

СМЗН
ХИТЕ
АКУ
РЕ
НДЫ

Архитектура и Закон Здания и Фонды

Допущено Министерством
образования Российской
Федерации в качестве учебника
для студентов высших учебных
заведений, обучающихся
по направлению подготовки
521700 Архитектура
и специальности 630100
Архитектура

*Издание разработано и подготовлено
коллективом авторов — преподавателей
Московского архитектурного института*

Ефимов А.В. и др.

Д 44 Дизайн архитектурной среды: Учеб. для вузов/Г.Б. Минервин, А.П. Ермолаев, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов, Н.И. Щепетков, А.А. Гаврилина, Н.К. Кудряшев — М.: Архитектура-С, 2006 — 504 с., ил.

ISBN 5-9647-0031-4

Предлагаемый учебник содержит общие сведения, специальные указания и рекомендации, необходимые для освоения основной учебной дисциплины — архитектурно-дизайнерского проектирования, даёт основные сведения о предмете проектирования — среде, её типологии, задачах и особенностях организации проектного процесса в целом и при работе с наиболее часто встречающимися формами среды — интерьером и городским пространством, рассказывает о комплексе художественных дисциплин, сопутствующих проектированию. Книга проиллюстрирована многочисленными примерами предметно-пространственных решений в отечественной и зарубежной практике.

Для студентов и преподавателей архитектурных, дизайнерских и художественных вузов, ведущих обучение по специальности 2902 (“дизайн архитектурной среды”).

ISBN 5-9647-0031-4

ББК 85.11

© Архитектура-С, 2004
© Минервин Г.Б., Ермолаев А.П.,
Шимко В.Т., Ефимов А.В.,
Щепетков Н.И., Гаврилина А.А.,
Кудряшев Н.К., 2004

Посвящается памяти
Георгия Борисовича Минервина —
основателя кафедры
“Дизайн архитектурной среды” МАрХИ

RESUME

The “Design of architectural environment” textbook was elaborated by the lecturers working on the chair of the same name. The main purpose of that textbook is to create the ideology of environmental design including thorough analysis of environmental context, historical, cultural, functional and spacial character of the place and aimed on the solution of project task as a harmonical combination of composition, technical and structural requirements.

The textbook reveals the social principles and tasks of environmental design working with complex, dynamic systems; new kinds of tasks the designer can face creating the architectural environment of open or enclosed spaces. It shows the specific character of environmental design in practical work as well as in training.

The textbook is intended for the students studying in the field of architectural and environmental design as well as for practical specialists.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
ЧАСТЬ I. ДИЗАЙН АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ КАК ОСОБАЯ ФОРМА ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	
Глава 1. Социальные основы и современные задачи дизайна средовых объектов	12
1.1. Дизайн. Возникновение и развитие	14
1.2. Дизайн архитектурной среды	26
1.3. Дизайн архитектурной среды в системе видов художественного творчества	29
Глава 2. Особенности творчества архитектора-дизайнера	42
ЧАСТЬ II. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ	
Глава 3. Методическое обеспечение проектной деятельности архитектора-дизайнера	60
3.1. Морфология архитектурной среды	63
3.2. Основы формообразования в дизайне	68
Глава 4. Эстетическая организация формы в дизайне архитектурной среды	90
Глава 5. Особенности композиционного формирования объектов дизайна	106
5.1. Язык формирования архитектурной среды	109
5.2. Задачи композиционного формообразования объектов дизайна	112

ЧАСТЬ III. ПЕРСПЕКТИВЫ И ТЕНДЕНЦИИ ДИЗАЙНА СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

Глава 6.	Дизайн среды внутренних архитектурных пространств	126
6.1.	Типология интерьерных пространств	129
6.2.	Композиционные особенности интерьерных пространств	136
6.3.	Предметное наполнение интерьерных пространств	140
6.4.	Перспективы развития интерьерных пространств	152
Глава 7.	Дизайн среды открытых архитектурных пространств	156
7.1.	Открытые архитектурные пространства как особый объект проектирования	160
7.2.	Классификация открытых архитектурных пространств	166
7.3.	Комплексное формирование фрагмента городской среды	171
7.4.	Архитектурно-дизайнерские средства формирования открытых пространств (их особенности)	179
Глава 8.	Световая среда открытых архитектурных пространств	204
8.1.	Световая среда города — новая область творческой деятельности	206
8.2.	Концепция формирования искусственной световой среды города	211
8.3.	Методология проектирования световой среды города	246
Глава 9.	Колористика предметно-пространственной среды	256
9.1.	Феномен колористики	259
9.2.	Колористика как средство формообразования	262
9.3.	Колористическая культура	291
9.4.	Колористика в творчестве архитектора-дизайнера	305
Глава 10.	Традиционные и новые типы архитектурно-дизайнерских задач при формировании средовых объектов	324
10.1.	Понятие о типологии видов и форм среды	326
10.2.	Традиционные типы среды и особенности их формирования	331
10.3.	Перспективные и поисковые виды и формы среды, новое в средовом проектировании	345

ЧАСТЬ IV. ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ (ДИЗАЙНА) СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

Глава 11.	Основные стадии и организация процесса архитектурно-дизайнерского проектирования	362
Глава 12.	Методы и приемы архитектурно-дизайнерского проектирования	378
12.1.	Методическая организация архитектурно-дизайнерского проектирования	380
12.2.	Позапная разработка архитектурно-дизайнерского решения	388
12.3.	Историческая суть методики приемов дизайнерского проектирования	406

ЧАСТЬ V. УЧЕБНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ПРИ ПОДГОТОВКЕ
АРХИТЕКТОРА-ДИЗАЙНЕРА

Глава 13. Архитектурно-дизайнерское мышление как основа подготовки архитектора-дизайнера	420
Глава 14. Требования к учебному проектированию и его особенности	436
14.1. Задачи и приемы проектного формирования архитектурной среды	438
14.2. Комплексность подготовки архитектора-дизайнера, роль в ней специальных дисциплин	448
14.3. Дисциплины художественного цикла (как часть учебного проектирования)	454
14.4. Курсовое и дипломное архитектурно-дизайнерское проектирование	465
Заключение	498
Литература	500

ВВЕДЕНИЕ

Кафедра “Дизайн архитектурной среды” создана в 1988 году в стенах Московского архитектурного института усилиями первого заведующего кафедрой академика Георгия Борисовича Минервина.

За 15 лет работы педагоги кафедры подготовили учебный план, комплексную программу специальных и художественных дисциплин, государственные стандарты по специальности, утвержденные Министерством образования, изданы отдельные учебные пособия.

Тем не менее студенты и практикующие архитекторы-дизайнеры до сих пор испытывают голод по учебно-методической литературе. Это обстоятельство сделало необходимым подготовку настоящего учебника, предназначенного для студентов вузов СНГ. Содержание учебника соответствует учебному плану, цель которого — научить студента основам подхода к архитектурно-дизайнерскому проектированию, а также самому проектированию. При этом особенность организации учебного процесса по специальности 2902 в архитектурном вузе заключается в том, что в качестве главного метода обучения профессии архитектора-дизайнера выдвигается архитектурно-дизайнерское проектирование, базирующееся на высоких традициях культуры архитектурного проектирования и формирующее при этом собственные аспекты работы в области организации среды, лежащие на стыке прежде всего таких областей художественного творчества, как архитектура и дизайн.

Учебник состоит из пяти частей. В первой части — “Дизайн архитектурной среды как особая форма проектной деятельности” — раскрываются социальные основы и современные задачи дизайна средовых объектов как комплексных сложн-динамических систем, а также вытекающие из этого особенности творчества архитектора-дизайнера. Часть вторая “Основные принципы архитектурно-дизайнерского проектирования средовых объектов” посвящена вопросам методического обеспечения проектной деятельности архитектора-дизайнера, эстетической организации формы и особенностям композиционного формирования объектов дизайна. В третьей части “Перспективы и тенденции дизайна средовых объектов” рассматривается дизайн среды внутренних и открытых архитектурных пространств, а также новые типы архитектурно-дизайнерских задач при формировании средовых объектов. В части четвертой “Процесс архитектурно-дизайнерского проектирования средовых объектов” дается анализ процесса и профессиональные методы и приемы, используемые архитекторами-дизайнерами. Наконец, пятая часть “Учебное проектирование при подготовке архитектора-дизайнера” рассказывает об архитектурно-дизайнерском мышлении как основе при подготовке профессионала, а также о требованиях и особенностях учебного проектирования.

Учебник, который держит в руках читатель, многослоен, т.к. его стержнем является такое многоликое явление сегодняшней жизни, как дизайн архитектурной среды. Даже если бы мы вели разговор только о дизайне, то есть о сфере сознания и деятельности, в которой создается наше предметное окружение, или только об архитектуре, позволяющей нам почувствовать себя причастными высокой материи творчества, или об устройстве человеческой общности, существующей в архитектурно-дизайнерской среде, то и тогда это были бы очень неплоские и неоднозначные рассуждения. В предложенном читателю учебнике, одном из первых в России по проблемам дизайна среды, авторы пытаются соединить эти непростые материи.

Учебник раскрывает особенности, тенденции развития и реальности социума, провоцирующего архитекторов, дизайнеров, художников, промышленное производство, технологии развиваться навстречу его потребностям или, напротив, формулировать пути изменения тенденции его развития. Это книга о культурных традициях, в значительной степени отрезвляющих проектировщиков, склонных к безумному прожектерству. Это книга о профессии, формирующей междисциплинарного универсала, имеющего собственную социально-культурную позицию, свободно ориентирующегося в проблемах социума, культуры, искусства, свободно владеющего средствами выражения не только рационально формулируемых представлений, но и интуитивных художественных ощущений.

Учебник рассказывает о практике профессии архитектора-дизайнера, о целях, задачах, методах проектирования, о типах проектируемых объектов, об этапах и психологии проектной работы, её радостях и трудностях, но он также и об обучении профессии, об учебных программах, упражнениях, о структуре предпроектного анализа, о методах поиска проектной концепции, о проектной графике и моделировании, об использовании света и цвета в учебном и реальном проектировании.

Учебник вскрывает специфику архитектурно-дизайнерского мышления, связи и отличия его от как будто бы знакомых типов мышления архитектора, художника, конструктора, инженера, ученого, философа. Формирующиеся сегодня типы мышления способны не только привлекать многочисленных коллег, не только выступать в той или иной ипостаси, но и соединять со своим пониманием особенности различных типов сознания. Учебник, в известной степени, даёт ответы на непростые вопросы человека, решившего посвятить себя профессии средового дизайнера: что это за профессия?, чему меня собираются учить в институте?; кем я буду после окончания института, что я буду уметь, где смогу работать?; каковы особенности обучения, какова программа обучения?; какие трудности ждут меня через неделю, месяц, год обучения?; есть ли смысл в том, чтобы, преодолевая немалые трудности, становиться специалистом — дизайнером среды?

Учебник подготовлен авторским коллективом:

глава 1 — профессорами Г. Минервиным, А. Ермолаевым при участии старшего преподавателя Ю. Манусевич;

глава 2 — профессором А. Ермолаевым;

главы 3, 4 и 5 — академиком Г. Минервиным;

глава 6 — доцентом Н. Кудряшёвым;

глава 7 — профессором В. Шимко при участии доцента Г. Пялля;

глава 8 — профессором Н. Щепетковым;

глава 9 — профессором А. Ефимовым;

глава 10 — профессором В. Шимко;

глава 11 — профессором А. Ермолаевым, ст. преподавателем Т. Шулика;

глава 12 — профессором А. Гаврилиной;

глава 13 — профессором А. Ермолаевым, ст. преподавателем Т. Шулика;

глава 14 — профессорами А. Ефимовым, В. Шимко, Н. Щепетковым, М. Уткиным, доцентом Я. Виноградовым.

Общая редакция учебника — профессора А. Ефимова.

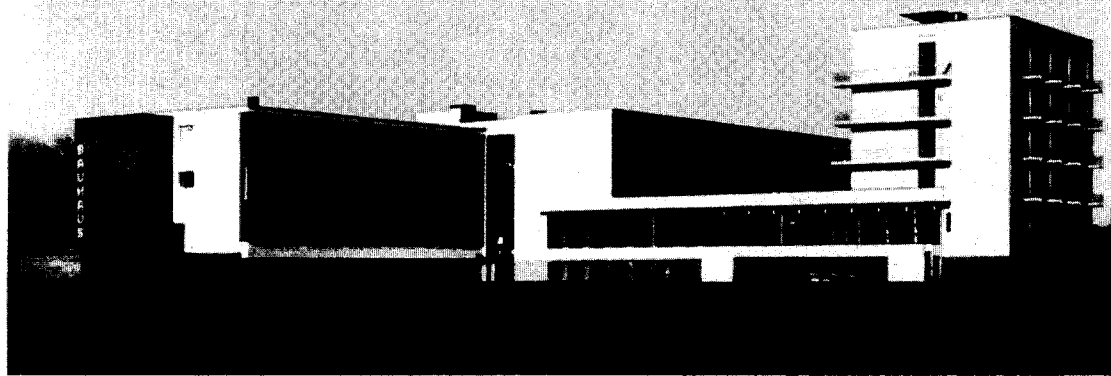
Предлагаемый учебник звучит многоголосо: он написан коллегами — педагогами кафедры “Дизайн архитектурной среды” Московского архитектурного института. Каждый писал о том, что ему ближе, в чем он лучше ориентируется, что ему дороже, опираясь на собственный опыт, обильно цитируя различных специалистов. Возможно, что-то отчасти повторяется, но с разных точек зрения. Что-то осталось за кругом внимания авторов, но вряд ли возможно “объять необъятное”. Вероятно, строгий читатель обнаружит противоречия в авторских позициях, зато, надемся, это позиция, отражающая противоречия действительности, дающие о ней больше представления, чем единая, непререкаемая точка зрения — плод обезличивающей селекции.

Авторский коллектив просит замечания и предложения по настоящему учебнику направлять в МАрХИ на кафедру “Дизайн архитектурной среды”.

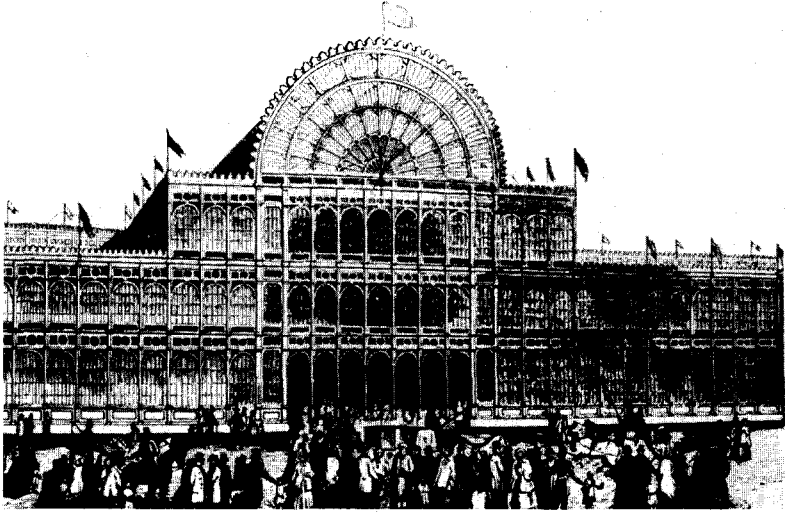
часть I

ДИЗАЙН АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ
КАК ОСОБАЯ ФОРМА ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Глава 1



СОЦИАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ И СОВРЕМЕННЫЕ ЗАДАЧИ ДИЗАЙНА СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ



Хрустальный дворец. Архит. Пэксон, Лондон, 1851

Что такое дизайн, как он возник, как развивался и как связан с проектированием продукции, образующей предметный мир, окружающий человека и насыщающий современные архитектурные комплексы, а также чем он стал теперь?

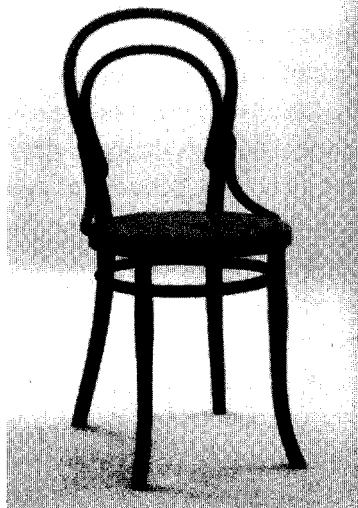
1.1. ДИЗАЙН. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

До появления массового индустриального производства предметы и вещи, окружающие человека, аналогичные сегодняшним, делали специалисты-ремесленники. В деятельности мастера-ремесленника (если смотреть на это с современных позиций), как бы совмещался ряд специальностей. Он, одновременно, и конструктор, и художник, и мастер, способный изготовить ручную или с помощью несложных технических приспособлений то или иное изделие. Разделение труда, использование энергии воды и пара и применение машин привели к так называемой промышленной революции, к тому, что мануфактурное производство (основой которого продолжало быть искусство ремесленника) постепенно, начиная с середины XVIII столетия, превращается в крупную машинную индустрию.

С середины XIX столетия на базе бурного технического прогресса создается массовое промышленное производство, а рынок относительно быстро насыщается товарами. Стремление в условиях конкуренции продать товар и получить прибыль заставляет промышленников постепенно улучшать качество товаров, привлекая внимание к их потребительским свойствам, к их эстетическим достоинствам. Возникает необходимость коренного пересмотра традиционных принципов их формирования.

Для того чтобы в условиях машинного производства получить продукт со свойствами, удовлетворяющими потребителей, необходимо иметь хороший *проект*. Очевидно, что проект любого изделия, подлежащего многократному повторению, должен предусматривать возможность получения свойств, важных для человека, покупающего ту или иную вещь. Это приводит к тому, что *проектирование* превращается, по существу, в сложный творческий поиск, в котором участвуют самые различные специалисты.

Усложнение проектных работ вызвало к жизни необходимость самостоятельного исследования потребительских свойств изделий и применения в проекте таких решений, которые бы обеспечивали хотя бы минимальное удовлетворение нужд массового потребления. Таким образом сравнительно недавно появляется специалист — дизайнер, который в общем процессе проектирования сосредотачивает свое внимание на требованиях потребителя промышленных изделий. Рождается новая область деятельности — *дизайн*, или, как тогда его называли, “промышленное искусство”.



Модель стула № 14. М. Тонет, 1859



Мебель шейкеров: столик из темной сосны, Хенкок Массачусетс, ок. 1860 г.; комод из полированного клена, Кантебьюри, Новый Хэмпшир, ок. 1890

Именно в конце XIX—начале XX века в связи с широким использованием машин, в связи с бурным развитием науки и техники и, конечно, с развитием новых общественных потребностей и *новых типов архитектурных сооружений*, возникают предметы и виды оборудования, обладающие новыми функциональными возможностями. Однако производимая массовая продукция поначалу характеризуется низким качеством. Снижение качества массовой продукции, по сравнению с кустарным производством, особенно в эстетическом отношении, приводит к ряду попыток разными способами возродить былые достоинства, присущие старым кустарным изделиям. Наиболее характерным является движение за “промышленное искусство” в Англии конца XIX века. Это движение, связанное с именами Морриса и Рескина, характеризуется попытками возродить английскую художественную промышленность. Но уже в то время, с развитием концепции рационального подхода к миру, на первое место выходят идеи функционализма. Несмотря на известную узость этой концепции, она постепенно, в противовес украшательству, находит благоприятную почву для своего развития на базе архитектуры и массового промышленного производства бытовых вещей и изделий и приводит к появлению дизайна, подлинное начало *истории* которого обычно связывается с 1907 годом, когда в Германии впервые создается производственный союз, так называемый “Веркбунд”, объединивший усилия художников и промышленников с целью повышения потребительских качеств промышленной продукции. Начинается бурное движение за “единство искусства и техники”, прерванное Первой мировой войной и с новой силой развернувшееся уже после ее окончания. Дизайн является т.о. детищем XX века, когда на смену ремесленному типу производства, создающему вещи, часто предназначенные определенным лицам и для конкретных помещений, пришел массовый выпуск стандартных изделий, серийная промышленная продукция. Облик мира, характер жизнедеятельности людей, в какой-то мере формы их отношений стали в большой степени зависеть от изделий, отштампованных по законам машинной целесообразности.

Научно-технический прогресс и колоссальный рост производства обеспечивают удовлетворение потребностей и нашего времени, создают действительно человеческие условия существования для всех живущих на земле людей. Но реализовать возможности научно-технической революции в интересах ускоренного экономического развития всего общества и удовлетворения потребностей всех его членов можно, как известно, лишь путем сознательного контроля над всеми условиями жизни и планомерным характером развития общества. Одним из аспектов такого сознательного контроля и управления развитием “второй природы” является процесс гармонизации предметного мира, имеющий своей целью создание наиболее рациональной связи человека с предметным миром в интересах развития творческих способностей каждого человека. Подлинно гуманистический мир нельзя построить, не создав достойного людей предметного окружения.



“Красный дом” У. Морриса в Бексли-Хилс.
Архит. Ф. Уэбб, Южная Англия

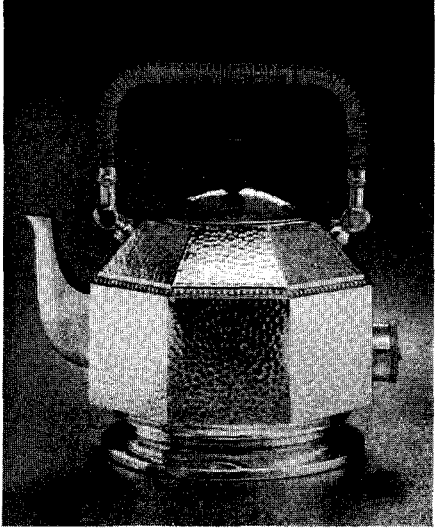
Гармонизация предметного мира, таким образом, не только материально-технический, но и глубоко *социальный* процесс. Он определяется структурой общества, его общественными и эстетическими идеалами и предполагает создание разнообразных рациональных и эстетически полноценных комплексов в сфере труда, учебы, быта и отдыха людей, которые, в свою очередь, в масштабе всего общества должны образовывать единое гармоничное целое.

“Историческая миссия архитекторов всегда состояла в том, чтобы привести все предметные формы человеческой среды в такое органическое соподчинение, которое связало бы их в гармоническое пространство для жизни”. Так определенно и весьма точно охарактеризовал задачу В. Гропиус, приступая в 1919 году к организации Баухауза. Именно так поступал он сам (и некоторые другие архитекторы) в своей практической деятельности.

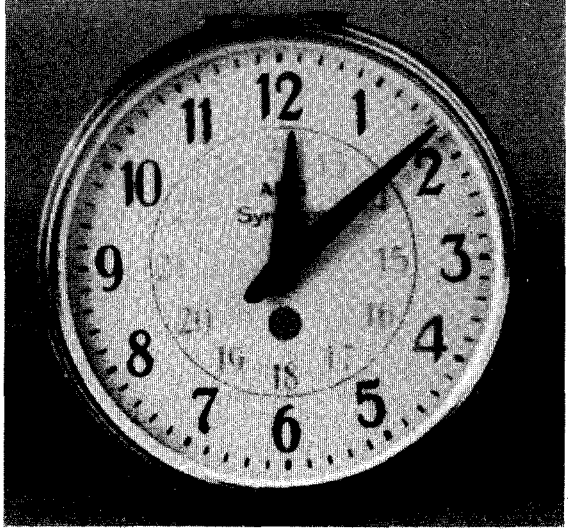
История западного дизайна, начиная с 1907 года, чрезвычайно богата событиями. За каких-нибудь 80 лет в нем отмечены три существенных этапа развития. Первый, до экономического кризиса 1929—1930 годов, когда идет становление дизайна преимущественно в странах Западной Европы. Далее происходит его бурный рост в связи с обострением конкурентной борьбы на рынках сбыта промышленной продукции и охватившим весь капиталистический мир кризисом. В этот период дизайн начинает внедряться в промышленность и художественную культуру США и Японии, в которой, как известно, этому способствовала традиционная культура национального искусства, в т.ч. художественного ремесла, и внимание к опыту культурных достижений стран Запада.

После окончания Второй мировой войны в это движение включились многие другие страны — от Ирландии до Австралии и Новой Зеландии, от Японии до Южной Америки. Наибольший интерес для нас представляют развитие дизайна в Италии, Финляндии и Японии, где его развитие основывается на традициях всей культуры этих стран, а также изменения, произошедшие в дизайне за последние 50 лет. “...Практика дизайна (на Западе), — отмечал В. Глазычев, — претерпела множество изменений: работа индивидуальных художников, в большинстве случаев, сменилась работой целых коллективов или отделов дизайна в системе фирмы или независимых дизайн-фирм... Практика перестроилась полностью — в дизайнерских отделах и фирмах возникают новые виды работы художника, происходит разделение труда внутри проектирования; неудивительно: персонал отдельных дизайн-фирм превышает сотню человек, а штат крупнейшего в мире отдела дизайна в компании “Дженерал моторс” превышает тысячу различных специалистов”.

