синтеза флорентийской мозаики и архитектуры.

В.А.Фаворский считал, что мозаика выполняет особого рода роль в художественном восприятии архитектуры и называл мозаичные панно «узлами композиции». Раскроем это положение следующим образом.

Как известно вместе с Фаворским во ВХУТЕМАСе работает в 20-х годах П. А. Флоренский, который читает здесь курс лекций выдающейся глубины и эвристичности. В настоящее время он опубликован и, в нем идея синтеза искусств проходит главной темой [18]. Кроме того, Флоренскому принадлежит и уникальная по глубине работа «Храмовое действо как синтез искусств» [19]. Эти работы помогают в методическом плане прояснить и природу синтеза архитектуры и флорентийской мозаики.

Ключевой категорией в прояснении природы синтеза двух видов искусства архитектуры и флорентийской мозаики будет категория - пространство. Человек воспринимающий интерьер здания или его внешний облик, схватывает в акте восприятия организованное пространство, которое в первый момент времени дается ему обобщенно в виде контуров и очертаний. При этом оценивается протяженность пространства, центричность или

вытянутость, членение на отдельные элементы – гомогенно оно или имеет некоторые сгущения – колонны, окна, аркады и т.д. это общее захватывание пространственного объекта. Далее, глаз начинает выделять зоны сгущения и подробнее рассматривать различные объекты, постигая насколько они уравновешены или не уравновешены, пропорциональны или непропорциональны, каков теперь уже характер очертаний отдельных объектов. Другими словами из общего пространства начинают извлекаться отдельные вложенные пространства. Это важный этап и он может и дальше вести постижения объекта в плане постижения его образности. Как в голограмме структура здания в целом повторится, но в «свернутом виде» в отдельном элементе. Как это например, происходит в тимпане, в дугообразном элементе над романским или готическим храмом. Т. Бургхардт пишет: «Архитектурная форма церковного портала той эпохи представляет собой своеобразное «резюме» сакрального здания, сочетая собой два элемента: дверь и нишу; ниша морфологически соответствует хору церкви и отражает его характерное убранство» [5, с. 93]. Другими словами в поле восприятия появляются еще вложенные пространства крупных архитектурных объектов и в том числе композиции флорентийской мозаики. Но на этом процесс восприятия (если конечно же он идет с углублением, а не завершается формой поверхностного осматривания), развивается дальше и вот здесь особую роль начинает камень, точнее сказать отдельная каменная пластинка с ее фактурой, красотой и силой цвета. Мы отмечали выше, что камень может передавать плоскость (ровные по колористическим и фактурным характеристикам монохромные мраморы, порфиры и т. д.) или напротив, при тщательной полировке будет создавать иллюзию трехмерности (ониксы, некоторые породы яшм). В первом случае, «каменная живопись» будет подчеркивать архитектурность стены, на которой возникла – прочность, масштабность, пропорции, соотношение несущих и несомых конструкций, во втором случае, камень будет увлекать взгляд в глубину, развивать третье измерение, а значит будет останавливать взгляд, уводить его с поверхности, увеличивать время рассматривания, усиливать мощь визуальной информации. Можно предположить, что выполненная полностью из такого камня мозаичная композиция, получит множественные «прорывы» трехмерности, разрушить тектонику стены.

Стена «растворится», как это было, например в помпейских росписях, в которых художники стремились к полной иллюзии пространства. В этом случае, речь о синтезе искусств не может идти, потому что один вид искусства, иллюзионистическая мозаика, исключила другой, «растворила стену». Точно также если будут применены в мозаике монохромные цветовые плоскости, то возникнет сильная тектоническая доминанта, плоскость стены и без того имеющая громадную выразительную силу, будет еще раз усилена и мозаике будет отведена техническая роль, фактически декоративное украшение стены. Значит в разработке композиции флорентийской мозаике должен быть найдена особая пропорция применения плоскостных и «трехмерных»-мазков – пластин. Одни должны подчеркивать архитектуру стены, другие, останавливая взгляд зрителя, усиливать общее композиционное восприятие. У Флорентского А. П. на эту тему есть очень точное замечание относительно времени восприятия и объединения средств художественной выразительности различных видов искусств, в процессе художественного синтеза: «Непрерывно текущее время, однородное время не способно дать ритм. Последний, предполагает пульсацию, сущение и разрежение, замедление и ускорение, шаги и остановки. Следовательно, изобразительные средства, дающие ритм, должны иметь в себе некоторую расчлененность, одними своими элементами задерживающую внимание и глаз, другими же, промежуточными, продвигающую то и другое от элемента к другому. Иначе говоря, линиями, образующими основную схему изобразительного произведения, надлежит пронизывать собой или связывать чередующиеся элементы покоя и скачка» [20].