В отличие от так называемого “функционального” дизайна с конца 1960-х годов начинает прорастать дизайн “человеческий”. Их противостояние свидетельствует



Электрический чайник, АЭГ, Берлин, 1909



Электрические часы "Синхрон", АЭГ, Берлин, 1909

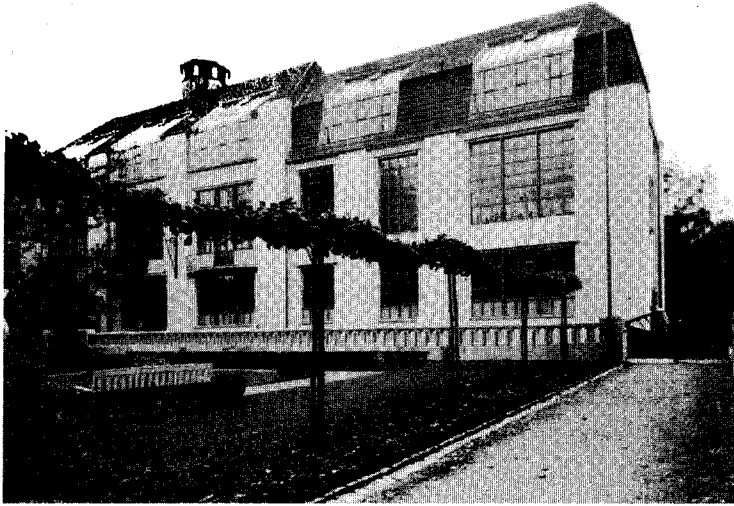
об изменении не только содержания "дизайнерского идеала", но и методов дизайна. Все большее значение приобретают методы комплексного проектирования.

Практика дизайна за рубежом показывает, что и технические специалисты, и дизайнеры, которые состоят на службе у определенных фирм, довольно последовательно реализуют программы промышленников, которые вовсе не всегда заинтересованы в критическом пересмотре всего мира вещей, окружающих современного человека. Часто создаются очень похожие друг на друга изделия, отличающиеся лишь внешней отделкой. Дизайнер, стремясь обеспечить прибыль клиенту, вынужден прибегать к их поверхностному украшательству. Искусственное раздувание потребностей становится профессией большой группы специалистов — так называемых "стилистов", "проектировщиков даты смерти товаров", "творцов моды" и т.д. Пожалуй, самый яркий пример такого запланированного "морально-устаревания", умышленного расточительства — ежегодная смена моделей автомобилестроительными компаниями.

Наряду с этим имеется огромный позитивный опыт формирования предметной среды и создания по-настоящему удобных, рациональных и красивых вещей. Анализ этого опыта убеждает в том, что материальные предпосылки гармонизации предметного мира формируются в недрах общества рыночной конкуренции. Разрабатываются технические устройства и создаются промышленные изделия с принципиально новыми потребительскими свойствами, многие из которых вносят или могут внести существенные изменения в условия труда и быта людей.

Но художественному конструированию в этих странах часто тесно в узких рамках стимулирования бизнеса, и, естественно, наиболее полно его возможности проявляются там, где оно сравнительно свободно от этих функций, например, в художественно-конструкторских учебных заведениях. Вот почему Т. Мальдонадо (ректор Ульмской школы дизайна, ФРГ, с 1954 года по 1967 год) имел все основания утверждать, что в условиях рынка дизайнер, создавая даже прекрасные вещи, часто лишь увеличивает хаос окружающего человека предметного мира.

В нашей стране дизайн был ориентирован на решение проблем преобразования предметной среды, окружающей человека, в связи с необходимостью обеспечения полного соответствия этой среды в городах и селах новым общественным отношениям. Так, по крайней мере с самого начала, мыслились его основные задачи в постановлении правительства, подписанном в 1920 году. Были созданы Высшие Государственные художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) как "специальное художественное высшее технически-промышленное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности". Перед производственным искусством, — говорил А. Луначар-



Баухауз. Здание школы в Веймаре. Архит. Анри ван Де Вельде, 1910—1911

ский, — ставилась прямая задача создания радостных вещей, преобразования предметов быта и элементов среды, как части чисто экономического прогресса, художественной части хозяйствования.

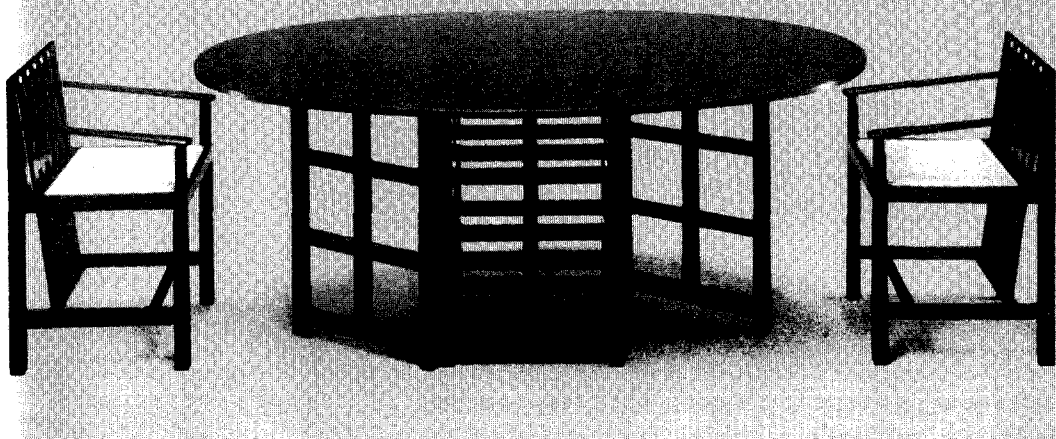
Элементы художественно-конструкторского подхода постепенно проникают в различные сферы инженерного конструирования и архитектурного проектирования. Московский метрополитен, например, первая очередь которого была введена в эксплуатацию в 1935 году, создавался как единая система. Архитекторы и дизайнеры комплексно решали задачи проектирования вестибюлей, отделки подземных залов, внешнего вида и отделки вагонов, шрифта надписей, униформ обслуживающего персонала и т.д. Положительные результаты работы художников-конструкторов в отдельных отраслях промышленности после Отечественной войны 1941—1945 годов подтвердили необходимость широкого использования методов художественного конструирования и оказались ценными при решении ряда проблем, в том числе связанных с созданием системы художественного конструирования в стране.

В 1962 году было принято постановление “Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования”. Воплощая его в жизнь, художники-конструкторы совместно с предприятиями и организациями проделали большую работу по улучшению качества промышленных изделий, обеспечивая их соответствие требованиями человека-потребителя.

Задачи художественного конструирования постепенно менялись и усложнялись. Вначале основное внимание было направлено на создание системы дизайна, на разработку основ *технической эстетики*. Необходимо было также вооружить практиков основами художественного проектирования и решить проблему подготовки кадров художников-конструкторов.

Растущие потребности и развитие внешнеторговых связей обусловили организацию в нашей стране государственной службы художественного конструирования. В течение 1962—1965 годов были организованы СХКБ (специальные художественно-конструкторские бюро), а на предприятиях — художественно-конструкторские организации во главе с ВНИИТЭ (Всесоюзным НИИ технической эстетики) и его филиалами.

В 80-е годы двадцатого столетия вся система организации и управления техническим прогрессом в стране переходит на новый уровень — на разработку и реализацию крупномасштабных программ. В области промышленной продукции и в области улучшения условий труда появляются дизайн-программы. Мечту о чистых и светлых “лабораториях” претворяют в жизнь художники-конструкторы, архитек-



Барнитуры для столовой. Ч. Макинтош, Англия, 1918

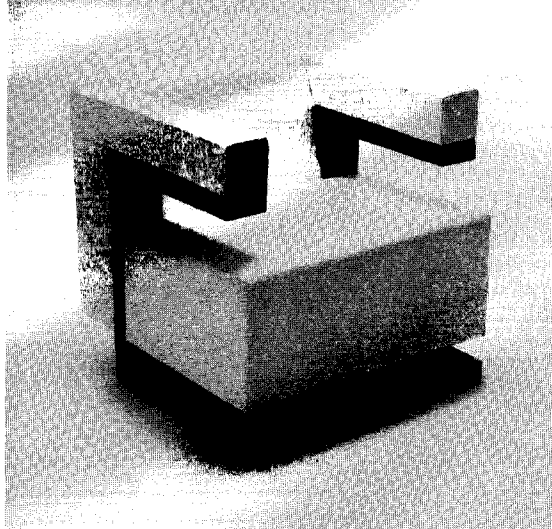
торы и др. специалисты, чтобы производство и объекты жилой и социально-культурной сферы постепенно образовывали цельную, совершенную в функциональном отношении и эстетически осмысленную среду.

Идеализм представлений 70—80-х годов о пути развития дизайна в нашей стране был резко скорректирован в 90-е годы — годы освобождения от иллюзий, представлений о возможности развития, изолированного от мировой экономики и культуры.

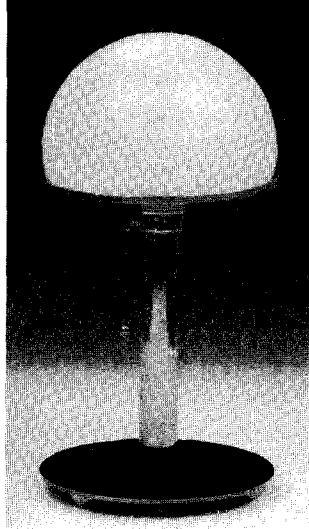
Бурное развитие дизайна во 2-й половине XX столетия привело к необходимости и теоретического самоопределения профессии. На одном из конгрессов международного союза дизайнеров (ИКСИД) в сентябре 1969 года было принято *определение дизайна*, предложенное бывшим президентом этой организации, известным дизайнером и теоретиком Томасом Мальдонадо.

“Под дизайном понимается, — указано в этом определении, — творческая деятельность, цель которой — определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью. Эти качества формы относятся не только к внешнему виду, но главным образом к структурным и функциональным связям, которые превращают систему в целостное единство (с точки зрения как изготовителя, так и потребителя). Дизайн стремится схватить все аспекты окружающей человека среды, которая обусловлена промышленным производством”.

Определение относится лишь к сфере художественного конструирования и содержит, естественно, лишь самое главное, что характерно для рассматриваемого явления. Во-первых, что дизайнер решает свою задачу по созданию необходимых свойств вещей с помощью такого формирования исходного материала природы, которое обеспечивает (с помощью массового производства) получение продукта, одновременно удовлетворяющего интересы *производителя* (изготовителя) и *потребителя* (покупателя). И во-вторых, что польза, приносимая в этом смысле дизайном, приводит к тому, что круг проектируемых с помощью художественного конструирования массовых вещей постоянно расширяется. Теперь уже почти нет предметов и вещей для быта, оборудования для жилых, общественных и производственных зданий, которые бы не были охвачены трудом художника-дизайнера. У нас, уточняя это определение, считали, что дизайн — это не только создание отдельных вещей для рынка, но и такая творческая деятельность, целью которой является формирование гармоничной предметной среды в целом, наиболее полно удовлетворяющей материальные и духовные потребности человека, что *дизайн — специфическая деятельность, связанная с проектированием всех объектов среды, окружающей человека*: от предметов обихода до орудий производства, от убранства жилых помещений до комплексного оборудования промышленных предприятий.



Кресло из кабинета директора. В. Гропиус, нач. 1920-х



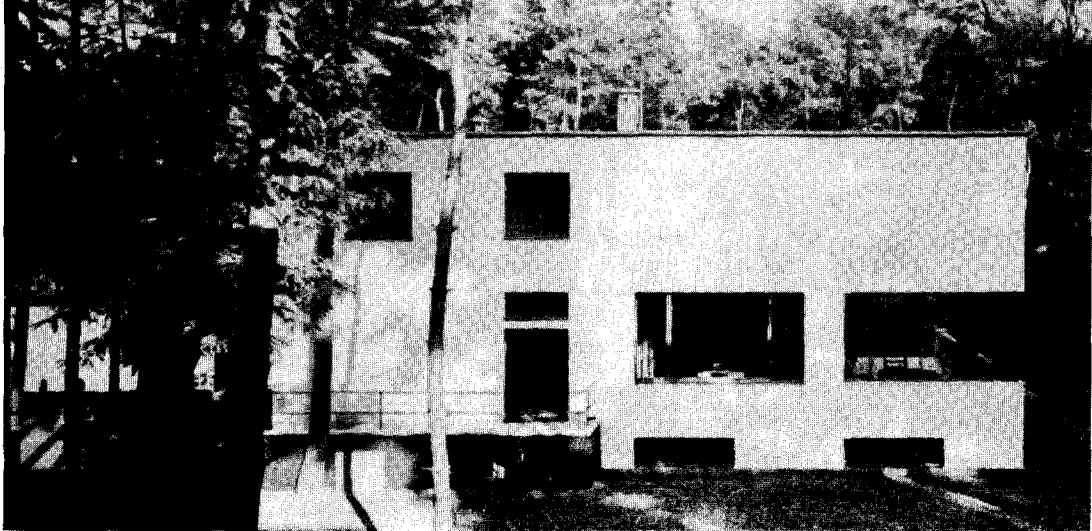
Настольная лампа МТ 8. Вильгельм Вагенфельд, 1924

Необходимо помнить, что художественное конструирование является частью единого процесса конструирования промышленных изделий и частью архитектурного проектирования комплекса объектов.

Согласование всех современных требований к промышленному изделию, тем более к архитектуре, а главное — реализация этих требований в конечной продукции, давно уже не может быть успешно достигнуто только инженерными методами, поскольку только ими не удастся охватить целый ряд существенных факторов, учет которых требует использования специфического метода художника. Для решения ряда сложных задач знания, определенный опыт и навыки архитектора и художника-конструктора имеют решающее значение и позволяют учитывать многообразные факторы, действующие на образование новых сооружений и вещей (в т.ч. социально-психологические и идеологические), не поддающиеся математическому расчету и требующие для своей увязки хорошо развитой творческой (художественной) интуиции. Необходимы для этого и большой запас знаний художественных ценностей, и умение ориентироваться в вопросах социологии, экономики, техники и технологии, и владение навыками композиционной работы.

Из сказанного вытекает, что художественное конструирование понимается как неотъемлемая составная часть общего процесса проектирования промышленных изделий или архитектурных сооружений, предназначенных для непосредственного использования человеком, как часть, обеспечивающая удобство, соответствие условиям эксплуатации, создание гармоничной целостной формы и высоких эстетических качеств. Художественное конструирование и инженерное конструирование, таким образом, составляют как бы взаимодополняющие стороны *единого процесса* проектирования промышленных изделий, а художественное конструирование и архитектура — единого процесса проектирования комплексных объектов архитектурной среды.

Работая над формой и решая стоящую перед ним задачу, художник-конструктор достигает того, что форма изделия становится содержательной, максимально удобной, что она начинает наилучшим образом информировать потребителя о свойствах вещи, становится максимально приспособленной к условиям производства (так как при ее проектировании учитывались современные возможности обработки материалов и создания необходимых конструкций и механизмов) и, наконец, соответствует представлению людей о красоте и комфорте. Одной из важных особенностей художественного конструирования является такой подход к проектируемому предмету, при котором он рассматривается как часть комплекса предметов, окружающих человека на предприятии, дома, в школе и т.д. Количество предметов, окружающих человека, при этом должно быть минимальным, а их полезность — наибольшей при возможно меньших затратах на их производство и



Дом директора, Дессау. В. Гропиус, 1925—1926

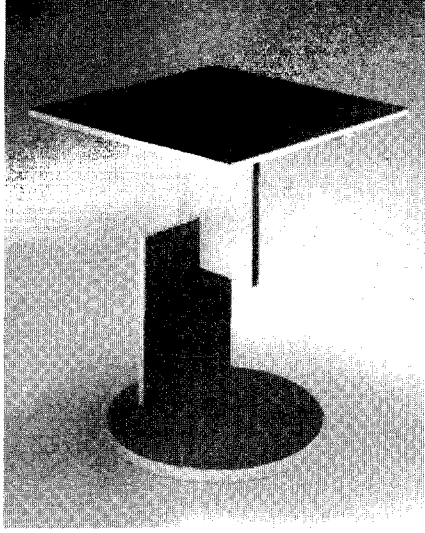
приобретение. Собранные вместе, такие предметы должны дополнять друг друга и архитектурное решение и создавать разнообразные рациональные, удобные и эстетически полноценные предметно-пространственные комплексы.

Взять, к примеру, кухню в современной квартире, в которой сосредоточены и соседствуют различные промышленные изделия: мебель, плита, мойка, холодильник, осветительные приборы. Художники-конструкторы Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики в 80-е годы построили на опытном производстве института макеты типовых квартир в натуральную величину, включая и помещения для кухонь. Затем была предпринята попытка создания рационального, удобного и красивого комплекса оборудования кухни из числа тех изделий, которые выпускались отечественной промышленностью. Задача оказалась невыполнимой. Изделия многочисленных предприятий не были согласованы по размерам, назначению, отделке, цвету и другим показателям. Их трудно было разместить и, тем более, согласовать их взаимное расположение на относительно небольшой площади.

Только рассматривая каждое из этих изделий как часть комплекса оборудования кухни, предназначенного для обслуживания определенных бытовых процессов, художники-конструкторы смогли спроектировать (совместно с архитекторами и инженерами-конструкторами) весь комплекс таким образом, чтобы обеспечить наиболее рациональное, безопасное и быстрое выполнение всех процессов, связанных с хранением, обработкой и приготовлением продуктов питания, а также мытьем посуды, удалением отходов и уборкой помещения и оборудования.

Известно, например, что процесс приготовления пищи требует от хозяйки значительных передвижений по кухне. Специальные исследования дают возможность проследить все эти передвижения и выработать комплексные требования к проектированию модели такого оборудования и такого его взаимного расположения, которые довели бы до минимума расход энергии домохозяйки. В новом варианте решения сократились до необходимого минимума передвижения, стало рациональнее использовать помещение. Кухня стала красивой и нарядной.

Предметный мир, окружающий человека в быту и на производстве, взаимосвязан. Поэтому художник-конструктор думает не только о согласовании по различным показателям отдельных комплексов оборудования, но и о комплексном оборудовании квартиры в целом. Художник-конструктор выдвигает затем задачу комплексного проектирования оборудования квартиры и всех служб общественно-бытового обслуживания в микрорайоне, которые взаимодополняют друг друга при удовлетворении соответствующих потребностей людей. Такой подход к проектированию предметов окружения нельзя осуществить вне тесных связей с архитектурой, ведь архитектура создает пространственную жизненную среду для челове-



Журнальный столик. Крашеное дерево.
Г. Ритвельд, Утрехт, Германия, 1922—1923



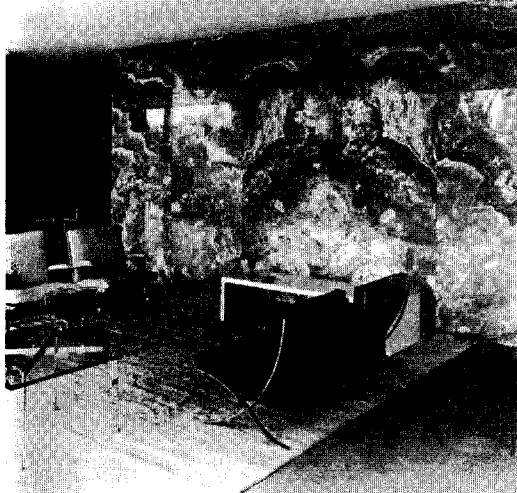
Кресло "Василий" для дома В. Гропиуса.
М. Брейер, 1926

ка, а именно в этой среде функционируют его помощники — разнообразные вещи. Пространство, лишённое вещей, обращается в бессмыслицу: жить без них невозможно, а дом, в котором не живут, перестаёт быть домом. С другой стороны, недостаточно создать некую сумму пусть даже удобных по отдельности предметов — вне организованного пространства и определенных пространственных связей они не смогут полноценно функционировать.

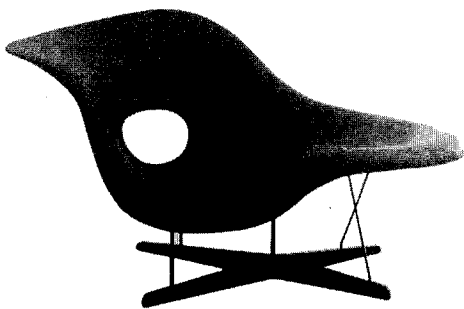
Существуют различные точки зрения по вопросу о том, как именно художественное конструирование должно выполнять свои задачи. Основное для художественного конструирования — это проектирование новых функций, т.е. создание изделий и предметов, обладающих новыми рабочими функциями, — утверждают некоторые художники-конструкторы. При этом иногда со счетов сбрасываются задачи, связанные с обеспечением всей суммы необходимых потребительских свойств, в том числе и связанных с эстетической стороной дела. Но без этого просто невозможно говорить о создании полноценных изделий и тем более о гармонизации среды. Опыт говорит о том, что при таком подходе они не достигают ни целесообразности, ни красоты.

В то же время в теории и на практике получил распространение и другой, сугубо эстетический подход к дизайнерскому проектированию. По мнению некоторых художников-конструкторов, в сферу их творчества входят лишь те задачи, которые связаны с проблемой стиля. Эту разновидность, эту форму дизайна так и называют — *стилистикой*, потому что считают, что основная задача художника-конструктора состоит в распространении на все изделия промышленного производства "современной формы". Возникает разновидность проектирования, сводящаяся, по существу, к так называемому "оформлению" промышленной продукции. При этом забывают, что художественное конструирование должно вестись в течение всего процесса проектирования изделия и должно быть направлено на коренное преобразование, изменение мира вещей, окружающих человека, с тем, чтобы измененный предметный мир (здания плюс оборудование) стал соответствовать условиям нашей жизни, характеру и особенностям этого образа жизни, уровню нашего сознания и культуры, тенденциям развития нашего общества. Творчество художников-конструкторов должно благоприятствовать этому развитию и уж, во всяком случае, не тормозить его.

Самая характерная тенденция подлинного дизайна, поддерживаемая передовыми художниками-конструкторами, это стремление проектировать не отдельные вещи, а целостные по форме комплексы, изменяющие и гармонизирующие окружающую нас предметно-пространственную среду и вносящие тем самым свой посильный вклад в дело развития передовой человеческой культуры. Нельзя не учитывать того, что дизайн совсем не безразличен к идеологии, что перед дизайнером всегда стоят художественные задачи, так или иначе связанные с его личным миро-



Кресла для виллы Тугенхата в Брно.
М. Ван Дер Роз, 1931



Кресло для конкурса "Дешевый мебельный дизайн".
Ч. Илз, 1948

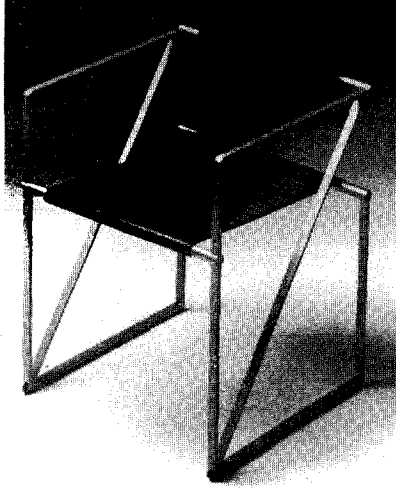
воззрением и с господствующей идеологией. Поэтому его произведения всегда несут определенную идеологическую нагрузку, пропагандируя и, в известной мере, предопределяя тот или иной образ жизни.

Связь образа жизни с организацией предметно-пространственной среды обитания людей очевидна. Она хорошо видна, скажем, на примере организации жилого пространства, отдельной жилой ячейки или индивидуального жилого дома. Их пространственная организация и оснащение оборудованием, мебелью и другими вещами должны как можно лучше служить общим целям организации быта, имея в виду, что он тесно связан с производством (например, восстановление сил и отдых после трудового дня), решением коренных социальных проблем (например, освобождение человека от излишнего непроизводительного домашнего труда), с эстетическим воспитанием и развитием творческих способностей людей (например, организация в квартире зоны для творческих и любительских занятий) и т.д. Для этой цели создаются жилые ячейки, обладающие известной гибкостью планировки, позволяющие членить пространство общей комнаты (достигающей, в ряде случаев, площади 30 и более м²), исходя из практических нужд данной семьи.

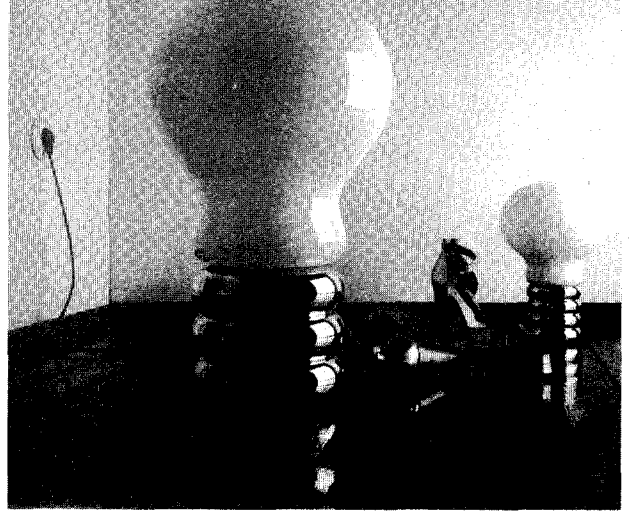
Таким образом современная квартира или жилой дом должны представлять собой гармоничное единство пространственного решения и предметной организации, отражающее идею наилучшей организации быта. Достижение этого гармоничного единства, направленного на обслуживание нужд современного производства и людей цивилизованного общества и является целью *дизайна архитектурной среды*. Преобразование предметной среды в целом в условиях нашего общества связано уже не только с вопросами экономики производства, но затрагивает и сферу духовной культуры, ибо речь идет о человеке, о воспитании у него определенных эстетических вкусов, о красоте, о гармонизации окружающего нас предметного мира.

Прежде чем углубиться в характеристику дизайна как специфического вида проектной деятельности, необходимо кратко остановиться на вновь возникшей в образовании ситуации. Нынешний всеобщий кризис в методологии подготовки нужных обществу специалистов потребовал пересмотра образования на уровне фундаментальных подходов к воспроизводству специалиста как субъекта культуры. В связи с этим идет поиск и моделирование нового образа культуры, которая в состоянии цементировать различные знания и навыки в реальные формы деятельности и которая уже стала в жизни реальностью.

Действительно, в жизни ежедневно и ежечасно, сами того не замечая, мы ставим и решаем различные проектные задачи. Проектирование, таким образом, становится определенной чертой нашего сознания и бытия, распространяясь почти что



Кресло "Секунда". Перфорированный стальной лист, полиуретан. М. Вотта, Италия, 1982



Светильники. И. Мауер, Германия, 1970

на все сферы человеческой деятельности. Конкретизируя свое определение проектирования как деятельности, цель которой "положить начало изменениям в окружающей человека искусственной среде", известный английский теоретик дизайна Дж.К. Джонс отмечает, что "оно охватывает деятельность не только конструкторов, архитекторов и других "профессиональных" проектировщиков, но также и плановиков и экономистов, законодателей, администраторов, публицистов, ученых, специалистов прикладных наук, участников движений протеста, политиков, членов "групп давления" — всех тех, кто стремится изменить форму и содержание изделий, рынков сбыта, городов, систем бытового обслуживания, общественного мнения, законов и т.п."

Таким образом, эта реальность, эта *проектность* как ценность и содержание многих деятельностей и как особый тип и культура мышления есть не что иное, как *проектная культура*. О ней заговорили давно (более 30 лет тому назад) как зарубежные, так и отечественные специалисты в области теории проектирования, в частности, сотрудники ВНИИТЭ О. Генисаретский и В. Сидоренко, и обозначили ее как "третью культуру". Эту "третью культуру" Б. Арчзер и его коллеги по Королевскому колледжу искусств Великобритании — ведущему художественному и дизайнерскому учебному заведению — предложили назвать "дизайном с большой буквы". Именно в таком расширенном понимании дизайна и содержится смысл, позволяющий трактовать его как всю проектную культуру и как часть фундамента общего образования.

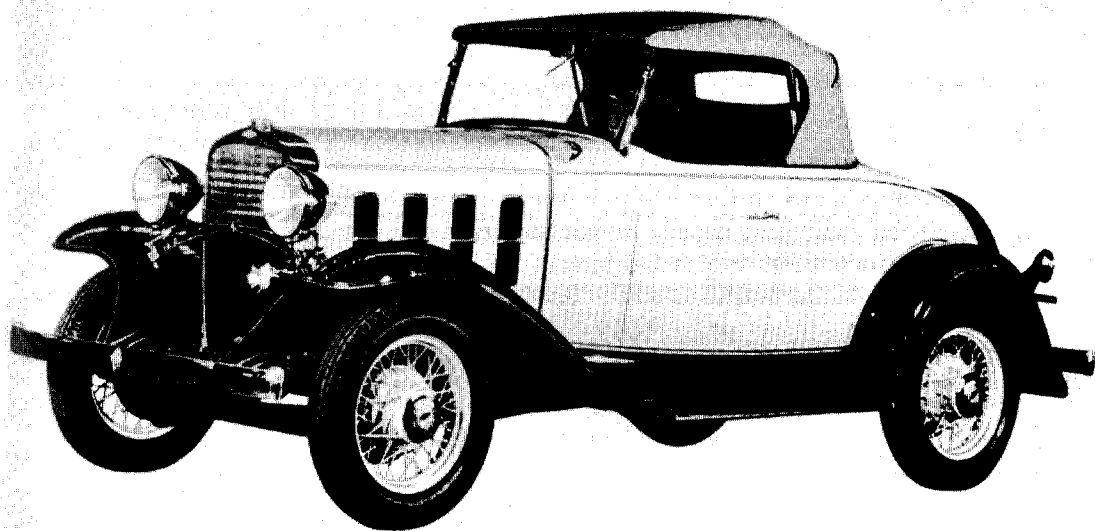
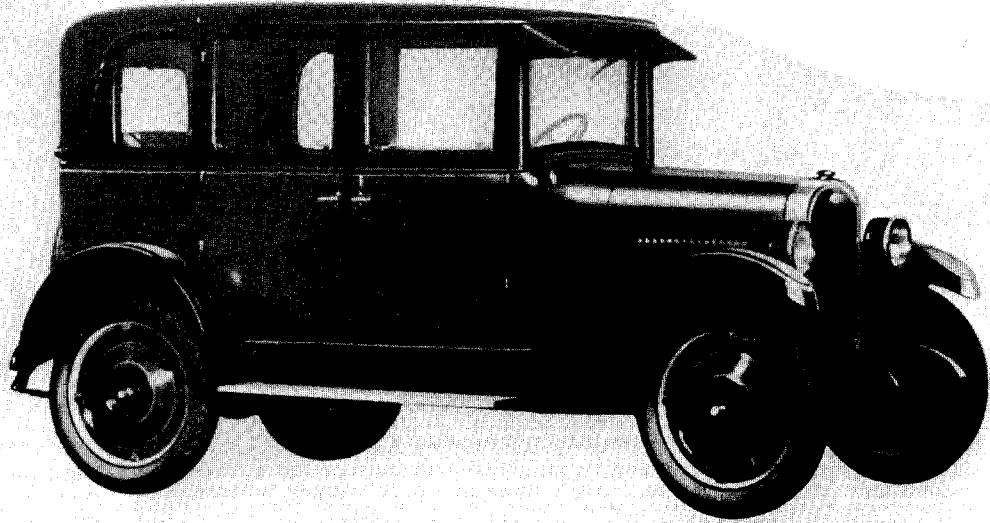
Еще совсем недавно мало кто полагал, что поиск путей интеграции знаний и методов может привести к дизайну как фундаментальной дисциплине. Ведь в кругах теоретиков и методологов эту проблему предпочитали решать на вербально-логической основе, а не с помощью дизайнерских методов мышления. Ныне, одновременно с распространением "Дизайна" на технические специальности, начинает применяться и широкопрофильный принцип подготовки дизайнеров, осваивающих смежные области — прежде всего архитектуру.

Что же касается системы "дизайнов с малой буквы", то здесь, поскольку их несколько, наблюдается строгая иерархическая связь, позволяющая довольно четко представить их внутренние связи.

Опыт дизайна показывает, что дизайнерское проектирование реализуется по-разному в зависимости, прежде всего, от вида дизайнера, а затем уже и от вида объекта.

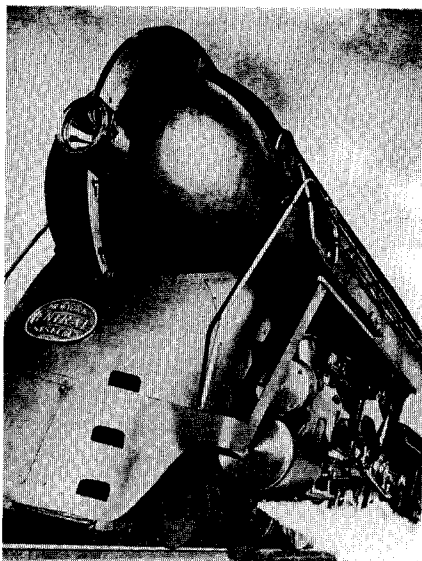
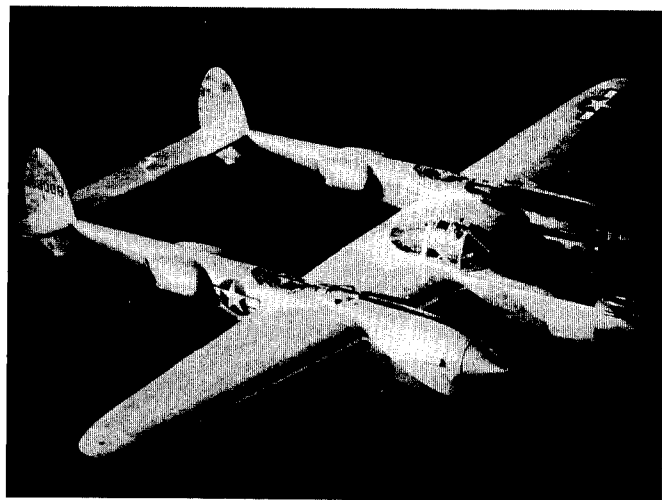
Постепенно меняется и усложняется объект проектной деятельности различных специалистов, представляющих сферы "частных" дизайнов.

Шевроле, "Дженерал Моторс", 1926



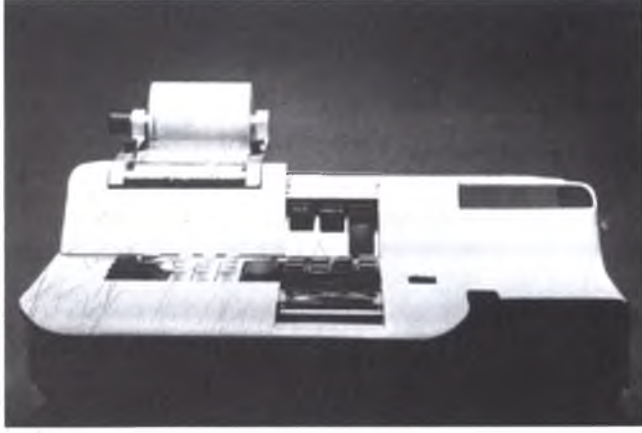
Шевроле, "Дженерал Моторс", 1932

П-38 Клэрэнс Л. Келли Джонсон
для Локхид



Генри Дрейфус для Нью-Йоркской
центральной ж/д., 1941

Калькулятор для Оливетти, Марчелло Ниццоли, 1956



Система персональных компьютеров, П.А. Кинг, Е. Соптсасс, Г. Соуден, 1982—1984



Портативный телевизор, М. Зануццо, Р. Селлер, 1962



"Красный дом" У. Морриса в Бексли-Хилс, Южная Англия.
Архит. Ф. Уэбб, интерьер гостиной



Камин в гостиной



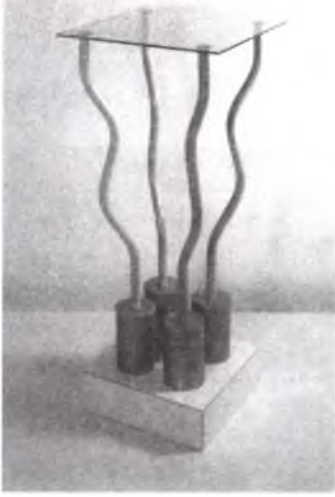
Интерьер дома





Дом над водопадом. Интерьеры Ф.Л. Райта.
Пенсильвания, США, 1936





Столик из коллекции "Баухауз" для студии "Алхимия". Э. Соттсасс, 1979



"Мебельный сад". Студия "Алхимия", Милан, 1982

Если графический дизайн направлен на решение задач, связанных с визуальными коммуникациями и т.н. фирменным стилем, т.е. визуализацией характерных признаков, особенностей данной фирмы или системы организаций, то промышленный дизайн, или так называемое художественное конструирование, сосредоточен на улучшении потребительских свойств приборов, оборудования и машин, имея главной задачей их рациональное для потребителя функционирование, а также рентабельность массового производства. При высоких формально-эстетических достоинствах этих продуктов художественное конструирование должно в достаточной мере отвечать и требованиям художественной образности.

Архитектура в этом смысле значительно богаче по своим возможностям, особенно когда она привлекает для, так называемого, синтеза средства других видов искусств. Но архитектурный объект — это, прежде всего, единичное здание или сооружение, в лучшем случае их комплекс, иногда (довольно редко, к сожалению) — в реальных условиях планировки и застройки становятся полноценными архитектурными ансамблями, обладающими высокими эстетическими достоинствами.

Сравнительно недавно стали говорить о новом виде проектной деятельности — дизайне архитектурной среды. Речь идет о профессии архитектора-дизайнера, специалиста в области искусства проектирования предметной среды, базирующейся на глубочайших традициях культуры архитектурного проектирования, формирующей при этом *собственный аспект* внимания и работы в области "искусства организации среды", лежащей на стыке, прежде всего, таких областей *художественного творчества*, как архитектура и дизайн.

Средовой подход, в одном случае усилив градостроительную составляющую, в другом выводя к т.н. "средовому искусству", привел к усилению в процессе проектирования концептуального, экологического и этнокультурного аспектов той и другой деятельности. Попытка комплексного и целостного решения средовых ситуаций выдвинула в качестве главной проблемы вопрос о *синтезе средств отдельных видов творчества*, участвующих в решении проектной задачи при одновременном выделении проектного лидера.

1.2. ДИЗАЙН АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ

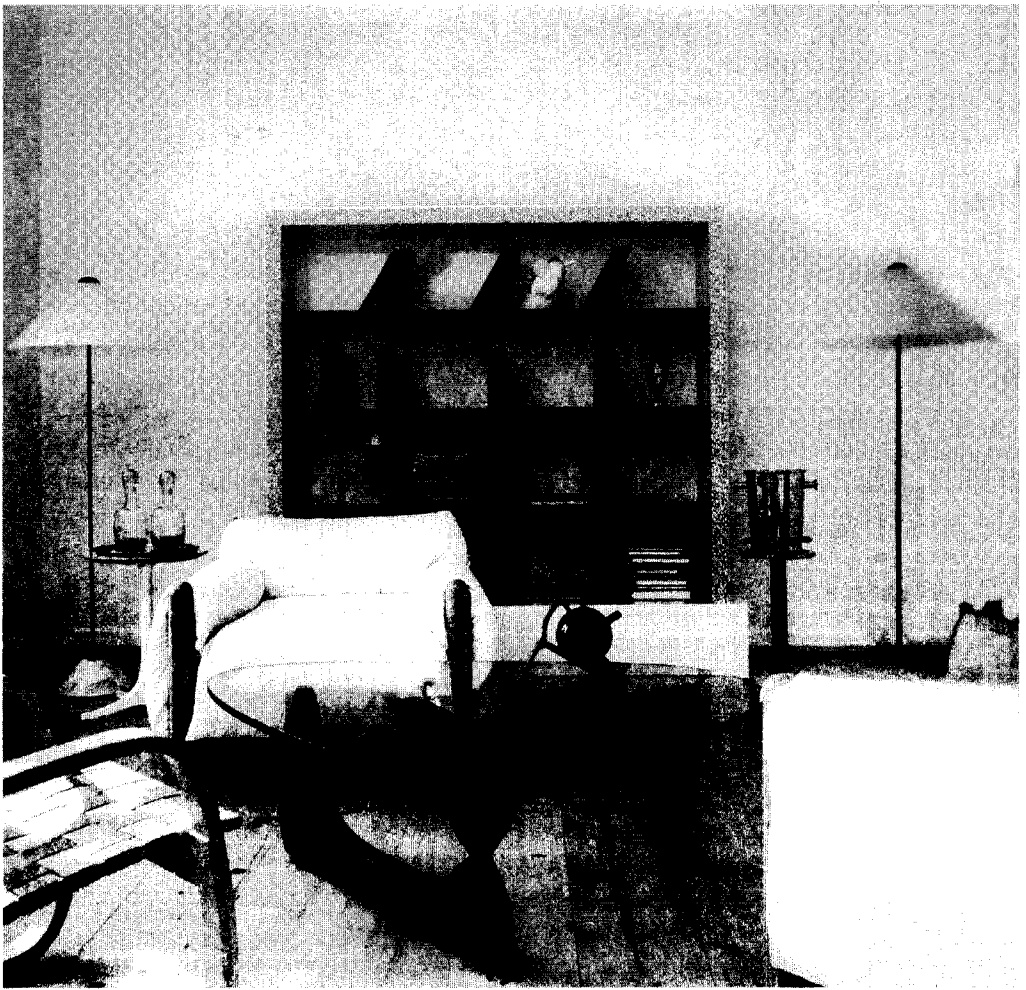
Средовая ориентация деятельности архитектора-дизайнера предельно широка и касается самых различных областей материально-художественной культуры — архитектуры, промышленного дизайна, прикладного и оформительского искусства, искусства экспозиции, театра, кино — непосредственно формирующих окружающую нас предметно-визуальную реальность. Лидер же при этом, очевидно, тот, кого выдвигает сама средовая ситуация. Естественно поэтому, что для дизайна архитектурной среды — это архитектура.

Очевидно, что дизайн архитектурной среды — вид проектной деятельности. Однако для нас важно выяснить в связи с этим, какое место он занимает в общей системе проектной культуры и, более конкретно, в общей системе “частных” дизайнов. В настоящее время такое явление, как дизайн, стало многогранным и даже многоуровневым. Наряду с общим использованием понятия “дизайн” для обозначения всей проектной культуры существуют, как уже указывалось, понятия дизайна применительно к отдельным формам создания реальных предметно-пространственных объектов. В числе этих дизайнов, естественно, находит свое место и дизайн архитектурной среды.

Дизайн архитектурной среды объективно призван соединить в проект всю палитру задач и достоинств проектной деятельности всех указанных ранее конкретных дизайнов. Архитектор-дизайнер должен направлять свое внимание на использование—синтез всех художественных средств для организации *Среды жизнедеятельности в целом* в соответствии с требованиями *образа жизни* того или иного общественного или производственного организма.

Обеспечение требований жизнедеятельности — задача и всех других “конкретных дизайнов”, но и в этом пункте они существенно отличаются друг от друга. Если с помощью рисунка, шрифта, пиктограмм графический дизайн содействует функционированию визуальной информации, то промышленный дизайн, через потребительские свойства и эстетические качества промышленного изделия, направлен на формирование гармоничной предметной наполненности объектов жилой, производственной и социально-культурных сфер.

Архитектура призвана обеспечивать процесс жизнедеятельности путем архитектурной организации жизненного пространства в зданиях и сооружениях, а также в городах и поселениях. Дизайн архитектурной среды, в отличие от архитектуры, используя все, на что она способна в этом смысле как проектная деятельность, призван к проектированию комплексных средовых архитектурных объектов с позиции максимально широкого охвата взаимоотношений человека с природой, с предметно-пространственным и социально-культурным окружением с целью создания достаточно крупных элементов гармонизированной среды, обладающей не толь-



Гостиная в доме архитектора Иглосса Ханефельда, оформлена объектами выдающихся дизайнеров XX века: Э. Сотт-сассом, Д. Нельсоном, Т. Сарпанево, В. Маджистретти, Э. Мари, А. Алло, И. Ногучи, М. Туна

ко формальной целостностью, но и способной образно выражать смысл и характер образа жизни.

По-разному выглядят и конечные результаты проектной деятельности таких специалистов. Решения, принимаемые, в частности, архитектором-дизайнером, почти всегда имеют индивидуальный характер ансамблевого решения, ибо связаны с конкретным объектом, имеющим четкий адрес среды обитания, будь-то предметно-пространственная среда жилища, предметно-пространственная среда объектов промышленного и агро-промышленного производства, предметно-пространственная среда и элементы визуальной информации какой-либо части города или села, их отдельного района, микрорайона или конкретного важного узла.

Характерно при этом, что в качественном проектировании в области дизайна, поскольку отдельные его виды позволяют получать разные результаты, заинтересованы различные лица и организации. Если рассмотреть их специфику с этой позиции, то выяснится, что и здесь идет движение по линии усиления давления заказчика — от индивидуального потребителя, через отдельные организации, ведомства, отрасль — к заказчику, представляющему исполнительную власть. Это зависит, естественно, прежде всего от того, что средовые объекты — объекты комплексные, связанные с интересами больших коллективов, и их проектирование под силу мощным организациям, имеющим власть и возможности бюджетного финансирования.

И, наконец, различаются они и по своим морфологическим характеристикам и образным возможностям. И дело не только в том, что средовые объекты имеют

более сложную морфологию — здесь в единстве взаимодействуют внутренние и внешние пространства, а создаваемые ими среды жизнедеятельности организуются еще и с помощью самых различных предметно-пространственных структур и тем, что они в полной мере могут реализовать всю гамму эстетических соотношений, порожденных особенностями отношения человека к окружающему его миру.

Объектом проектной работы в дизайне архитектурной среды, в отличие от “других дизайнов”, является сложно-динамическая система среды обитания человека, точнее, достижение оптимальной предметно-пространственной организации и образности различных средовых объектов. Внимание архитектора-дизайнера должно поэтому, прежде всего, быть направлено на те типы объектов архитектурной среды, которые должны обладать специфическими качествами комплексности, динамичности, гуманистичности и целостности. К таким весьма распространенным типам объектов архитектурной среды относятся:

- городской дизайн, или дизайн городской среды, включающий общественные пространства города, жилую среду, объекты, принадлежащие инфраструктурным функциональным системам (транспорта, городских служб, общения и торговли);
- интерьерный дизайн, включающий общественную и жилую среду;
- дизайн производственной среды, включающий разнообразные как открытые, так и закрытые пространства.

В тоже время все объекты этих типологических групп как бы четырехмерны. Все они включают пространство (открытое или интерьерное), имеющее функциональное назначение (связанное с обеспечением жизнедеятельности) и предметно-пространственное наполнение вплоть до графики; они могут быть объектами реконструкции, совершенствования существующей застройки или создания новых средовых ситуаций. Широкий разброс этих ситуаций подразумевает и широкую подготовку архитектора-дизайнера, что не противоречит возможности реально специализироваться как в области “городского интерьера”, так и в области формирования “внутренних пространств”.

1.3. ДИЗАЙН АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ В СИСТЕМЕ ВИДОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Термин “Дизайн архитектурной среды” создает некоторые проблемы для понимания в связи с тем, что является “синтезом понятий” архитектура и “дизайн”.

Необходимость их взаимодействия в практике проектирования и в образовании возникла уже в 1960—1970-х годах. Осмысление процесса введения в проектирование “ценностей жизни” показало, что и архитектура, и промышленный дизайн давно вышли на среду, на средовой подход, на обязательную организацию комплексного проектирования средовых объектов.

Включение дизайна в средовые архитектурные объекты было предметом обсуждения на совещании в Казани в мае 1973 года, организованном ВНИИТЭ и СА СССР. Уже тогда отмечалась необходимость увеличения количества дизайнерских работ, влияющих на формирование условий жизни и облика современных городов. Рекомендовалось в комплексе проектировать и утверждать проекты объектов архитектурной среды как единой, составной части ее эстетической организации.

С тех пор прошло немало времени. Однако недопустимый разрыв между архитектурой и дизайном не только не ликвидирован, но и вообще утрачена культура проектирования в контексте среды, что отрицательно сказывается на жизнедеятельности людей в городе и деревне. В связи с этим и возникла необходимость ввести в архитектурное образование элементы дизайна в качестве второй специальности или, более комплексно, включив в номенклатуру подготовку нового специалиста. Сегодняшний интерес культуры к проблемам организации среды существования человека в городе, к улицам, площадям, рекреациям, жилым районам города, к пограничным с жилой средой производственным образованиям, к проблемам, которые не решаются в русле архитектурной деятельности, привел к необходимости говорить о новой профессии — *дизайне архитектурной среды*.