Эти связующие линии по сути дела есть принципы организации в синтетическое композиционное единство архитектуры и флорентийской мозаики. А. А. Дейнека так определяет сущность композиции в монументальной живописи: «Значение плоскости росписи, ее глубины, формата, пластики, значение горизонта, точек схода, масштабных взаимоотношений, ритма, динамики или статики, выразительности жеста, зрительной доходчивости, равновесия планов, равномерности и диссонансов освещения – суть композиции. Место росписи в архитектуре, ее расстояние от зрителя, подчеркивание и выдвигание основных масс, решение центра росписи – суть композиции» [7, с. 67].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баранова, Т. В. Становление техники флорентийской мозаики в России / Т. В. Баранова // *Архитектура. Градостроительство. Дизайн : материалы международной научно-методической конференции.* – Барнаул : Изд-во АлтГТУ, 2005.
2. Баранова, Т. В. Современное состояние и флорентийская мозаика на Кольванском камнерезном заводе / Т. В. Баранова // *Формирование единого образовательного пространства в регионе Большого Алтая: проблемы и перспективы: Материалы научной конференции.* – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2005.
3. Баранова, Т. В. Специфические черты европейских культурных традиций монументального искусства во флорентийской мозаике / Т. В. Баранова // *Философия образования.* – 2007. – №1. – С. 228-231.
4. Баранова, Т. В. Творческая и педагогическая деятельность мастера флорентийской мозаики И. П. Соколова / Т. В. Баранова // *Архитектура, градостроительство, дизайн, изобразительное искусство: вопросы теории и истории.* – Барнаул : Изд-во АлтГТУ. – 2006. – №1.
5. Буркхардт, Т. Сакральное искусство Востока и Запада / Т. Буркхардт. – М. : Алетей, 1999. – С. 93.
6. Вазари, Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Д. Вазари. – М. : ТЕРРА, 1996. – Т.1. – С. 137.
7. Дейнека, А. А. Жизнь, искусство, время / А. А. Дейнека. – Л. : Художник РСФСР, 1974. – С. 67.
8. Ефимова, Е. М. Западноевропейские мозаики 13 – 19 вв. в собрании Эрмитажа / Е. М. Ефимова. – Л. : Советский художник, 1970.
9. Ефимова, Е. М. Русский резной камень в собрании Эрмитажа / Е. М. Ефимова. – Л. : Изд-во Гос. Эрмитаж, 1961.
10. Ларичев, В. Е. Прозрение: Рассказы археолога о первобытном искусстве и религиозных верованиях / В. Е. Ларичев. – М. : Политиздат, 1990.
11. Мавродина, Н. М. Работы камнерезов Кольвани в Эрмитаже. Каталог выставки / Н. М. Мавродина. – Л. : Искусство, 1990.
12. Макаров, В. К. Цветной камень в собрании Эрмитажа / В. К. Макаров. – Л. : Типография им. Федорова, 1938.
13. Михалев, В. П. Видовая специфика и синтез искусств / В. П. Михалев. – Киев : Наук. думка, 1984.
14. Синтез искусств в архитектуре / Сборник статей. – М., 1963;
15. Синтез искусств и архитектура общественных зданий : сб. ст. – М., 1974.
16. Степанов, Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. П. Степанов. – Л. : Художник РСФСР, 1984.
17. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский. – М. : Советский художник, 1988.
18. Флоренский, А. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / А. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993.
19. Флоренский, П. А. Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. – М. : Изобразительное искусство, 1996.
20. Флоренский, А. П. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / А. П. Флоренский. – М. : Мысль, 2000. – С. 220.
21. Хангельдиева, И. Г. Взаимодействие и синтез искусств / И. Г. Хангельдиева. – М. : Знание, 1982.
22. Чубова, А. П. Искусство Европы I-IV веков / А. П. Чубова. – М. : Искусство, 1970. – С. 253.
23. Швидковский, О. А. Гармония взаимодействия : архитектура и монументальное искусство / О. А. Швидковский. – М. : Стройиздат, 1984.
24. Макаров, К. А. <http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00071/27400.htm>
25. Неверов О. Коллекция Д. П. Татищева <http://www.nasledie.rus.ru/podshivka/6606.php>
26. Толстой, В. П. <http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00049/44700.htm>.
27. http://iiim.ru/art/galleries_hr/hr24b_3/hr24b3-32-
28. http://www.hermitagemuseum.org/html_Ru/08/hm88_6_2_1_3.html.
29. http://www.fmm.ru/specimens/mozaika/mozai_k.htm#463.html.