Рассматривая вопрос о взаимодействии архитектуры и дизайна, как видов художественного творчества, по-видимому необходимо сначала иметь представление о сути этих “предметов”. Если говорить о природе и сущности архитектуры в самом общем виде (не вдаваясь в детали, ибо эта задача других курсов, в частности, курса “Общей теории архитектуры”), то необходимо зафиксировать ряд основных положений.

Основываясь на том, что научное освоение действительности возможно лишь через выявление характера общественно-практической деятельности человека, можно сформулировать и некоторые основные характеристики архитектуры, отталкиваясь от того, как она практически развивалась до сегодняшнего дня. Такой подход позволяет трактовать архитектуру как материально-организованную среду — “сферу действия”, способствующую тому, чтобы основные процессы чело-



Музей Гугенхайма. Спираль внутреннего пандуса. Ф.Л. Райт, 1943—1959

веческой жизнедеятельности протекали, по возможности, в совершенном виде, и как общественную деятельность, направленную на создание этой среды.

Отсюда *социально-экономическая* сущность и, одновременно, многогранность архитектурной деятельности, ее непосредственная связь с материальными и духовными сторонами социальных процессов, необходимость не только экономически, но и социально эффективно решать новые задачи, возникающие под воздействием растущих потребностей и реальных условий их удовлетворения. Эти новые задачи — результат необходимости “отрицания своего прежнего бытия”, результат преодоления возникающих противоречий и выход на новый синтез, на новый уровень *единства требований жизни и архитектурного формообразования*. При этом важно подчеркнуть, что архитектура по своему основному назначению относится, прежде всего, к сфере материального удовлетворения потребностей и уже потом, но одновременно, к сфере эстетического и даже художественного творчества. Все это предопределяет необходимость строго системного учета предъявляемых к ней требований. И, наконец, нельзя не отметить, что проявление идеологического и эстетического в архитектуре не следует связывать с ней лишь как видом искусства. Эти проявления также многообразны и связаны со всеми сторонами ее бытия — материальной, социальной и социально-культурной.

Специфику архитектуры можно выразить и так, как это сделал, например, известный французский архитектор Огюст Перре. Он отметил, что “архитектура — это искусство организовать пространство, которое находит свое выражение в конструкции”. Ему вторит советский архитектор Н. Ладовский: “Архитектура — искусство, оперирующее пространством...”, имея в виду под искусством — спо-



Музей Гугенхейма. Перекрытие атриума.
Ф.Л. Райт, 1943—1959

способность экономить психическую энергию потребителя при восприятии им пространственных и функциональных свойств сооружения. А Ле Корбюзье добавляет, что “с помощью простых материалов, на основе более или менее утилитарного проекта архитектор вносит в свою работу нечто дополнительное, создавая соотношения, которые вызывают эстетическое волнение. Это и есть архитектура”. В целом можно отметить, не слишком придираясь к неточностям теоретических откровений больших мастеров, что это вполне справедливо, ибо природа и сущность архитектуры связаны, прежде всего, с необходимостью создания условий для важнейших процессов жизнедеятельности людей через организацию функционирующего пространства — как внутреннего в сооружениях, так и открытого (внешнего) в поселениях, с которыми связаны эти процессы.

В связи с этим интересно отметить, что говорят многие архитекторы об архитектуре. *Архитектура* — то, о чем каждый из них имеет свое суждение, и все же:

- “создавать архитектуру означает наводить порядок” (Ле Корбюзье);
- “архитектура... Здесь можно свободно дышать и чувствовать себя...” (Алисон и Питер Смитсон);
- “архитектор должен создавать здания не как памятники, а как сосуды для подвижной жизни, которую они должны обслужить” (Вальтер Гропиус);
- “человек живет не в конструкциях, а в атмосфере, которая создается окружающими его плоскостями” (Тео ван Дусбург);
- “зодчество... одухотворено лишь общими законами ритма, определяющими собой подлинную сущность всякого архитектурного произведения” (Моисей Гинзбург);

- “архитектура — воля времени, воплощенная в пространство. Живая. Развивающаяся. Новая. Не вчера, не завтра. Только сегодня она обретает форму... Архитектура — поле боя для духа” (Людвиг Мис ван дер Роэ);
- “всякое крупное здание должно начинаться с того, что не поддается измерению — в процессе проектирования должно пройти сквозь измеряемые средства и стать, в конечном итоге, вновь неизмеримым” (Луис Кан);
- “архитектура по-прежнему синоним таинственности” (Константин Мельников).

Так же как отделение дизайна от архитектуры и возникновение связанного с этим особого вида проектирования — художественного конструирования (или художественного проектирования) — произошло в конце XIX и начале XX века вовсе не случайно, также неслучайно (в силу ряда причин экономического и социального характера) постепенно происходит известное сближение этих деятельностей для решения новых задач совершенствования условий жизнедеятельности.

“Новой реальностью здания, — подчеркнул уже в начале XX века Ф. Райт, — является интерьер, внутреннее пространство, а стены и крыша служат только для того, чтобы оградить его”. В этом весьма категоричном заявлении, требующем известных уточнений, подчеркнута важность для архитектуры связи с реальными видами оборудования, без которых немыслима оптимальная организация функциональных процессов, будь то процессы, связанные с трудом, бытом или культурой. “Историческая миссия архитекторов всегда состояла в том, чтобы привести все предметные формы человеческой среды в такое органическое соподчинение, которое связало бы их в гармоническое пространство для жизни”. Так определенно и весьма точно охарактеризовал задачу В. Гропиус, приступая в 1919 году к организации Баухауза. Так поступали он и некоторые другие архитекторы и дизайнеры в своей практической деятельности.

Формы взаимодействия архитектуры и дизайна вытекают, таким образом, как из общих задач архитектурного проектирования, так и из условий строительного и промышленного производства, приведших в свое время к выделению дизайна в самостоятельную область человеческой деятельности. Пытаясь определить их соотношение на основе обобщения опыта ряда десятилетий, В. Аронов сформулировал положение дела в обзоре “Архитектура и дизайн” (ЦНИИТИА, 1975 г.).

“Во-первых, — отметил он, — промышленные изделия и целые системы обслуживания, разработкой которых занимаются дизайнеры, немыслимы вне архитектурного окружения. Их формы бывают прямо соотнесены с современными им пространственными решениями...”

Во-вторых, резкое расширение практики дизайна превратило его связь с архитектурой в наглядную реальность... нынешние города, жилые и общественные здания, не говоря уже о промышленной архитектуре, включают в себя множество дизайнерских произведений: от элементов транспортных путей и оборудования улиц, до мебели и комплексного оборудования интерьеров...

В-третьих, между архитектурой и дизайном появляется много общего при функционально-эстетической оценке новейших сооружений и предметной среды, составленной, в основном, из изделий массового машинного производства...”

Хотя архитектура по-прежнему открывает в нас способность во всем видеть устроенное пространственное соединение очевидного и недоступного, обыденного и тайного, а не только нагромождение материи, видеть архитектуру Жизни, Поступка, Мысли, архитектуру Вещи, Слова, — все же, учитывая активное стирание се-

годня различий между дизайном и архитектурой (потому что в сегодняшнем мире все есть просто дизайн), следует подчеркнуть, что дизайнерский образ мыслей наиболее адекватно выражает образ существования сегодняшнего человека, вынужденного непрерывно видеть, чувствовать, реагировать, прогнозировать свои действия, оставаясь открытым живой, непредсказуемой, требующей каждый раз нового понимания реальности.

Некоторые практикующие дизайнеры мыслят об этом конкретнее:

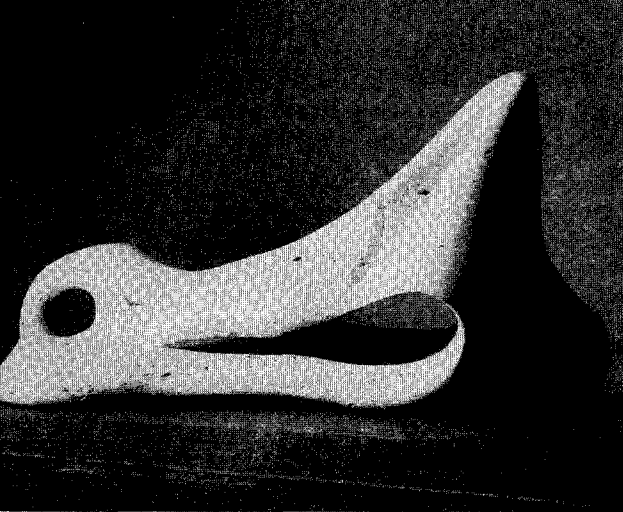
- “прогресс — это мобильность” (Банкмистер Фуллер);
- “самая лучшая машина — та, что построена вокруг человека” (Генри Дрейфус);
- “форма изделия должна быть прогрессивной, но приемлемой в данный момент” (Рэймонд Лоуи);
- “визуально неграмотный человек — проблема” (Джордж Нельсон);
- “дизайн — это план группировки элементов для достижения определенной цели” (Чарльз Имз).

Прошло не так уж много времени, а принципы взаимодействия архитектуры и дизайна существенно изменились. Характерным примером изменения такого взаимодействия, а также сочетания творческой концепции взаимодействия и практических достижений, стала уже в 1950-х годах Ульмская школа дизайна, в поле зрения которой находилась, естественно, и массовая индустриальная архитектура. Основная задача этой школы (да и ряда других школ) состояла в том, чтобы “формировать такую культуру мышления, которая позволяла бы будущему специалисту самостоятельно ориентироваться в изменяющихся условиях научно-технического прогресса и социально-культурной, политической и экономической динамики общества, самостоятельно ставить проблемы, без длительного адаптационного периода активно включаться в решение нетривиальных проблем”, чаще всего возникающих, добавим мы, когда речь идет о комплексном средовом подходе, требующем взаимодействия архитектуры и дизайна.

Дизайн среды специфичен не только в ряду таких видов пространственного художественного творчества, как градостроительство, архитектура, театр, скульптура, живопись, графика, но и в ряду видов и подвидов дизайна: промышленного, коммуникативного, экспозиционного, графического, рекламного. Однако гораздо значительнее не различия, а то *общее, что объединяет в себе* дизайн архитектурной среды — продукт молодого художественного духа, сумевшего, оторвав себя от обаяния культурной традиции, увидеть красоту инженерного расчета, воплощенного в металле корабельного винта, красоту недекорированного бетона хлебного элеватора, красоту отвлеченной геометрии архитектора К. Малевича, красоту открытой конструкции радиоантенны, тиражируемых электроламп, грампластинок, бумажных стаканов, — не отворачиваясь при этом от ценностей, достоинств предметов, выбранных и отшлифованных временем, лишенных декоративных украшений орудий труда, утвари, мебели, имеющим такие “абсолютные” формы, к которым постепенно приближается продукция современного дизайна, страдающего искусственным стремлением к новизне и неповторимости.

Знакомство с творческими принципами нескольких современных художников, скульпторов, архитекторов, занятых проблемами дизайна среды, позволит почувствовать специфику деятельности и некоторые аспекты проектных переживаний, присущие дизайнеру архитектурной среды.

Генри Мур (1888—1986) — английский скульптор, родился в Англии в семье шахтера. Учился в Королевском колледже искусств в Лондоне после службы в армии в Первую мировую войну. Там же преподавал. Женат на русской. При жизни признан во всем мире Великим. Мур открывал своим творчеством то, к чему стремятся сегодня проектировщики среды — создавал сложную, динамическую,



“Полулежащая фигура” (“Кость”). Мрамор.
Длина 157 см. Генри Мур, 1975



Рельеф “Поэзия разрушения”, дерево, гвозди, черный лак 200 x 160 см. Г. Юккер, 1987

пространственную скульптуру, передать которую можно лишь множеством рисунков: сверху, снизу, сбоку, со всех сторон, скульптуру, которую нельзя нарисовать.

Мур — один из тех современных художников, которые считают, что “человек, который способен понимать скульптуру, должен научиться чувствовать форму как таковую, а не рассказ или напоминание о чем-то. Например, он должен рассматривать яйцо как простое и цельное твердое тело, независимо от того, что оно идет в пищу, или от более возвышенной идеи, что оно превратится в птицу. То же самое и в отношении таких твердых тел, как раковина, орех, слива, груша, головастик, гриб, горная вершина, боб, морковь, ствол дерева, птица, бутон, жаворонок, божья коровка, камышинка, кость”.

Джорджо Моранди (1890—1964) — итальянский живописец, соединивший в своем творчестве традиции старых мастеров от Джотто до Пьеро делла Франчески с открытиями структурной живописи нового времени Сезанна и Сера. Отдав в молодости дань образам сюрреализма, Моранди ограничил себя натюрмортом и пейзажем, причем — одним и тем же натюрмортом и пейзажем и одними и теми же вещами. Картины Моранди почти всегда создавались за один сеанс, без переделок и неуверенности. Неизменность мотивов всякий раз сопровождалась новым живописным решением. Можно сказать, что история живописи Моранди — это история его живописного языка. Внешне традиционное искусство Моранди, достигающее абсолютного равновесия между разумом и чувствами, является предтечей новейших форм пространственного творчества, дизайна среды, рождающегося на почве интереса не столько к сценарию произведения, сколько к его форме и материалу.

Дизайн среды жизни современного человека создается в поле художественной культуры, формирующейся в мире, не имеющем осязаемых границ, вечных ценностей, окостеневших форм. Постигать такой мир учится сегодняшнее искусство, развивающее подвижное сознание, непредубежденное восприятие, открытые чувства.

Творчество немца Гюнтера Юккера, художника, известного своими композициями из гвоздей, крупнейшего мастера современного нефигуративного искусства, протекает главным образом в выставочной среде, многие работы выполнены непосредственно в выставочных залах, в процессе осуществляемых им акций, хеппенингов, инсталляций — актуальных в последние десятилетия пространственных, деятельностных, с участием публики, форм художественного творчества. Интересно, что художник, родившийся в 1930 году, закончивший в 1958 году Академию искусств Дюссельдорфа, с 1958 года организовал более 140 персональных экспозиций-акций, участвовал в более чем 400 выставках.

Вот что пишет о Г. Юккере Р. Гассен в статье “Незримо видимое сделать видимым наяву” каталога выставки в Москве осенью 1988 года.

“Описание работ Гюнтера Юккера периода 80-х годов может быть, в конечном счете, лишь попыткой приблизиться к его творчеству. При внимательном рассмотрении этого чрезвычайно сложного, многосоставного и вместе с тем сжатого периода вами завладеют поначалу безъязыкость — такое же отсутствие языка, какое сам художник пытается преодолеть средствами изобразительной поэтики. Он освободился от алфавитного мышления, говорит он, и сумел, благодаря этому, найти собственные формы выражения...”

Насколько амбивалентными и многослойными могут показаться зрителю работы Гюнтера Юккера, настолько проста и прозрачна лежащая в их основе проблематика. Ее можно даже назвать банальной, но банальной не в том уничижительном смысле, который обычно вкладывается в это слово... Простоте тематики отвечает обыкновенность изобразительных материалов, сознательное ограничение немногими простейшими композиционными средствами, нередко — тривиальными предметами быта. Юккеру претит противопоставление банального “возвышенному”, противопоставление, которое неизбежно приводит к отрыву искусства от жизни”.

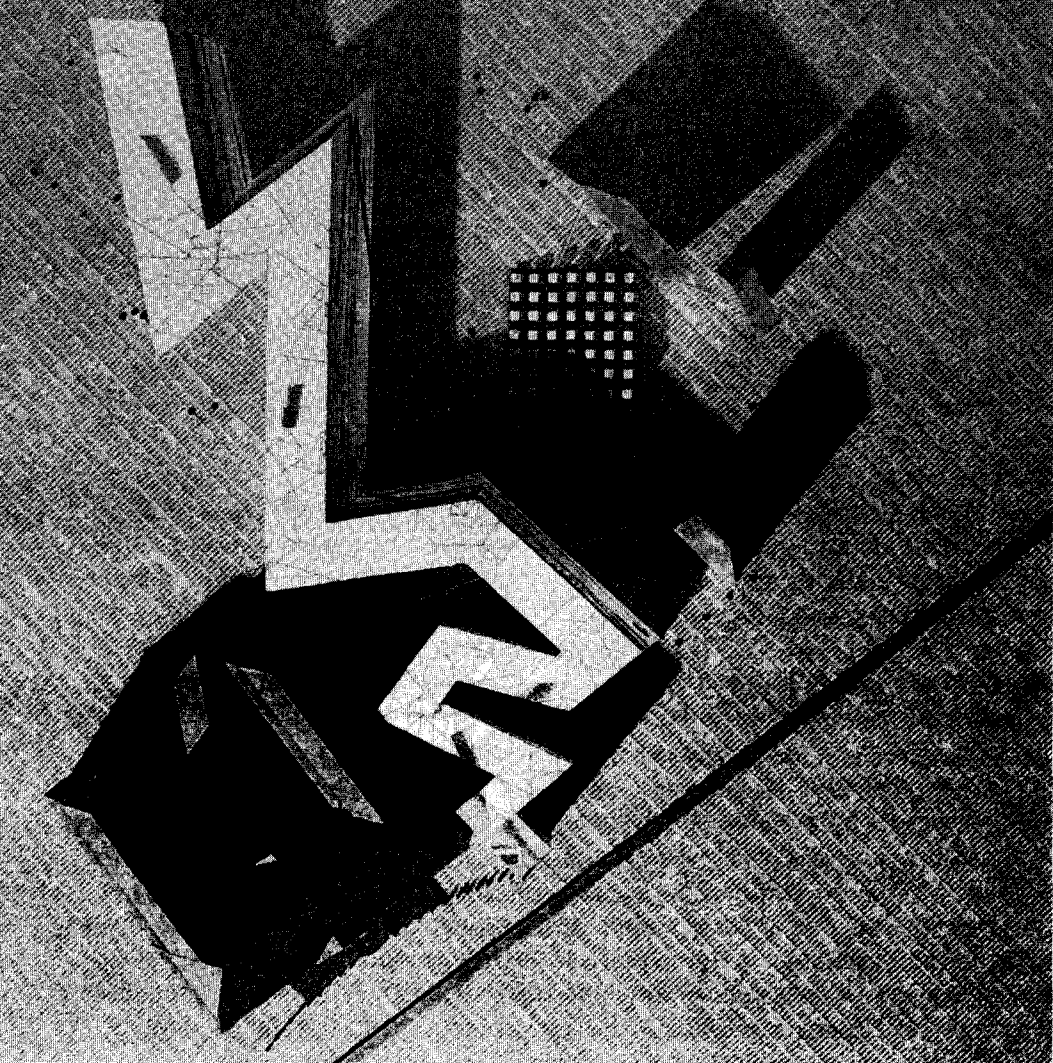
“Попытаемся отождествить себя с окружающим миром, — говорит он, разясняя необходимость восстановления единства искусства и жизни. Давайте преодолевать этот разрыв между возвышенным и обыденным. Раздвоенность останется в нашем сознании до тех пор, пока мы сами не решимся ее устранить. Попытаемся освободить наши изобретения /читай: наше искусство/ от исключительности”.

Юккер далек от того, чтобы воспроизводить видимое; скорее он стремится, вполне в духе Пауля Клее, “творить видимое”. Он не создает ни изображений, ни иллюстраций, но творит предметный мир, проявляющий себя в символах, уподоблениях и оптических сближениях, обладающих высокой степенью чувственной реальности и мощным эстетическим воздействием.

Архитектор Даниэль Либекинд родился в Польше в городе Лодзь в 1946 году. Учился музыке в Израиле, затем получил звание бакалавра архитектуры в “Купер Юнион” /Нью-Йорк/, а позже — диплом историка и теоретика архитектуры Эссекского университета в Англии. Преподает в Европе и Соединенных Штатах. Возглавлял отделение архитектуры Крэнбрукской академии искусств. В Милане, где он живет в настоящее время, основал компанию “Архитектуре Интермедиум”. Его работы демонстрировались на выставках в Европе, Японии и Соединенных Штатах.

Д. Либекинд является одной из самых ярких фигур деконструктивизма. О том, что это за явление, рассказывает нам материал в “Домусе” № 1 за 1988 год /русское издание/.

“22 июня 1988 года в Музее современного искусства в Нью-Йорке открылась выставка “Деконструктивная архитектура”. Выставка была организована лично Филиппом Джонсоном и представила на суд зрителей последние проекты архитекторов из многих стран мира. В своих заботах авторы взяли за точку отсчета Современность и, убедившись в несовершенстве созданного в мире за этот период времени, выбрали — по словам Джонсона — в качестве ориентира “нелегкие удовольствия”. Общей моделью /за редким исключением/ послужил советский конструктивизм двадцатых годов, однако на смену великим идеалам гармонии, единства и ясности пришли — при общем разочаровании — идеалы дисгармонии, разлома и таинственности. Вместо совершенства мы, таким образом, стали свидетелями нарушенного совершенства. Среди наиболее известных архитекторов, выделяющихся подобным подходом, в Нью-Йорке мы встретили имена Питера Кука, Питера Айзенмана, Френка Гери, Захи Хадид, Рема Коолхааса, Даниэля Либекинда и Бернарда Тчуми. Совершенно отчетливо проступило намерение ка-



Развитие Еврейского музея в Берлине. Макет.
Д. Либескинд, 1989

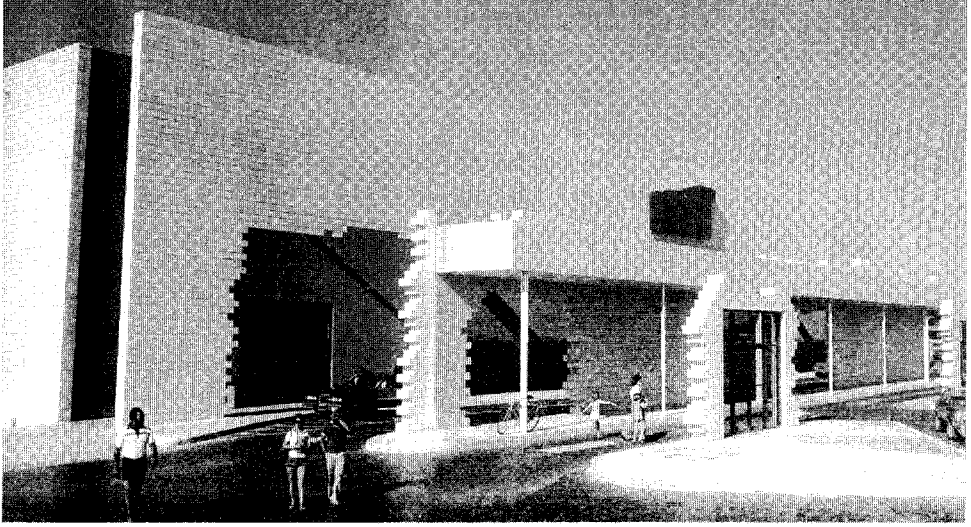
дизайн архитектурной среды

нонизировать новое “течение”, которое они представляют, а в присутствии на выставке Джонсона ясно прослеживается связь между данной выставкой и исторической выставкой 1932 года. В результате той выставки, организованной именно молодым Джонсоном вместе с таким же молодым Хенри Расселом Хичкоком и Алфредом Баром, строптивное Современное движение трансформировалось в единый стиль; более точно его название можно определить, перефразируя заголовок книги-каталога, изданной к той выставке: “Международный стиль”. Нельзя исключать, что новая инициатива Джонсона /который в предисловии к каталогу изящно и предусмотрительно отрицает подобную цель/ означает начало эры “Деконструктивистского стиля”.

Либескинд стремится достичь “невозможного” — объединить живопись, скульптуру и литературу с архитектурой. Язык его проектов сложен для восприятия, многозначен, граничит с современной скульптурой, его макеты выполнены из натуральных металла и пластика. Комментаторы “Домуса” характеризуют его проект зданий для учреждений, жилья и общественных помещений в бывшем Западном Берлине следующим образом.

“Проект отличается от других проектов, которые в противоречивом положении города видят архитектурные подмости для эпилогов и повторов на исторические темы или же “чистую доску”, на которой “рассеченные части” истории архитектуры могут быть собраны в привлекательные натюрморты.

Видения Либескинда в их умозраительной непримиримости, кажется, свешиваются с облаков или утопают в самой городской почве, но именно поэтому в них звучит почти неслышная интонация будущего” (Курт Фостер).



Универсал "БЕСТ". Группа САЙТ, США

Творчество архитектора Либескинда обнаруживает разомкнутость границ, сфер художественной деятельности, объектом интереса которых является пространственная среда человеческого существования.

Проектная группа САЙТ /США/ является хрестоматийным воплощением тенденции универсализации проектного творчества. САЙТ в переводе означает "Скульптура в окружающей среде" (SITE — "Sculpture in the environment").

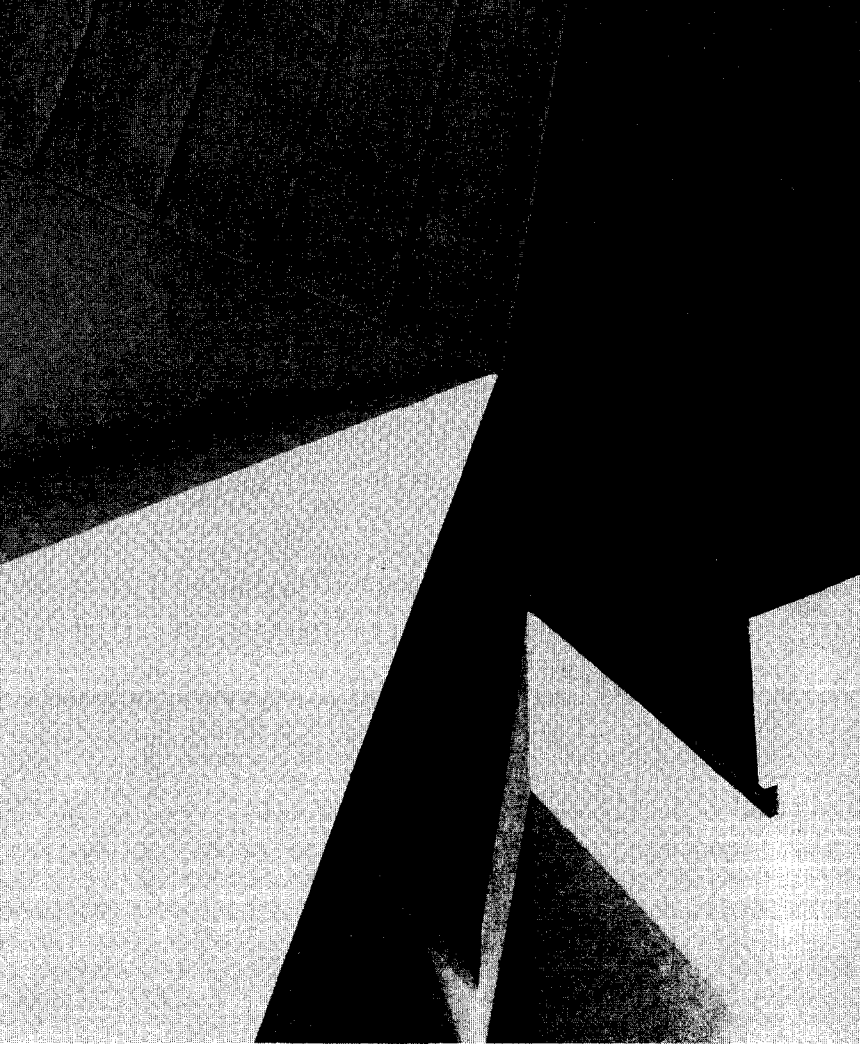
За последнее десятилетие группа создала более 60 проектов зданий и посуды, выставочных экспозиций и городских площадей, расширив понятие скульптуры, включив в нее здания, автомобили, мебель, одежду и многое другое.

Д. Вайнс ввел в практику понятие Де-архитектуры, которая, по его выражению, "способна рассеять, разрушить, перевернуть и трансформировать устоявшиеся предрассудки визуального мышления и выявить новые, жизнеспособные формы".

Группа САЙТ выступает с концепцией "неожиданной образности" визуального языка, живого и разнообразного, непосредственного, как повседневная жизнь, способного передать иронию и гротеск. "Оркеструя банальность" предметного мира, члены группы ярче выявляют образы, рожденные самой жизнью, заставляют размышлять над неожиданным пластическим решением, как над необычным поворотом сюжета в литературном произведении...

В 1970-х годах САЙТ выполнила по заказу фирмы "Бест" ряд проектов универмагов, стимулирующих "общение" здания с покупателями. Группа предложила неожиданные решения стандартных глухих фасадов магазинов. Один фасад был руинирован, как после землетрясения, у другого отброшен угол, а вход располагается под руиной, третий фасад приподнят по диагонали относительно кровли, четвертый превращен в трехслойные театральные кулисы и т.п. Нетрадиционные фасады стали "работать" подобно рекламным щитам вдоль магистралей, увеличили прибыли фирмы на 40%.

По мнению специалистов, подобные архитектурные сооружения "работают" как дизайнерские изделия, а сама архитектура из "матери искусств" превращается в "падчерицу" дизайна. Работы САЙТ — от крупных сооружений до небольших изделий — демонстрируют поиски новых образных средств, направленных на развитие визуального языка метафор, иносказаний, двусмысленностей. Символика проектных решений группы порождает многозначность толкований, балансируя между архитектурой и дизайном, скульптурой и графикой, философией и рекламой.

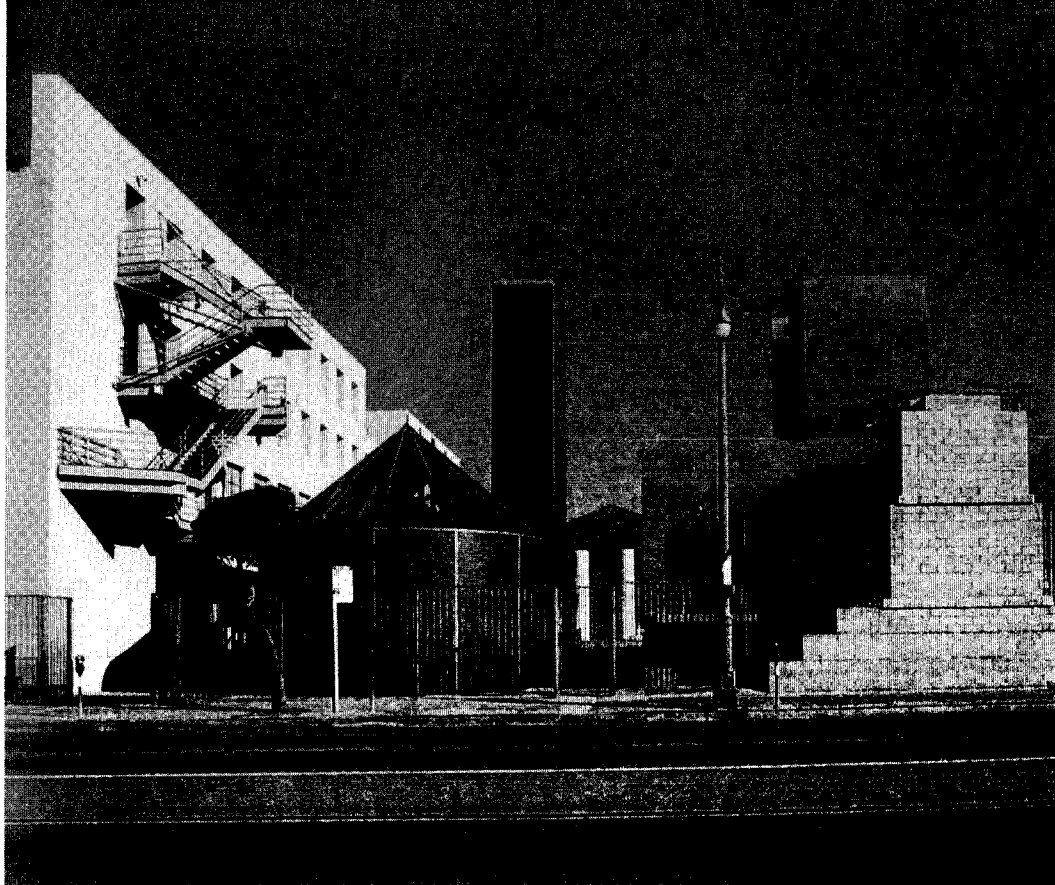


Музей мебели фирмы "Витра". Фрагмент
фасада. Ф. Герн. Вайль, Германия, 1989

В 1985 году группа выигрывает конкурсный проект на сооружение центрального экспоната выставки ЭКСПО-86 в г. Ванкувере /Канада/, посвященной теме транспорта. САЙТ предложила необычное решение, создав из армированного железобетона волнообразную ленту дороги длиной 217 м, пересекавшую всю территорию выставки. На изгибах дороги дизайнеры расположили более 200 всевозможных транспортных средств и предметов: от стоптанных башмаков путешественников до ракет, от роликовых досок до автомобилей, от яхты до подводной лодки, от велосипеда до самолета, — все они тракуются как произведения скульптуры. "Хайвей-86" задуман, по словам Д. Вайнса, как комментарий, как символ двойственного отношения людей XX века к технологии, которую одни склонны считать панацеей от всех бед, другие — источником гибели мировой цивилизации. Дизайнеры стремились создать такой же грандиозный памятник технологии конца XX века, каким стала для своего времени Эйфелева башня.

На творчество группы САЙТ и большинства современных мастеров огромное влияние оказал ПОП-АРТ — направление в искусстве, возникшее в 1950-е годы и развившееся в 1960-е. Поп-арт — искусство, обратившееся от возвышенного, к чему традиционно стремились творцы прекрасного, к красоте обыденного, банального, к жизни во всех ее проявлениях, к той жизни, что течет сегодня, с ее шумом улицы, рекламой, телевизионными шоу, криком болельщиков и драмой одинокого человека. Художник поп-арта открыл возможность не только отображать жизнь, но жить в ней, будучи открытым окружению, реагирующим на него и одновременно вносящим свою лепту в формирование окружения, среды.

В заключение главы заглянем в творческую лабораторию американца Френка Гери, универсального проектировщика, являющегося, пожалуй, самой интересной

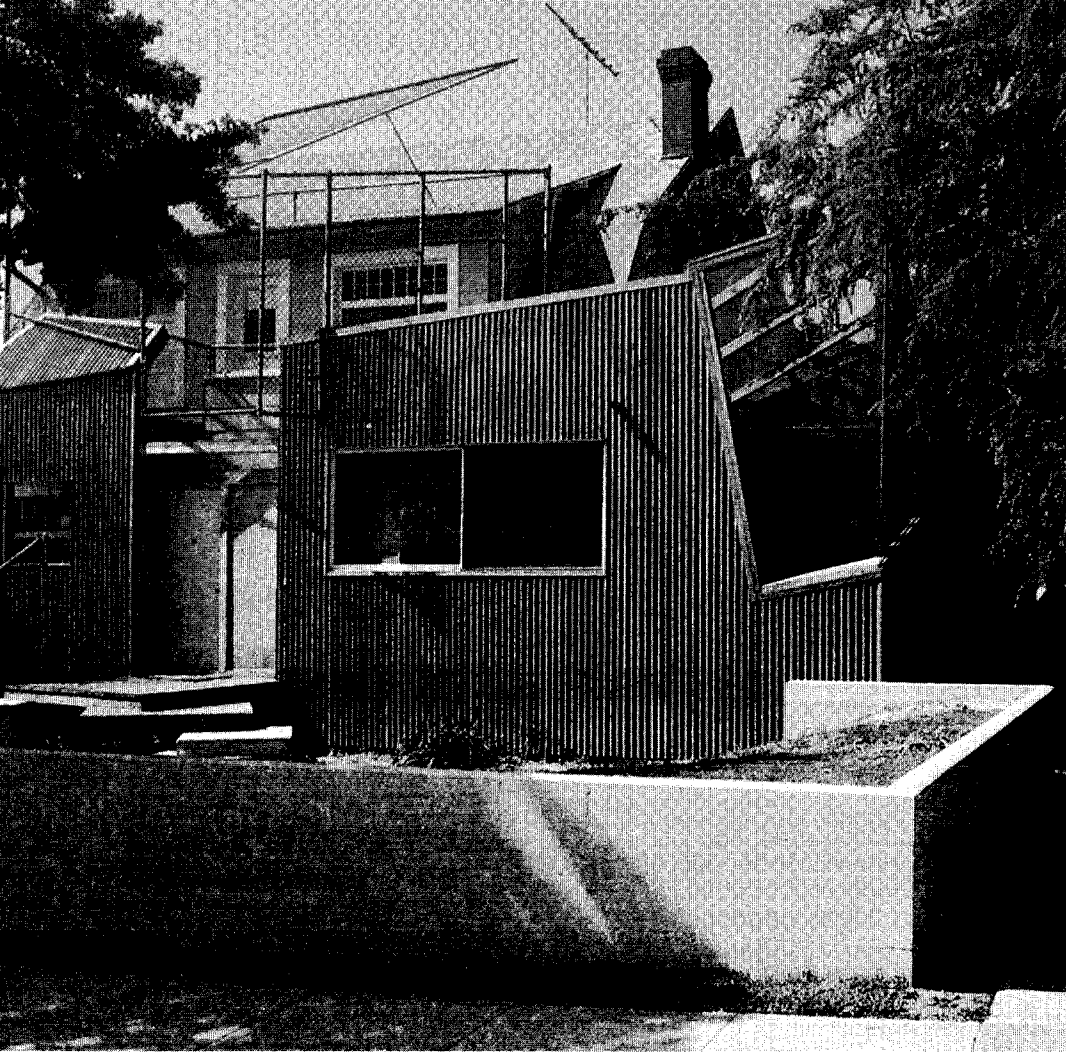


Школа Юридического права. Ф. Гери,
Калифорния, 1981—1984

фигурой проектной культуры современности. Гери родился в семье польских эмигрантов. Творчески формировался в культурной атмосфере поп-арта, в общении с художниками этого направления. Начинал с проектирования интерьеров магазинов, офисов, торговых центров. В 1962 году открыл собственную контору в Калифорнии, в Санта-Моника (Лос-Анджелес), США. В 1989 году Гери удостоен премии Прицкера по архитектуре за достижения на протяжении всей карьеры. Жюри высоко оценило его уникальную способность выражать дух современного общества и его амбивалентные ценности и сравнило его проекты с джазом, насыщенным импровизациями и живым непредсказуемым духом. Среди характерных построек: собственный дом в Санта-Моника, 1978 год, Временная галерея Современного искусства в Лос-Анджелесе, 1984 год, музей мебели фирмы ВИТРА в г. Вайле на границе Германии и Швейцарии, 1989 год.

Дизайн Гери отличается активной скульптурностью формы. Нарочито раздробленные объемы и использование грубых, необработанных материалов, таких как некрашенная фанера, кровельная дранка, кровельная жесь в качестве покрытий стен, волнистый шифер, проволочные сетки для забора в самых различных применениях — производят поражающий эффект, передавая острую атмосферу сегодняшней жизни города.

Проектирование (в ДАС) реализуется, как мы видим, также как у других специалистов по дизайну благодаря так называемым “фигурам художественного самосознания” (О. Генисаретский). Творческую суть художественного проектирования следует видеть в образном схватывании, прояснении и воплощении жизненных ценностей, но делают они это по-разному. Отсюда необходимость формирования архитектора-дизайнера как художника среды, как нового проектировщика, не об-

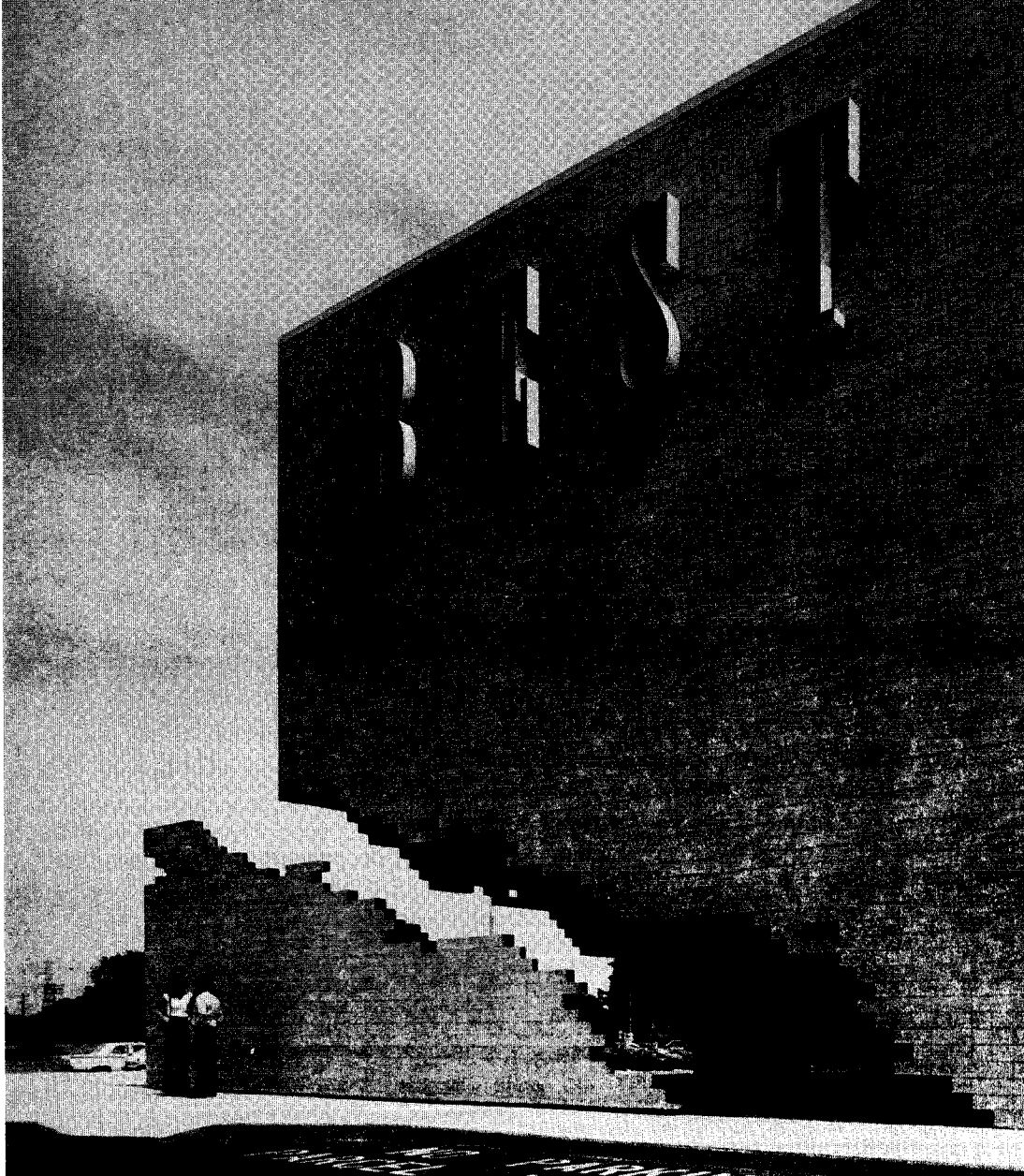


Дом архитектора Ф. Гери. Ф. Гери, Лос-Анджелес, США, 1978

ладающего традиционным консерватизмом архитектора, не обладающего ограниченностью индустриального дизайнера, но сильным их проникновением в мир представлений потребителя, в мир технологий, материалов и т.п.; универсального художника-проектировщика, творящего в духе и на потребу своего времени.

Особо необходимо отметить, что якобы устаревший средовой подход отложился в профессиональном проектном сознании рядом ценных для сегодняшней дизайнерской практики понятий, что наделяет такую проектную деятельность *повышенной концептуализированностью*. Что же касается взаимодействия архитектуры (“дальнедействия”) и дизайна (“близкодействия”), то их соединение может быть проведено, в том числе, за счет формирования *образа человека* на пересечении его пространственных передвижений и реальности среды, в которой он “себя собирает”. Проектность должна быть присуща культуре как ее свойство и должна быть соединена с осознанием ценностей, лежащих вне профессии. Отсюда необходимость “концептуальной ориентации проектирования” и “концептуальной информатики” как части системы проектирования и образования.

Глава 2



ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА АРХИТЕКТОРА-ДИЗАЙНЕРА

Как видно из предыдущей главы, профессия дизайнера среды “отличается” тем, что максимально открыта жизни, ее изменениям, развитию, связана с решением чрезвычайно разнообразных задач организации жизни сегодняшнего общества. Поэтому архитектору-дизайнеру *необходимо знание социальной реальности, особенностей устройства и характера современного общества. Необходимо ему также понимание культуры общества, его ценностей, ориентаций, его стратифицированных потребителей, идеалов, мечтаний, заблуждений, его мифологии. Наконец, дизайнер среды должен непосредственно, лично чувствовать сферу собственно художественного творчества, его недоговоренностей, тайны, прозрения и пророчества.*

Профессия архитектора-дизайнера требует универсальных знаний, навыков, умений: научно-исследовательских, проектно-графических, творчески-ремесленных. Умений, позволяющих самому провести предпроектное исследование, проделать художественно-образные зондажи проектных предложений, превратить в графически оформленную систему проектные размышления и поиски.

Для того, чтобы лучше понять, что стоит за необходимостью дизайнерской ориентации в проблемах социума, культуры, искусства, следует обратиться к суждениям специалистов. О том, что такое “хороший дизайн”, размышляет, например, член Союза Дизайнеров России Юрий Наумов: “Известно, что рождению нашей профессии способствовало развитие техники. Будучи далекой от живой природы, не имея стыковки с человеческим духом, она стала оказывать определенное психологическое воздействие на человека, причем не в последнюю очередь и своим внешним видом. Дизайн же призван помочь технике приблизиться к душе человека. В этом направлении идут и обычным путем — дизайнер привносит в технические объекты элементы стилевой пластической культуры.

А можно поступать и иначе — сориентировать проектную задачу на “уничтожение” вещи как лишней, ненужной, чуждой природе, приближая, таким образом, человека к естественной среде его обитания. Это — сверхзадача дизайна, возможно, дизайна будущего. Термин “уничтожение”, разумеется, нужно понимать не в буквальном смысле — он предполагает такую работу дизайнера над промышленным изделием, в результате которой серьезно и целенаправленно меняется его морфология, уменьшаются материальные затраты на его производство с одновременным повышением эргономических параметров и нейтрализацией психологически раздражающих человека факторов. Вещь как бы уничтожается в старом своем значении и нарождается видоизмененным изнутри изделием, приближенным к структурам биологическим, а значит, более родственным для человека.

Еще ярче идея уничтожения вещи проявляется в дизайн-программах и комплексных разработках. Здесь реализуется борьба со своеобразной “бюрократией вещизма”. Ведь организация предметного мира, созданного человеком, устранение всякого излишества в ассортименте изделий — это не что иное, как “чистка”, как буквальное, физическое уничтожение вещи.

Изделия, спроектированные по принципу согласованности целого и частей, утрачивают свои раздражающие факторы — человек работает с ними, не отвлекая на них свои душевные силы, сосуществует с ними мирно. И это парадоксально: красивая, удобная, полезная вещь, поначалу имеющая рыночную привлекательность, далее существует незаметно, ибо обладает способностью полностью вписаться в быт, стать функциональным естественным и, таким образом, исчезает как назойливая индивидуальность. Создавать вещи настолько хорошие, чтобы ими можно было пользоваться так же естественно, как человек пользуется рукой или ногами при ходьбе, — великое искусство! И это есть задача будущего дизайна. Лично я считаю хорошим дизайном именно такие вещи”.

Также, главным образом, этических проблем дизайна касается, размышляя о нем, один из самых радикально ориентированных проектировщиков, руководитель дизайнерской студии при Союзе Дизайнеров Дмитрий Азрикан:

“Что такое хорошо спроектированная вещь? Здесь есть критерии обязательные, такие, как удобство использования, технические параметры, характеризующие ее потребительский уровень, — производительность, мощность, вес, долговечность и т.п. За колеблющейся неуловимой гранью находятся критерии социально-культурного плана — это и стиль, и образ, и экологические качества: энерго- и материалоемкость (тот же вес, но в другом контексте), наличие вредных выбросов, проблемы утилизации, важность которых зависит от того, насколько общество ценит сохранность окружающей среды, частота смены моделей, наконец, выраженность этих экологических и иных социокультурных ценностей и значений в образе предмета. Таких, например, как демократичность вещи или, наоборот, ее функция индикатора имущественного положения владельца; обыгрывание в дизайне вещи ее демонстративной самооценности или, наоборот, ее функции как инструмента. То есть вещь, дизайн вещи в одном социокультурном контексте может считаться хорошим, а в другом — плохим. Все зависит от того, какие значения и ценности, официально или неофициально, культивируются в данном обществе. Можно согласиться с известным теоретиком культуры, искусства, и, в частности, дизайна Джилло Дорфлесом, который считает дизайн зеркалом истории и культуры.

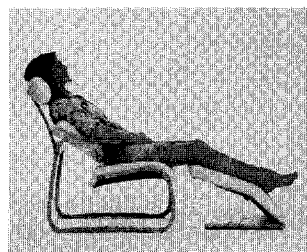
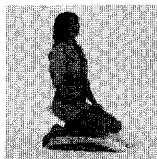
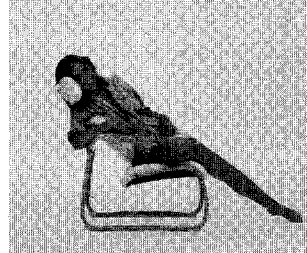
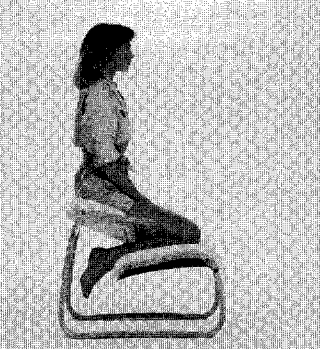
Какие же ценности и значения культивировались в нашем обществе в последние десятилетия? Ответив на этот вопрос, мы сможем понять: адекватен наш дизайн общественным потребностям или нет, то есть хорош ли он для данного общества или плох. Затруднение будет лишь в том, что именно в последние десятилетия обнаружился разрыв между декларируемыми идеалами и ценностями и теми, которые получили реальное распространение.

В газете “Московские новости” (1986, 9 ноября) в статье “Молодость революции” об этом периоде говорится: “...набрали силу непроизводительные слои, которые паразитировали на экономической монополии государства. Образовался некий симбиоз коррумпированной части управленческого и хозяйственного аппарата, сосредоточивший в своих руках распределение материальных благ”.

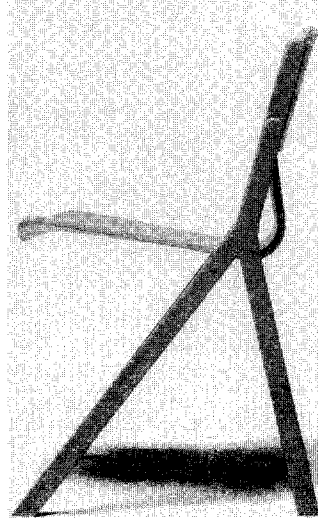
Естественно, что негативные явления в нравственной сфере не могли не отразиться на вкусах и предпочтениях по отношению к предметному миру, сместили пропорции общественного внимания к различным сферам предметности — усилив внимание к одним вещам и игнорируя другие.

О подобном социальном явлении и подобной социальной группе, правда из эпохи поздней бронзы, хорошо сказал венгерский писатель Лайош Мештерхази в романе “Загадка Прометея”: “Созидать эта группа уже не может, но что-то делать все-таки надо... Окружает себя максимальным количеством максимально дорогих, но бесполезных предметов, испытывает вдруг потребность в таких вещах, которые не служат действительным потребностям и являются лишь символами, фетишами, социальными аксессуарами — демонстрацией власти и ранга”.

Ситуация осложняется двойственностью — вслух нужно исповедовать совсем другое, создавая видимость социальной активности, идейности, демократичности и честности. В этих условиях и развалился наш дизайн, тот, который мы имеем сегодня. Вернее — два дизайна. Один — профессиональный, существующий в виде проектов и публикаций, но отсутствующий в производстве и магазинах. Другой — массовый, его установки как будто никто не провозглашал и теоретически его как бы и нет, но на улицах и в магазинах существует именно он.



Кресло "Баланс". П. Опсвик, 1979



Стул кабинетный. Е. Гель, С. Ниссен

Первый, профессиональный, дизайн ВНИИТЭ, СХКБ и ряда отраслевых групп 1960—1980-х годов, вдохновляется идеями пионеров отечественного дизайна 1920-х годов, лучшими работами прогрессивных зарубежных мастеров и светлыми идеалами нашего общества. Это хороший дизайн. Но он плохо внедряется. Причины здесь уже назывались: недостаточные технологические возможности производства, слабая заинтересованность промышленности, отсутствие экономических рычагов повышения качества, иногда слабая конструктивно-технологическая проработка проектов. Все верно. Однако главное в том, что этот дизайн противоречит вкусам тех, кто принимает решения.

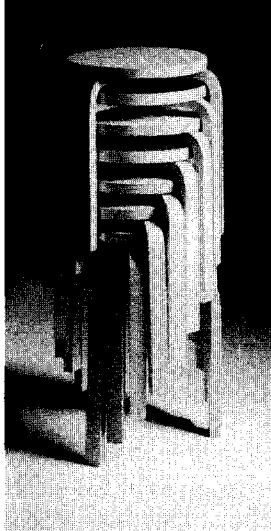
Другой дизайн трудностей с внедрением не имеет. Бесконечное количество часов, изображавших высокую художественность, но на которых невозможно прочесть время; люстры с пяти-, шестизначными цифрами цен; мебель с "креветками".

Ситуация отражается также и в ассортименте, и в выборе объектов повышенного внимания. Например, наличие сверх всякой меры расписанного фарфора в пышных барочных формах для "государственных подарков" и отсутствие дизайнерских проектов (заказов на них) на простую, но удобную, подлинно художественную посуду для общепита, больницы, детских садов и т.д.

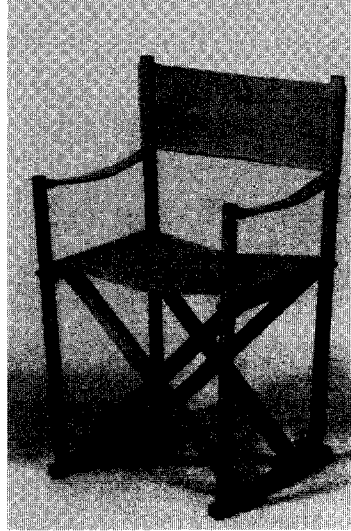
Период в целом, по крайней мере в поздней его части, был характерен тем, что дизайнеров ориентировали на проектирование, в основном, изделий для личного потребления в ущерб сфере производства. И почти полностью игнорировались социокультурная сфера, системы массового обслуживания, общественный транспорт, например.

Отношение к потребителю только как к источнику возврата средств в бюджет, бытовавшее в сфере планирования, привело к ориентации, в основном, на проектирование искусственно дорогих вещей, причем образовалась устойчивая тенденция именно такого развития ассортимента практически всех видов бытовых изделий. Это обусловило тот факт, что в реальном массовом дизайне потребительских товаров и вещей-символов технологическое несовершенство сочеталось с вычурностью и помпезностью внешнего облика. Это плохой дизайн, но это — то, что было кому-то нужно. Этот дизайн явился красноречивым отражением ряда негативных явлений и социального нездоровья предшествующих десятилетий.

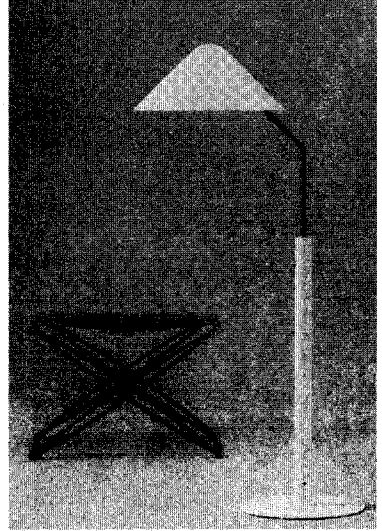
Сегодня ситуация коренным образом меняется, что дает основание предполагать изменение общественной позиции по отношению к проблеме "хорошего" и "плохого" дизайна. Очевидно, по мере восстановления норм социальной справедливости и укрепления демократических начал ценности и значения, которые состав-



Табурет фанерный. А. Аалто, Финляндия, 1930



Кресло складное. И. Кох, 1938



Светильник, стул. И. Гаммельгаард, Дания

ляют ядро профессиональной идеологии дизайна, будут все более отражать реальные ценности общества”.

Опыт развития дизайна последних лет не дает, к сожалению, поводов для оптимизма. Нынешняя рыночная активность выплеснула на нас бездну сувенирно-графической продукции, которой не касалась рука того дизайнера, о котором говорил Д. Азрикан. И все же абсолютные ценности умного проектирования, о которых рассуждают практики дизайна, остаются актуальными, несмотря на социальные неурядицы и культурный нигилизм.

Переключим внимание с этики дизайнерской профессии на его внутренние тонкости, опираясь на суждения исследователя современного дизайна профессора Ксении Кондратьевой.

“Известный художественный критик У. Сегерштад в статье “Скандинавский дизайн умер — да здравствует скандинавский дизайн!” пишет: “Сегодня мир интернационализируется совсем иначе, чем это было в послевоенный период, когда скандинавский дизайн развивался, в основном, на базе местных традиций. В настоящее время традиции, как источник вдохновения, частично исчерпаны, теперь они чаще выступают в качестве средства конструирования в условиях интернационализации. И именно в этих условиях многие начинают понимать, что просто материальные потребности не могут быть абсолютной ценностью ни в жизни, ни в дизайне. И если речь идет о высококачественном дизайне, то есть все основания говорить не о дизайне вообще, как о некоем усредненном “интернациональном стиле”, но о датском, финском, норвежском или исландском возрождении”.

Финский дизайнер К. Метсоваара, сотрудница известной бельгийской фирмы “Альберт Ван Хавере”, считает, что никогда не было ничего чисто финского. “Мы всегда нуждаемся друг в друге. Это так естественно — учиться у других, а теперь это необходимо более, чем когда бы то ни было, ибо мы никогда не сможем успешно конкурировать, если не станем пытаться делать вещи так же хорошо или даже лучше, чем другие”. “Если я даже буду бороться со своей финскостью, — признается молодой дизайнер М. Пири, — она все равно останется при мне. Когда я работал в Нью-Йорке, я чувствовал, что создаю финский дизайн, только мой взгляд на то, что есть финское, стал намного шире”. “В Финляндии, Японии и Италии, как и во многих других странах, поддерживается широкий культурный контекст традиционного быта народа. Важно, что это не только музеефицированные произведения искусства и народного ремесленного творчества, не только архитектурная и предметная среда, но и постоянно репродуцируемые и внедряемые в быт образцы традиционной мебели, посуды, одежды и пр. В Италии и Японии традиции ремесленного производства практически не прерывались. Что же каса-



Жилая комната дома. К. Фриис, Э. Нильсен,
Дания, 1958

ется Финляндии, то здесь они вводятся в культурный оборот целенаправленно и всячески культивируются. Таким образом в едином жизненном пространстве органично сосуществуют старые (или воспроизведенные по старым образцам) и новые вещи, образуя своеобразную духовную среду, питающую поиски дизайна и влияющую на реальную жизнь людей”.

“Теоретики японского дизайна вообще не различают дизайн и традиционное мастерство, для них это почти синонимы. Производство предметов потребления в рефлексии японского дизайна неразрывно связано с традиционной культурой, с обычаями, верованиями, стилем жизни японской семьи, с ландшафтными и погодными условиями и т.п. Определяя особенности японского дизайна, проф. Е. Мицукуни в качестве главной его характеристики называет “микрокосмичность”, объясняя ее тем, что в течение трехсот лет Япония была мирным независимым единым “космосом”. И в этом “космосе” японцы старались создать “тонкую самозавершенную систему красоты”. Традиционная “микрокосмичность” японской художественной и ремесленной культуры нашла свое выражение в суперсовременной электронной промышленности Японии. Именно здесь в 1955 году был создан первый в мире знаменитый транзисторный приемник, а спустя пять лет и первый транзисторный телевизор.

Известный в Италии и во всем мире дизайнер Э. Соттсасс полагает, что дизайнер — это “высшего класса ремесленник — художник-философ”, а дизайнерская школа — “нечто среднее между ренессансной боттегой... и античной академией (будь то платоновский “симпозион” или “Сады Эпикура”).

Возврат к традиционной модели деятельности, развитие ее в современных условиях связаны с осознанным отношением к этой деятельности, к труду дизайнера,

а так же к продуктам этого труда. “Работа руками, — пишет финский дизайнер Т. Виркаала, — имеет для меня почти терапевтический эффект, когда я режу или леплю из натурального материала. Это вдохновляет меня на новые эксперименты. Это ведет меня в другой мир, в тот мир, где мои глаза на кончиках пальцев чувствуют движение и модификации формы”. В Японии метафизика труда признается в качестве “подлинной основы как для самооценки каждого человека, так и для его оценки с точки зрения общества”.

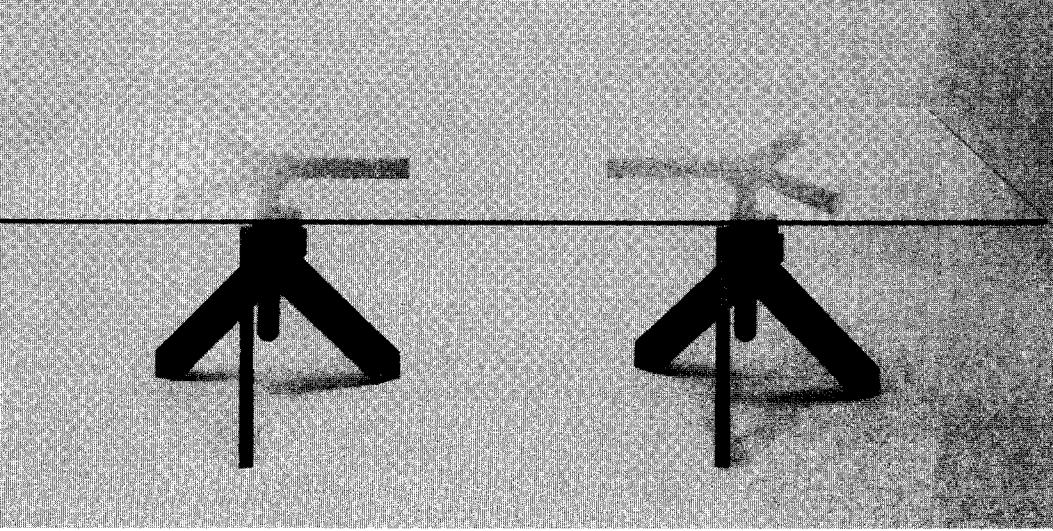
Отсюда — повышено-личностное отношение к миру предметов, вещей. В ремесленную эпоху люди верили в рождение и смерть инструментов. Отношение к современным промышленным роботам является таким же. Они не противостоят человеку, а сосуществуют с ним и являются созданиями, у которых, как и у человека, есть рождение и смерть. Вот почему необходимо, чтобы в дизайне выражались человеческие чувства, каким бы высокомеханизированным ни было производство. Такие попытки специалисты трактуют как “опыт проектного мимесиса, воссоздания ценностей предания в новой исторической обстановке”, иными словами — как опыт репродуцирования этнокультурной идентичности в условиях стремительного развития отчужденных форм техники.

Дизайнер Т. Сарпанева, для которого природа — источник творческого вдохновения, признается: “Год за годом, лето за летом я рассматриваю финский архипелаг, море, небеса и птиц в вышине. Я не могу отрешиться от жизни камня в воде. Камень обретает свою жизнь в любви света и воды. В этом природном мире идет подлинная работа искусства. Мне захотелось подойти к стеклу таким же путем, каким вода и свет подходят к камню, подходят с любовью, которая делает очарование вечным”.

Традиционно-ученическое отношение к природе подразумевает и традиционное отношение к материалу. Человек не должен навязывать свою волю материалу, но должен творить, исходя из его структуры, пластики и возможностей, стремясь подчеркнуть присущую ему красоту, раскрыть его свойства. При этом необходимо выбрать наиболее экологичные способы обработки материала. “Есть один неписанный закон, применимый ко всем материалам, даже к тем, которые мы склонны отвергать, — заявляет Т. Виркаала. — Дизайнер не должен никогда проявлять насилие относительно того материала, с которым он работает: правильнее будет искать гармонии с ним”.

Как мы видим, качественный дизайн не может не быть этнокультурно ориентирован, не может не быть привязан к той или иной традиции, а хороший дизайнер занят поисками гармонии между природой и человеком, технологией и традицией, материалом и формой. Внимание к экологическим проблемам возникло в дизайне не сегодня, да и не вчера, однако лишь сейчас экологическая ориентация проектирования предметного окружения становится доминирующей в дизайне. Правда, в большей степени в сфере сознания, меньше — на практике. Материалы “круглого стола”, проведенного в феврале 1988 года в редакции журнала “Техническая эстетика”, собравшего теоретиков и практиков дизайна, архитекторов, социологов, искусствоведов, педагогов дизайна, обнажают экологические проблемы дизайна.

“... уже сложилось особое экологическое сознание — с характерными для него установками, ценностями, образным строем. Назовем некоторые его аксиоматические качества, — отметил искусствовед О. Генисаретский. Это, во-первых, внимание к воспроизводственным, сберегающим, охранительным отношениям. Наша культура, движимая в течение нескольких столетий пафосом созидания и преобразования, открытия и изобретения нового, не акцентировала задач воссоздания утрачиваемого — хранить и спасать не было ее ведущими функциями. Ныне ситуация в корне иная: пережив опыт возможности гибели человечества, породив-



Стол треногий. В. Маджистретти,
90-е годы XX века

шей и питавшей его природы, а также культуры, мы отчетливо видим, что если создание потребного грозит гибелью данного (природных ресурсов, здоровья, культуры), то его следует или сохранить, или же воспроизвести.

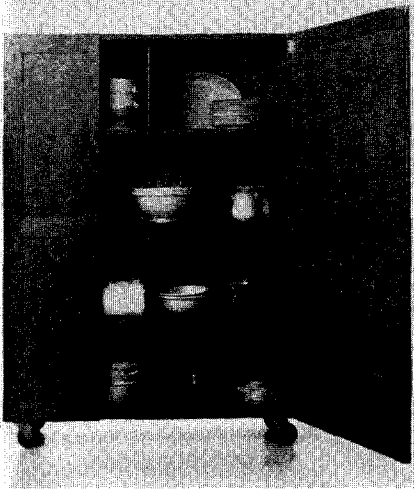
Во-вторых, экологическому сознанию свойственна установка на причастность, восприятие себя как части изучаемого или проектируемого целого, отождествление с ним, а не отстранение от него. Такой поворот сознания очень важен для нас сегодня: ведь системный подход, возобладавший в науке, проектировании, культуре в 1960-е годы ориентировал, прежде всего, на рефлексивный выход из системы, на свободу от ее ценностей, а уже затем на изучение и проектирование ее. Для экологического, средового подхода, напротив, характерно стремление ценностно войти в каждую научно или проектно осваиваемую ситуацию; мы в ней участвуем и берем на себя ответственность за ее судьбу.

И, наконец, в-третьих, экологическое движение за сохранение первой природы смыкается сегодня с культурно-экологическим, традиционалистским движением, главная забота которого — сбережение ценностей унаследованной культуры, традиций образа жизни и связанной с ним предметной среды. Ранее названные сохранение и участие — не самоцель, они важны лишь как условие культурной идентичности образа жизни, подлинности бытия человека”.

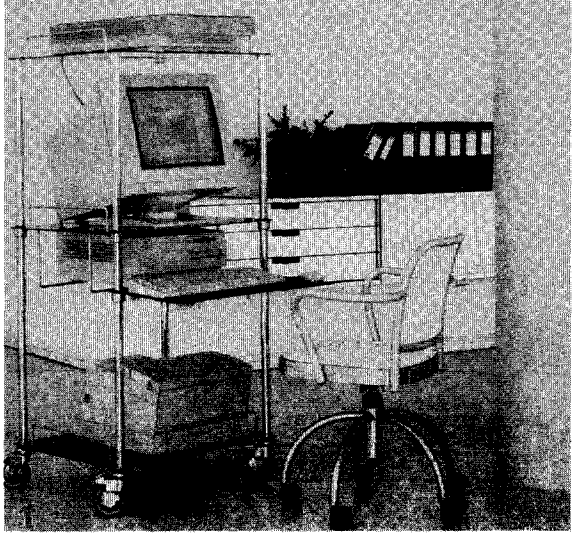
“... сегодня у нас есть единственный выход — экологизировать все сферы и уровни жизнедеятельности и сознания, пересмотреть ценностные ориентации и содержание всех видов деятельности, прямо или косвенно связанных с вмешательством в природу. Дизайн, будучи одним из звеньев, связывающим различные области социально-экономической и культурной деятельности, не может не соотносить себя с нарастающим процессом их экологизации. В противном случае он рискует нарушить очень существенные связи с ними”, — говорила эколог Е. Бизукова.

Дизайнер ориентирован на постоянное обновление проектных решений, на неиссякаемый поток новых и новых проектов. Стремление к инновационности часто становится самоцелью и превалирует над стремлением создать “вечное”, мудрое изделие.

“Значительная часть проблем, которые сегодня ставит экология, отпала бы, например, при налаживании безотходного производства и потребления, — сказал лингвист Ю. Шатин. — Три десятка лет назад Т. Мальдонадо в книге “Надежды проектирования” писал, что вещь проще изготовить, чем уничтожить. Даже раздробленная до молекул, она, тем не менее, пополняет мировую свалку отходов. Поэтому, принимаясь за проект очередного изделия, объекта, комплекса, дизайнеру стоило бы исследовать поведение вещи в реальных условиях, хотя бы вчера-



Шкаф посудный. В. Маджистретти, 90-е годы XX века



Столик компьютерный. М. Занузо, 90-е годы XX века

не представить себе весь процесс ее “бытия”. Вопрос реутилизации отживших свое вещей и материалов — один из сложных и животрепещущих, ибо выбрасываемая отслужившее здание, мы хороним не только материал, но и овеществленный труд, материализованную идею.

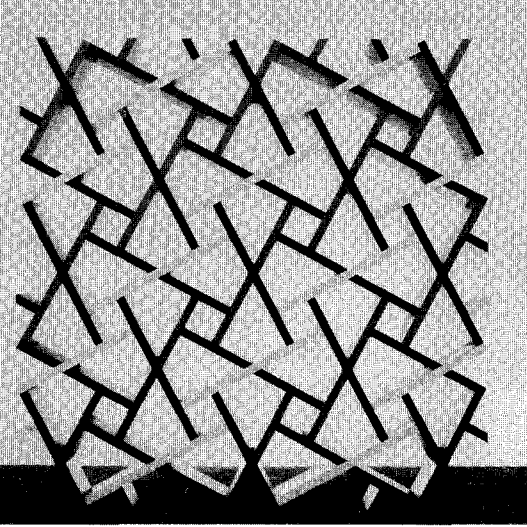
Мне кажется, что дизайнеры должны с максимальной ответственностью подходить и к выбору материалов для проектируемых ими изделий. В частности, именно дизайнер мог бы, скажем, поставить преграду катастрофическому засилью полимерных материалов”.

“... экологическое образование дизайнеров не может быть просто включено в учебный процесс как еще один, пусть даже необходимый предмет, но может и должно быть представлено как метод, способ решения всех задач и проблем профессионального воспитания, который даст возможность подойти к их решению именно с этой, особой, экологической точки зрения, то есть речь, прежде всего, должна идти о выработке специального мировоззрения, мироощущения, на основе которого и в связи с которым будут строиться профессиональные навыки будущего дизайнера”, — отмечала историк Е. Любомирова. “Окружающему миру” следует учиться, как учатся читать и писать”, — эти слова можно выбрать девизом для постановки задачи организации экологического образования в дизайне.

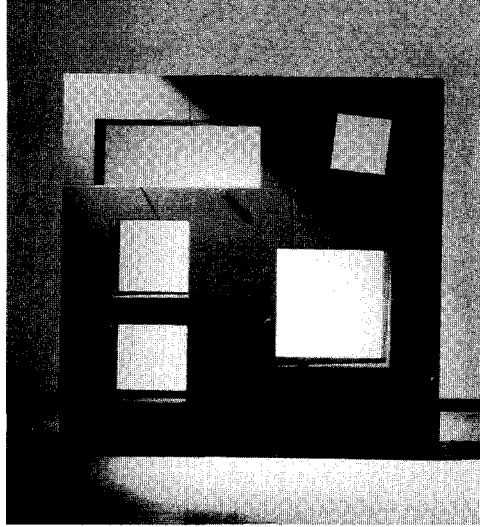
Один из участников “круглого стола”, Галина Курьерова, раскрывает свои представления о проблеме в статье, посвященной экологической ориентации дизайна Западной Европы, связывая ее с кризисом традиционной для европейского дизайна “сильной” установки проектного сознания.

“В последние годы при обсуждении специфики современного этапа развития дизайна все чаще становится центральной тема образа жизни. Тема, извечная и неизменно актуальная для дизайна, рассматривается сегодня как специфически современная проблема дизайнерского проектирования. Такая постановка вопроса может быть истолкована двояко. Во-первых, как признание новизны ряда характеристик, определяющих образ жизни на современном этапе. Во-вторых, в том смысле, что в самом дизайне произошло изменение сложившегося ранее отношения к образу жизни как объекту проектного осмысления. В принципе эти толкования взаимодополнительны: внимание к образу жизни как к объекту и образно-жизненная проектная установка усиливают друг друга. А при их сближении происходит концептуальная перестройка дизайна — изменяется принятое в нем понимание проектирования.

Обращение к теме образа жизни в дизайне Западной Европы (в том числе и в Италии, на материале дизайна которой написана данная статья) уже привело к



Стеллаж. Ш. Ушида. 1991



Шкаф "Креденца". А. Чибик, 1987

формированию такой концепции взаимосвязи образа жизни, предметной среды и проектной культуры, ядром которой стала концептуальная "самокритика проектирования". Последняя выступает, во-первых, как критика модернизма или, в современной терминологии, как критика "сильной" проектности ("сильной" картины мира и "сильной" установки проектного сознания) и, во-вторых, как попытка сформулировать понятие альтернативной, постмодернистской "слабой проектности".

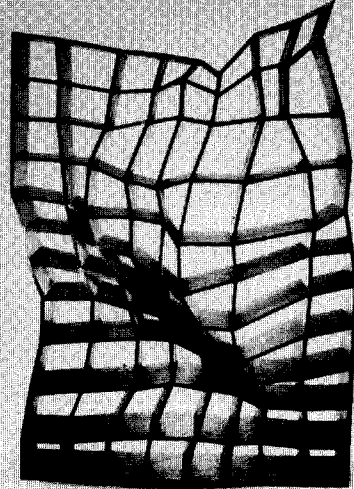
"Полюс сильной" проектности, до недавнего времени отождествляющейся с проектированием как таковым, воплощает активную, реконструктивно-преобразовательную, в пределе — "демиургическую" установку проектного сознания, опирающуюся на ту или иную "большую" аксиоматическую целостную систему интерпретации мира. "В традиции модернизма, — пишет французский философ Ж.-Ф. Лиотар, — представление об отношении человека к материалу его деятельности носит картезианский характер: это отношение завоевателя и повелителя природы. Свободная человеческая воля вменяет свои цели существу, заставляет его следовать им, преодолевает естественный характер его развития. Оно определяет эти цели посредством языка, который позволяет сформулировать замысел как возможность (проект) и наложить его на реальность (материал)".

Таким образом, проектирование, наряду с наукой и техникой, является главным орудием прогресса цивилизации, орудием превращения неподконтрольного мира естественных, спонтанно складывающихся, избылиующих случайностями, неопределенностью и алогизмом явлений природных, психологических, социокультурных в мир контролируемый, программируемый, мир рациональных "оптимальных" отношений. При этом проектирование выполняет и специфические функции: оно сопрягает более или менее отвлеченные результаты познания с конкретными формами жизни, т.е. моделирует сущностный, истинный, "прогрессивный" способ, "метод" жизни посредством организации среды жизнедеятельности, ориентируясь при этом, поскольку речь идет о художественном проектировании, на абсолютную форму (метаязык), где красота выступает как совершенство.

Полюс "слабой" проектности воплощает рефлексивное, "гипотетическое", в потенции — охранительное (экологическое) отношение к миру и жизни. Ее главная "генотипическая" черта — неаксиоматичность, вероятностный характер оснований. Как пишет видный итальянский эстетик К. Магрис, "постмодернизм есть конец модернизма, "антимодернизм" в том смысле, что он знаменует конец больших аксиом, сильных систем, больших целостных философских интерпретаций мира... осознание и выражение отхода культуры от предшествующих целостных систем, каковыми бы они не были. То есть это типичное явление переходного периода, для которого характерно стремительное умножение самых различных на-



Кресло "Как высоко луна". Ш. Куромата, 1986



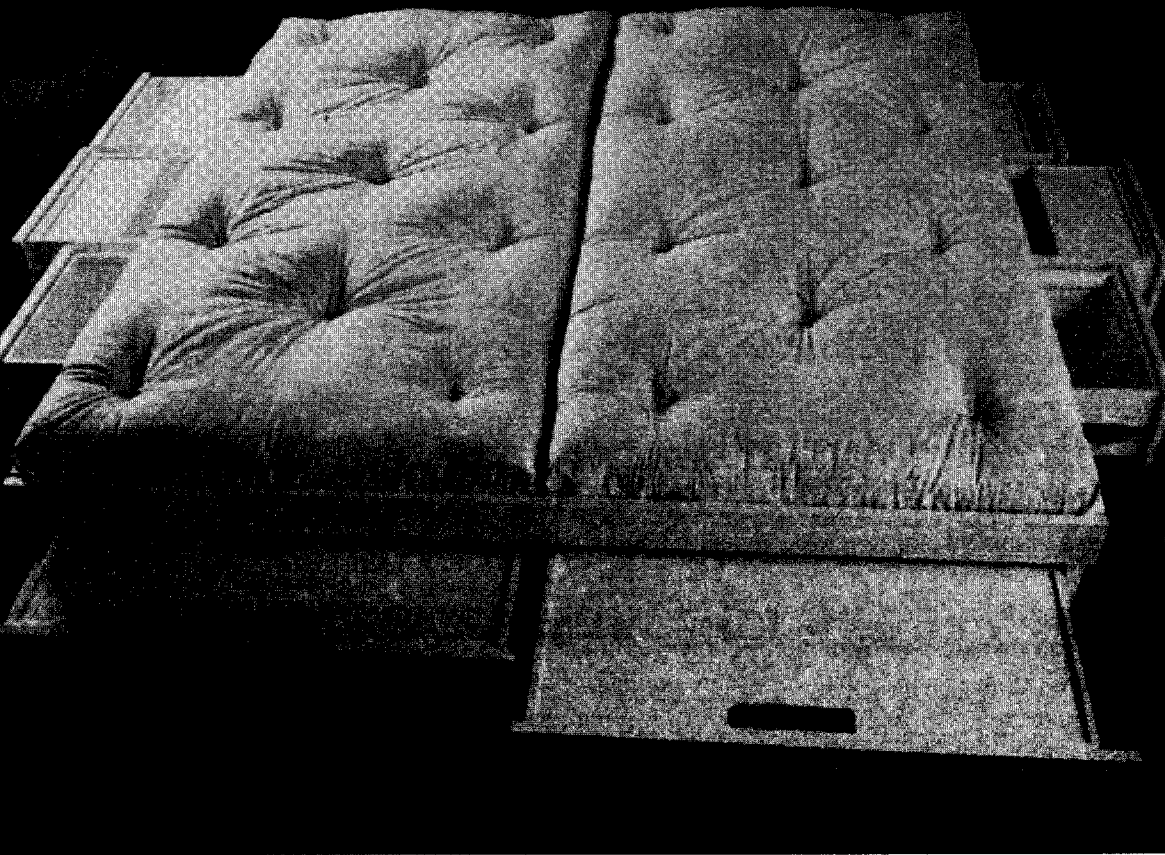
Стеллаж "Велди". А. Китагавара, 1988

правлений развития, поисковый разброс при неопределенности общей тенденции. Вполне естественно, что в этой ситуации выдвигается категория "слабости", провозглашаются "деиерархизация" и принцип антиавторитарности, происходит отказ от сколь-нибудь окончательных ценностных суждений, утверждаются слабые, минимальные ценности, преимущество которых в толерантности, а ограниченность — в отсутствии четкости и определенности".

В современной западной литературе существует множество самых разнообразных суждений о характере соотношения этих двух установок. Одни расценивают постмодернизм как своего рода эксцесс, ложный ход, частное и, в принципе, ошибочное и вредное направление, не способное, впрочем, подорвать основы "сильной" установки. Другие рассматривают постмодернизм как выражение общего кризиса западной культуры, в том числе проектной, отдавая ему должное за трезвость взгляда на общее безнадежное положение вещей. Третьи усматривают в постмодернистской ситуации предпосылки принципиально новой проектной культуры, альтернативной модернизму, так называемый неомодернизм (не в смысле возрождения модернизма, а в смысле нового выхода на "нулевой уровень"). Именно в ареале этого взгляда генерируются ведущие позитивные конструктивные концепции, оформляются новые проектные течения и направления, происходит своеобразное усиление "слабого" сознания.

Наконец, согласно четвертой точке зрения, тесно связанной с предыдущей, постмодернизм являет собой актуализацию и сублимацию проектной традиции, не менее прочно, чем модернизм, укорененной в проектной культуре Запада, но до сих пор развивавшейся как бы в тени последнего, в форме "культурных меньшинств". Причем традиция эта расценивается как гораздо более реалистичная и плодотворная, более того, как единственно реальная традиция проектирования и действительная форма существования проектной культуры, тогда как "доктрина модернизма" рассматривается как ложная идеологическая форма реального проектирования, имеющая, впрочем, несомненную ценность с точки зрения истории идей".

"То, что происходит вокруг нас и с нами, вовсе не есть результат ошибок постмодернистов, регионалистов, амбиенталистов, — утверждает видный итальянский эстетик Д. Формаджо. — Есть что-то, что стоит над нами и не зависит от нашей воли и знания. Происходит какое-то изменение общего пути, о котором мы не подозревали прежде и не могли его предугадать. Прежде конфликты цивилизации были конфликтами между той или иной формой и тем или иным типом жизни. Сейчас — общий конфликт между всей жизнью. Он затрагивает уже не только социум, мораль, семью. Все и вся втянуто в этот конфликт. Все, что только-только обрело форму, тут же распадается под натиском жизни, но и сама жизнь



всякий раз, когда собирается сделать рывок, попадает тут же в сети формы. Это очень странная и любопытная ситуация, и, может быть, ни одна культура еще не переживала ее столь драматично”.

“Тем самым создаются условия для сложения “слабой системы” проектирования с ее принципом множественности и взаимной терпимости проектных направлений, принципом “частичного” проектирования. С другой стороны, представление сугубой конкретности истины ставит на место системно-организованного глобального объекта дизайна полицентрическую, поливалентную картину мира, множество объектов, сущностей, реальностей, типов отношений между объектами, микро- и макросистемами”.

“... “слабое” проектирование как бы исключает возможность его репрезентации в виде логически оформленной общей мысли о предмете, полагая, что любая логическая формализация, любая умозрительная конструкция, тем более, если они претендуют на общезначимость и окончательность, скорее мешают, чем помогают приблизиться к пониманию предмета. Представление об образе жизни в “слабом” проектировании предельно конкретно, непосредственно, и главным инструментом его проектного осмысления полагается не моделирование, которое само по себе есть акт формализации, отвлечения от непосредственного знания, но образное мышление, образотворчество. Вообще для “слабого” проектирования характерно противопоставление опытного знания отвлеченному теоретизированию, “перцепта” — как содержательно-насыщенного чувственного образа “концепту”, как рационально-логическое моделирование. “Ориентироваться на “перцепт” — значит больше доверять своим чувствам, эмоциям, интуиции, естественным побуждениям и движениям души. Дизайн как “перцепт” содержит возможность



Кресло из гофрокартона. Ф. Гери



Отель в Юберлинген "Натурата". И. Маковец, Германия, 1992

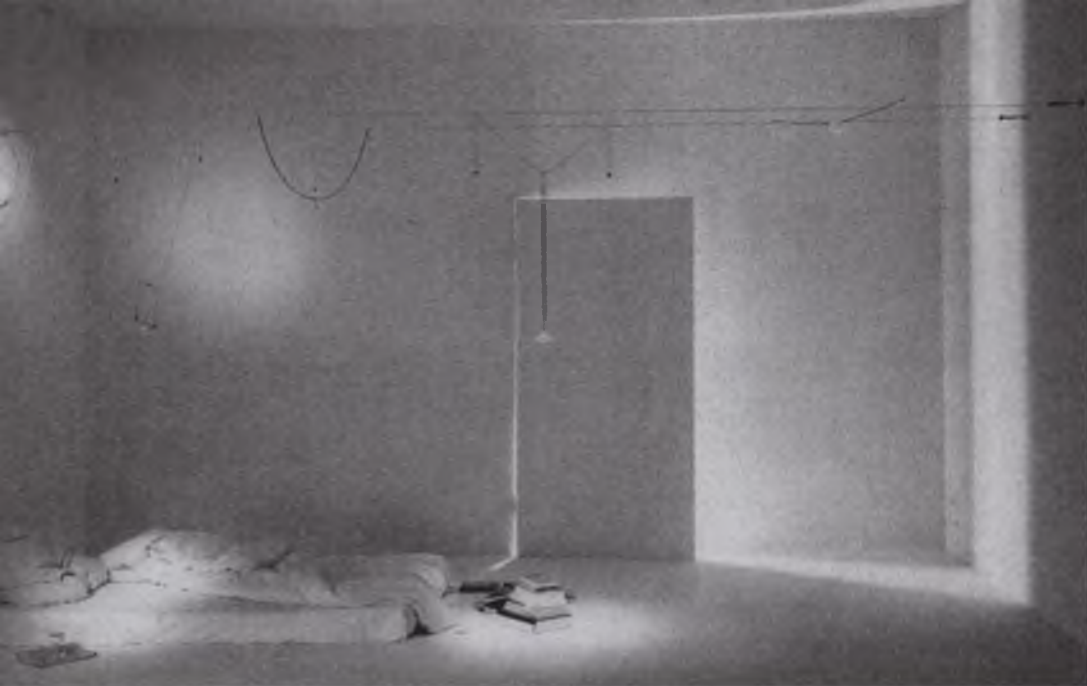
смягчить жесткие и окостеневшие матрицы, лежащие в основе нашей деятельности, а значит — и нашего общества”.

“Таким образом проектная реконструкция образа жизни опирается не на метод “очистения” от всего случайного и привходящего, что было свойственно “сильному” проектированию, но на метод обнаружения все новых прямых и косвенных связей жизни с самыми разными сферами реальности, выстраивания все новых ассоциативных рядов. В этом смысле образ жизни для “слабого” проектирования есть носитель качества интегральности. Он стягивает на себя, фокусирует и преломляет многообразнейшие “сообщения” и импульсы, идущие из настоящего и прошлого (“культурно-генетический код”). Поэтому круг интересов “слабого” проектирования поистине бесконечен. В синхронном срезе оно стремится охватить весь феноменальный мир, обнаруживая, казалось бы, самые невероятные источники влияния на формирование современного образа жизни. В плане диахронном оно обращено к широчайшей историко-культурной реальности в поисках архетипов, корней и аналогов современных образожизненных ценностей”.

“Слабое” проектирование стремится остановить бесконечную гонку за будущим, характерную для модернистской культуры, пытается преодолеть манию (или комплекс) авангардизма и концентрируется на настоящем, стремясь проектировать в настоящем и для настоящего”.

Мы познакомились с особенностями сегодняшней социо-культурной реальности и влиянием ее на характеристики современного дизайна и дизайна среды. Поэтому не окажутся оторванными от жизни, от дизайна размышления К. Ингольда, исследующего творчество Казимира Малевича, открывшего художникам, формирующим пространство, горизонты, к которым вот уже 80 лет стремятся новые и новые их поколения.

“То, что представляет сознание как предметное и принимается рассудком на веру как действительное, должно быть преодолено в забвении и вскрыто заново — через забвение — как “действительность по ту сторону рассудка” и до всякой иллюзорной предметности. Только забвение всякого знания и умения дает возможность вернуться назад в беспредметность не-рассудка; после того, как мир на протяжении тысячелетий объясняли “оружием” разума и меняли “оружием” техники, он, этот мир, должен теперь — наконец-то и заново! — стать доступен чувственному постижению, — исходя из его собственных предпосылок (каким он является в своем становлении и, становясь, проектирует сам себя). Единственно истинное — это действительность, какой она осуществляет себя в неразумении, в не-рассудке, как попросту “бесцельное” и “безграничное”. “Человек хочет видеть



Интерьер с кроватью и системой светильников
"Я-Я-ХО". И. Маурер, Германия, 1970

природу "умной", а она не ведает ни разума, ни сознания. Ведь перед ней нет никакого объекта, который она могла бы понять, который могла бы осознать...

Человек, который хочет познать природу, эту молчашую, лишенную рассудка действительность, или хочет погрузиться в этот немой язык неразумения, должен сам стать безразумным".

... "Речь идет о том, чтобы выработать "творческую систему", которая подключена непосредственно к природе и питается энергией от самой жизни. "В наших мастерских, — пишет Малевич, — картин больше не рисуют, там сооружаются формы жизни — не картины, а проекты становятся живыми существами". Художник — а теперь эту роль может взять на себя каждый — становится медиумом природы, через него "природа говорит о своей собственной красе", посредством его кисти она высказывается, и в том, что она таким способом высказывает, художник — то есть каждый человек — находит сознание собственного "я". "Человечество" есть кисть, резец, молоток, который воспроизводит в вечности образ мира"...

Белые поля Малевича суть области не только беспредметности, но и безобразности, и в качестве таковых демонстрируют присутствие отсутствия; они напоминают о забытом и заставляют творца, а за ним и зрителя, забыть то, о чем вспомнили; они представляют собой пустоту, требующую заполнения, взывают к образу, каковым они не могут быть, а лишь могут непрестанно становиться; всякого, кто рассматривая их, приходит к осознанию самого себя, они делают художником благодаря тому, что, погруженный в них и постигая в них мир, как То Самое, он забывает себя".

Стеллаж "Карлтон", Э. Соттсасс, 1981



Магазин модной одежды "Эспри" в Цюрихе.
Приемная, Э. Соттсасс, А. Чибик, 1986





Кресло "Мешок". Р. Баттил, Ч. Паолинит, Ф. Теодоро, Италия, 1969



Кресло "Август". И. Мицухаши, 1989



Фурнитура для ванной комнаты. Т. Нишиока, 1992

Дом в Лонг-Айленде. Д. Агрест,
И. Гандельсокас,
Нью-Йорк, США, 1994



Дома на острове Нантаккет. Р. Вентури,
Массачусеттс, США, 1972



Дом в Брайсхахе, ванная. Т. Шлигелхальтер,
Германия, 1993





Жилой дом в Калифорнии.
И. Швейтцер, 1990



Дисней-центр. Административное здание. А. Исозаки, Флорида, США, 1990

Супрематические откровения К. Малевича для дизайнера средовых структур являются методологическим напоминанием о безграничности поля его мыследеятельности, содержанием же этого поля являются социокультурные реалии дизайна, особенности профессиональных отношений дизайнера с материалами и технологиями.

В итоге необходимо отметить, что в I части учебника специфика специальности 2902 (дизайн архитектурной среды) позволяет раскрыть некоторые характерные черты дизайна архитектурной среды вместе с предлагаемой концепцией деятельности и подготовки специалистов.

Общие черты *концепции*, положенной в основу деятельности и подготовки специалиста, в следующем:

— новая деятельность и новая специальность — это не “сверх-дизайн” и не механическое сложение возможностей уже существующих направлений художественного проектирования (например, графического дизайна, промышленного дизайна, архитектурного дизайна) вкупе с декоративным и монументальным изобразительным искусством.

Это *новая* архитектурно-дизайнерская деятельность, связанная с постановкой и решением нового типа проектных средовых задач и как объектов нового строительства, и как объектов, требующих реконструкции или усовершенствования;

— эти задачи и решения архитектора-дизайнера характеризуются *комплексностью* использования средств пространственно-предметной организации жизнедеятельности в самых различных сферах, а именно в жилой, производственной и социально-культурной сфере, как об этом было объявлено в постановлении СМ СССР по дизайну от 03.11.1987 года;

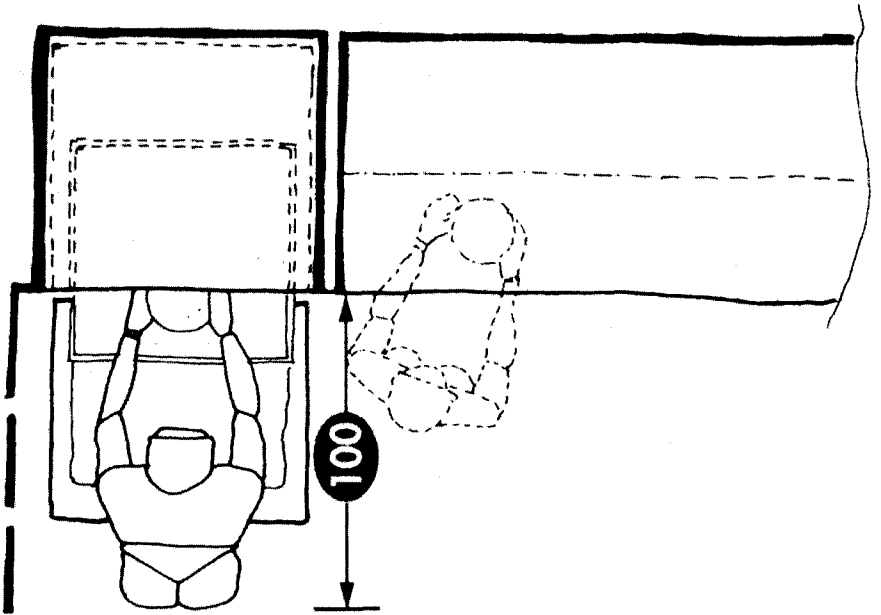
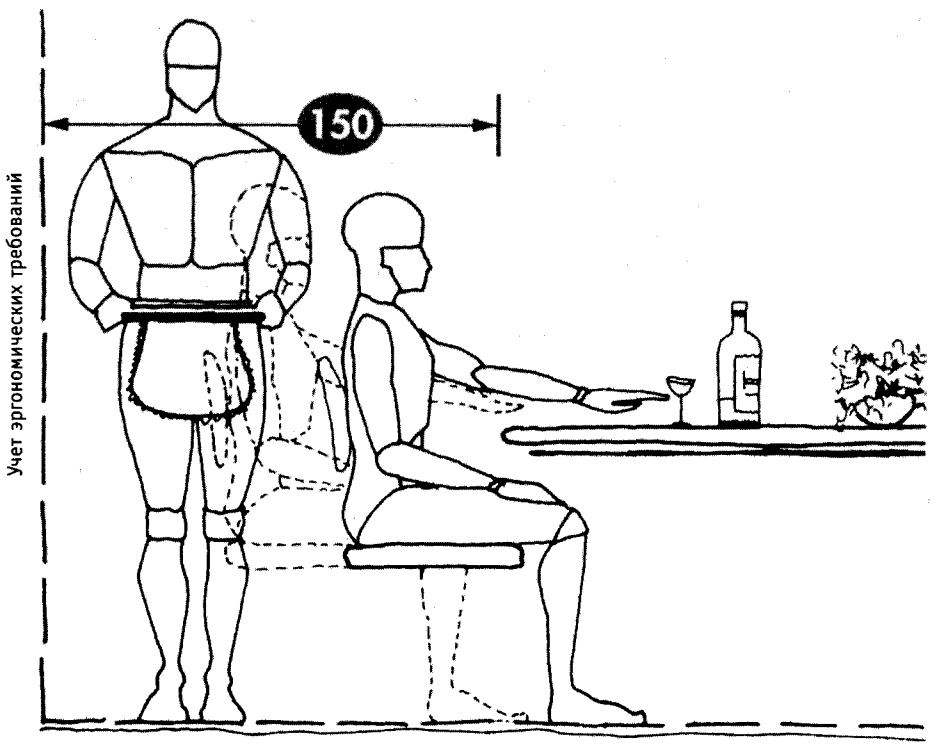
— новая деятельность, соединяющая (синтезирующая) архитектуру и известные формы дизайна (т.е. проектная деятельность, направленная на *эстетическое формообразование*), в то же время отличается от них как по предмету деятельности, объекту проектирования, по субъекту проектной деятельности, по заказчику, по характеру обеспечения процессов жизнедеятельности людей, так и по подходу к выявлению проектных задач, по морфологии и профессиональным приемам. Все это специфично и, кроме того, тесно связано с экологией.

Итак — это *сложный и новый синтез* — это, с одной стороны, — целостность среды, специфическое сочетание морфологии и экологии культуры, индивидуальные подходы к решению средовых ситуаций из-за отсутствия прототипов, а с другой, — специфические методики проектирования (усиление предпроектного анализа, концептуальность решения, использование образно-типологического подхода и др.), т.е. иными словами, — *не включение дизайна в архитектурную среду, а дизайн архитектурной среды*, как это хорошо подметил А.В. Иконников, когда по новому ощущается и формируется внешняя и внутренняя пространственная среда, по новому происходит их динамическое взаимодействие, что и определяет основные направления этой деятельности, основные ее специализации.

часть II

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО
ПРОЕКТИРОВАНИЯ СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

Глава 3



МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
АРХИТЕКТОРА-ДИЗАЙНЕРА

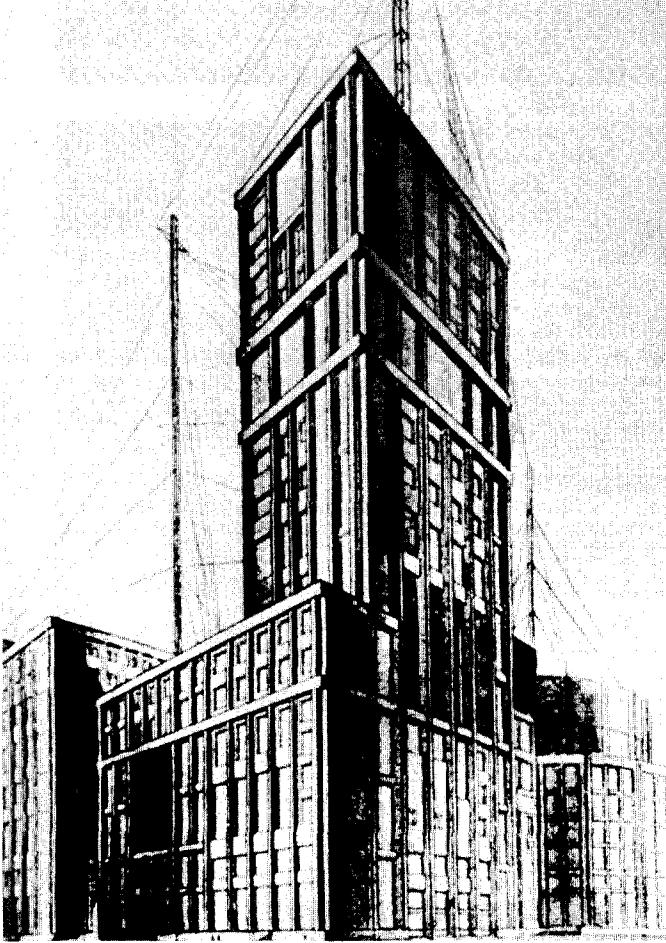
В соответствии со своим назначением конкретная архитектурная среда обладает специфическими функциональными и информационными качествами, что определяет эмоциональное содержание и архитектурно-дизайнерское выражение отдельных процессов деятельности. Ощущая различия в эмоциональном воздействии архитектурной среды, человек обычно не осознает и не дифференцирует его источников. Архитектор-дизайнер же обязан профессионально разбираться в его механизме — с одной стороны, в обусловленности этого воздействия спецификой объекта, а с другой — в особенностях организации и восприятия его потребителем.

Деятельность любого архитектора-дизайнера по организации рациональной и эстетически значимой архитектурной среды может и должна быть рассмотрена двояким образом: как с точки зрения процесса этой деятельности (то есть процесса архитектурно-дизайнерского проектирования), так и с точки зрения тех принципов, с помощью которых этот процесс реально осуществляется (то есть принципов организации архитектурной среды). В настоящей главе учебника будут рассмотрены основные теоретические положения, связанные с образованием архитектурной формы, так как это одна из задач теоретического подхода к рассмотрению формообразующей деятельности архитектора-дизайнера.

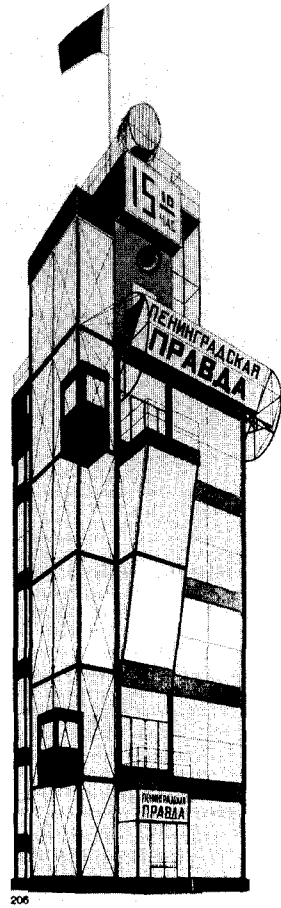
Эта деятельность направлена на изменение исходной проектной ситуации и четко делится на две части: на аналитическую и синтетическую. Общая схема движения в ней развивается от анализа исходной ситуации к определению объекта проектной работы и далее к синтезу новой формы, которая лишена тех недостатков, которые фиксирует начальная стадия проектной работы. Первая является, по сути дела, как бы методическим обеспечением проектной деятельности, вторая же и есть собственно формообразование, включающее в себя момент учета формообразующих факторов и затем, при выходе на архитектурную форму, приведение его к единству, целостности, то есть собственно композиционная работа, завершающая процесс и потому представляющаяся иногда единственным мерилom эстетической ценности архитектурного объекта. Из сказанного вытекает различие основных употребляемых терминов: *проектирование, формообразование и композиция*. Смешение их или неточное употребление всегда вело и ведет к теоретической неточности в изложении вопросов формообразования.

Под проектированием следует понимать процесс создания чего-либо нового, в том числе новых формальных решений, которые в свою очередь могут быть *индивидуальными или типовыми*. *Формообразование* — смысл этого процесса, заключающийся в создании новой содержательной формы. И, наконец, *композиция*. Это, как известно, и процесс (часть процесса проектирования), и результат формообразования, в котором фиксируется результат организации архитектурной формы как бы изнутри, путем специфического структурирования материала объекта проектной деятельности.

Если архитектурную среду понимать в широком смысле как определенное строение проектируемой комплексной системы, то понятие “формообразование” может распространяться на различные уровни архитектурно-дизайнерской деятельности. Естественно, что формообразование города или комплекса-ансамбля существенно отличается от формообразования отдельного здания. Точно также нельзя не видеть существенные различия в формировании объектов архитектурной среды, вступающих, преимущественно, как материальное благо, и объектов, имеющих достоинства вида искусства. Однако для теоретического анализа формообразования как явления существенно не только различие, но и сходство объектов. Существенны общие механизмы создания формы, в том числе сходные черты различных архитектурно-профессиональных концепций формообразования. Несмотря на очевидные различия целей и методов проектирования в разных областях деятельности, на различия творческих концепций, принято говорить о существовании некоторых *общих принципов* создания архитектурно-дизайнерской формы — *общих принципов формообразования*.



Дворец труда в Москве. Конкурсный проект.
А., В. и Л. Веснины, 1922—1923



Здание московского отделения "Ленинградской правды". Конкурсный проект. А. и В. Веснины, 1924

3.1. МОРФОЛОГИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ

Одни теоретики рассматривают формообразование, в основном, как образование художественной формы, которое можно выделить в процессах архитектурного и дизайнерского проектирования. Другие ставят это положение под сомнение, утверждая, например, что архитектурные формы структурируют, прежде всего, реальную среду жизненных процессов и тесно взаимосвязаны поэтому с учетом всего комплекса социально-экономических, функциональных, инженерно-технических и других объективных факторов. В первом случае формообразование предстает как некое чистое формотворчество. Однако по отношению к проектированию большинства объектов следует говорить о создании искусственной среды, где форма объекта — результирующее звено, которое как бы аккумулирует в себе многие свойства, обусловленные организацией процессов деятельности и поведения людей, рациональными принципами организации конструктивных систем, многими другими объективными факторами. Эстетическая (и художественная) организация объекта при таком подходе составляет только определенный аспект формообразования, который выражается в поиске свойств формы, наиболее существенных для восприятия соответствующей информации.

Формообразование не может рассматриваться поэтому как процесс создания только художественной или эстетически значимой формы вне объективной ее обусловленности многими другими факторами и требованиями. Они всегда предстают как процессы организации самой жизнедеятельности людей посредством архитектурной формы, всегда представляют собой синтез факторов строительного производства и социально-экономических условий, находящихся

выражение в определенных параметрах этой формы, а потому требующих теоретического анализа формообразования во взаимосвязи со всем этим кругом проблем.

Ясно, что формообразование, в конечном счете, сводится к выявлению и фиксации в объекте различных его свойств и качеств, то есть к существу, к содержанию той формы, которая несет это содержание, является *способом ее существования*. Известно, что форма существенна, а сущность формирована. Архитекторы хорошо знают практически, что они всегда имеют дело с формой, которая в итоге должна быть единой, цельной и выразительной. Значит, надо говорить не о “двоякости” содержания и формы, как это делают некоторые теоретики, а о ее сложном, многостороннем содержании, о сложном переплетении (взаимосвязи) структуры (внутренней формы) сооружения или комплекса и его облика (условно говоря, его внешней формы). Известные архитекторы и у нас, и за рубежом всегда оттеняли этот момент. Так, например, А. Веснин говорил: “Задача архитектора — организация пространства для определенной жизни”. При этом имелась ввиду организация его во всех тех отношениях, которые обеспечивают создание среды относительно полноценного протекания в ней всех основных процессов жизнедеятельности. “Архитектура — это тщательно продуманное создание пространства, вызывающего ощущение его пригодности для соответствующего использования” (Л. Кан). При организации архитектурного пространства широко понимаемые функциональные требования и жесткая его морфология всегда находятся в известном несоответствии. Даже если в момент создания сооружения архитектор сумел добиться полного соответствия морфологии объекта его содержанию, то это лишь один момент. Жизнь уходит вперед, а произведенная форма остается жить. И возникает противоречие между как бы застывшей формой и продолжающим развиваться содержанием. Это реальное противоречие, и архитектор должен его чувствовать. Задача состоит в том, чтобы снять это противоречие, ибо оно и есть движущая сила изменения формы, развития пространственных архитектурных структур.

Профессиональный опыт современного проектирования демонстрирует широкий спектр объективной обусловленности архитектурных приемов и форм конкретной проектной ситуацией. Достаточно очевидно, например, что форма отдельного здания со сложными, разветвленными по структуре функционально-технологическими процессами, определяющими его объемно-планировочное решение, будет во многом определяться рациональными принципами ее организации. В особой степени обусловленность архитектурной формы многими конкретными факторами находит выражение в решении задач градостроительного уровня. Специфичность природных и градостроительных ситуаций находится в единстве с учетом других факторов: требуемой плотности застройки, обусловленности функционально-планировочных структур и многими другими конкретными условиями, определяет в современных условиях формообразование крупных градостроительных комплексов. Там же, где “искусственная” архитектурная форма “навязывается” реальной жизненной ситуации, где она подавляет своей стереотипностью конкретные жизненные требования, — там, обычно, и возникают оторванные от жизни объекты, что ведет в дальнейшем к вынужденной их модернизации и к дополнительным затратам.

Если исходить из сущности процессов творчества, то формообразование заключается, прежде всего, в выявлении *жизненных условий*, оказывающих объективное влияние на форму, в раскрытии закономерностей и механизмов синтеза многих объективных — социально-экономических, социально-функциональных, деятельностных, инженерно-технических и многих других сложновзаимодействующих факторов и условий. Этот подход, безусловно, должен дополняться и

культурно-историческим подходом к архитектурной форме как носителю многообразных культурных значений, как к форме, которая может быть по-новому интерпретирована.

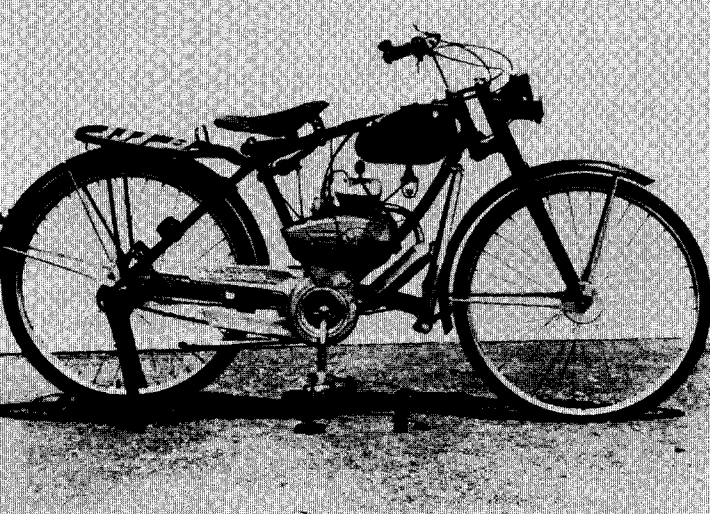
Проблема формообразования понимается, таким образом, как проблема отражения и определенного “предложения” в морфологии архитектурных средовых объектов всей совокупности объективных *формообразующих факторов*. Полнота отражения и материализации этих факторов в проектировании обеспечивает полноценную среду жизнедеятельности, адекватную конкретно-историческим условиям производства и потребления и соответствующему *образу жизни*.

Связь между образом жизни и морфологией архитектурной среды, между образом жизни и образом этой среды, между стилем жизни и стилем среды очевидна. Однако постижение сути и механизма этих связей дело отнюдь не простое. Вот почему в последние 15—20 лет эти вопросы усиленно исследуются рядом наших философов, социологов, теоретиков архитектуры и дизайна, особенно применительно к жилой среде.

Под образом жизни принято понимать совокупность *видов и форм жизнедеятельности* индивида, социальной группы, общества в целом, взятых в единстве с условиями, которые характеризуются укладом, уровнем и качеством жизни. Структурируется он сообразно составляющим его социальным проблемам труда и быта, культуры и общественной жизни (И. Бестужев-Лада). Ясно, поэтому, что в связи с перестройкой, с усилением роли социальной политики актуализируется тяга и необходимость решать проблемы, связанные с совершенствованием образа жизни. Поэтому-то важной особенностью нового этапа развития архитектуры и дизайна является их направленность на участие в формировании полноценной среды обитания, на улучшение “средовой обстановки” (О. Генисаретский).

Их участие в обеспечении культурной преемственности образа жизни в условиях его интенсивной модернизации приводит к тому, что они порознь и, особенно, вместе, через дизайн архитектурной среды, расширяют границы их приложения вплоть до проектирования средовых архитектурных объектов — до создания полноценной предметно-пространственной среды различных областей жизнедеятельности, переходят в проектировании к *дизайн-программированию*, к созданию *архитектурно-дизайнерских концепций* по решению многоотраслевых и региональных проблем. В связи с этим углубляются связи с современной художественной культурой, привлекаются данные и методы гуманизации наук, происходит опора на осознание и истолкование достижений всей проектной культуры, учитывающей ценности жизни, среды и культуры в целом. Отсюда “выявление ценностных взаимосвязей образа жизни и предметной среды как основы ценностной ориентации проектной деятельности, выбора ее объектов и критерий оценки” (О. Генисаретский).

Зависимость между особенностями жизнедеятельности людей и организацией их материального окружения отмечена издавна. Для древних, например, искусственная среда воспринималась как прямая фиксация не только форм поведения и связей внутри человеческого коллектива, но и сил, воздействующих на него извне. Однако затем, в эпоху развития буржуазного общества, возникла идея о том, что эта зависимость может быть обращена как бы “в обратную сторону”, что изменения форм среды могут оказывать воздействие на образ жизни. Наиболее ярким примером такого рода утопической мечты может служить мысль Ле Корбюзье о том, что изменения в структуре города или даже отдельного сооружения (скажем, “машины для жилья”) вызовут изменения социальных процессов (вплоть до их революционных преобразований).



Связь конструкции и формы. Открытая (мотоцикл Сузуки, 1953)

На деле, конечно, все обстоит иначе. Наоборот, исходной предпосылкой, связанной с организацией предметно-пространственной среды, является ее подчинение познаниям закономерностей экономического и социального развития. “Прогнозирование, динамика образа жизни позволяет выбирать оптимальное направление процессов формирования предметно-пространственной среды, способствующее скорейшему достижению намеченных социальных целей”.

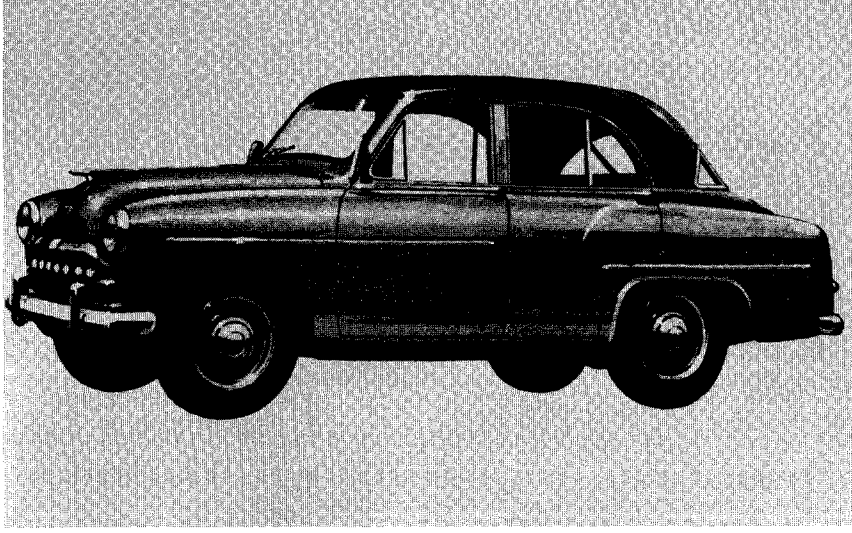
Здесь, однако, нет простой, однолинейной связи. Необходимо найти звено перехода от проблем жизни к средовой проблематике. Таким звеном, по-видимому, служат такие категории, как *стиль жизни* и связанный с ним *стиль формообразования*.

Единство основных черт образа жизни совмещается с многообразием стилей жизни (как отдельных его аспектов), каждый из которых всегда связан с системой форм среды.

Среда, таким образом, это понятие, в котором воплощается связь микрокосмоса нашего “я” с общественным бытием и даже всей вселенной. Предметно-пространственное окружение человека, отражая стиль жизни, не только позволяет находить необходимые нам формы поддержания складывающегося образа жизни, но и создает условия для планомерного влияния на его становление и развитие, что создает диалектическое единство упорядоченности систем жизнеобеспечения в целом и индивидуализации, многообразия ее конкретных сред и их отдельных ячеек. В пределах единого образа жизни развиваются различные стили жизни. В результате это приводит к тому, что отдельный стиль жизни может быть реализован через различные варианты стилей формообразования. Для нас здесь важно и то, что потенциал того или иного стиля полностью воплощается лишь в средовых комплексах, система которых организуется с помощью решения конкретных проектных задач, на основе уникальных возможностей художественного творчества в области дизайна архитектурной среды. Способы эстетического освоения конкретного пространства жизни и его предметного наполнения задаются, напомним еще раз, стилем жизни.

Нашему времени не может быть свойственен тот подход, который когда-то получил название “тотального проектирования”. Проектное мышление архитектора-дизайнера должно быть направлено к локализации внимания (его углублению) к жизненно-конкретным ситуациям, к осмыслению в нюансах того образа и стиля жизни, применительно к которым решается архитектурно-дизайнерская задача.

Для архитектора-дизайнера проектировать — означает вмешиваться во взаимосвязь образа жизни и предметно-пространственной среды и через это влиять



Связь конструкции и формы. Скрытая
(автомобиль Toyota SF, 1951)

на ценность средовых объектов и на целостный смысл “образожизненных” состояний. “Исходный импульс проектирования, — отмечает О. Генисаретский, — питается *заботой* о ценностной достоверности наличного образа жизни и реализуется в *опасениях* за возможность утраты полученных из прошлого и наличных благ или в упованиях на достижение лучшего в будущем”.

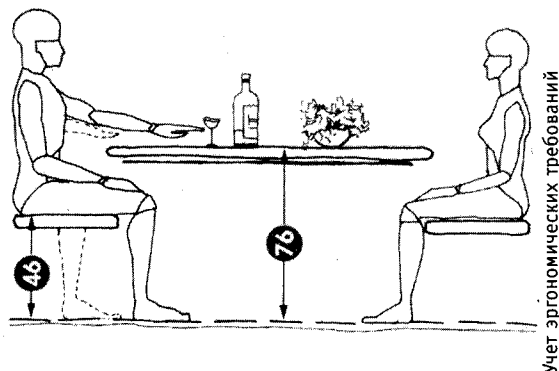
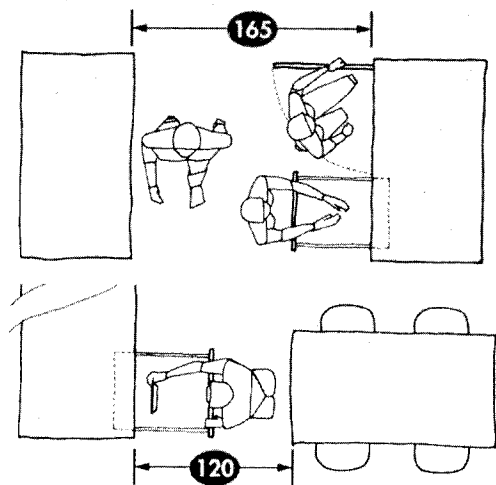
3.2. ОСНОВЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ

Творческая суть художественного проектирования (дизайна) архитектурной среды состоит в *образном схватывании*, прояснении и воплощении жизненных ценностей. Основой же является *проектное воображение* (как базовая профессиональная способность), как взаимосвязь процессов мышления, направленных на выявление исходных ценностных ориентиров и основных формообразующих среду факторов и на выявление проектных образов средовых объектов, в которых находят удовлетворение замыслы о будущем состоянии жизни. При этом синтез факторов формообразования — это не механическая сумма требований к архитектурному объекту, это система, от места и роли в которой отдельных факторов (условий) зависит и общий подход к процессам формообразования среды.

Наиболее полно отражение объективных формообразующих факторов реализуется в творческих концепциях формообразования, в выдвижении целей и задач проектирования.

С позиций понимания формообразования некоторые архитектурные концепции могут рассматриваться как излишне узкие, не отражающие необходимую полноту объективных факторов и условий, ведущие в современной ситуации к различным негативным последствиям. К ним относится, к примеру, радикальный функционализм, который до недавнего времени казался (особенно на Западе) единственно верным путем развития архитектуры и дизайна. Но разве менее вредны и узки безрассудные увлечения “избыточно высокой” технологией или постмодернистскими экзерсисами? Любая концепция не случайно поэтому связана с тем, какое из требований признается “первичным”. Хотя суть функции понимается по-разному, по-разному в той или иной мере осуществляется и подход к тому, как функционирует архитектурный объект, его связь с конкретной человеческой жизнедеятельностью является главным (исходным) моментом в системе требований к архитектурной среде, к формированию ее элементов. Диалектическая связь в системе противоречивых требований, выдвигаемых при необходимости организации главного — функционального — процесса определяет построение любых предметно-пространственных структур.

Здесь возникает и особая задача — классификация формообразующих факторов (условий). В архитектурной науке сегодня определяются единые признаки такой классификации. Однако это не снимает необходимости каждый раз выстраивать классификацию формообразующих факторов в прикладных исследованиях типологических групп объектов. При этом часто материально-технические, эксплуатационные и технологические факторы объективно становятся доминирующими в системе проектирования, вытесняя из содержания процессов формообразования собственно “человеческие факторы”. Отсюда необходимость раскрывать и взаи-



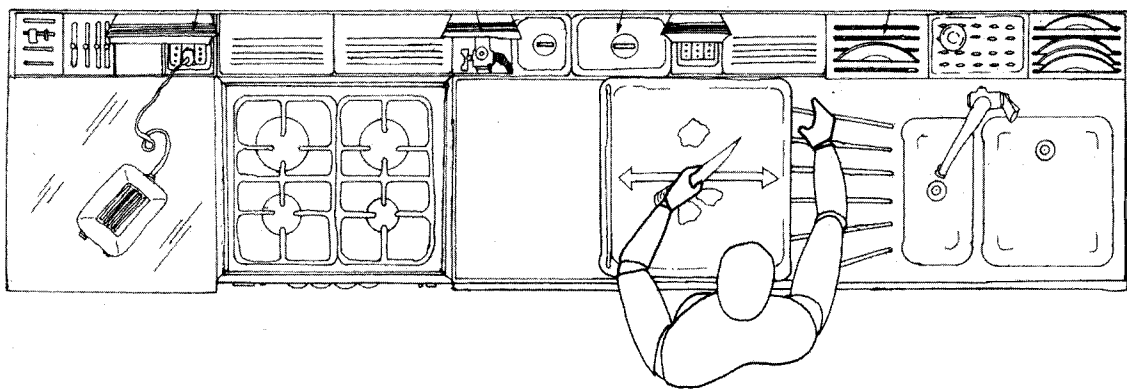
моотношения объективных и субъективных сторон формообразования, показывать обусловленность целеполагания и формирования концепции формообразования в архитектуре как процессов субъективации объективного.

На основе классификации появляется возможность анализа определенных *групп формообразующих факторов* в их влиянии на морфологию объектов, определяемых конкретными процессами жизнедеятельности людей, ибо основное содержание формообразования — создание среды жизнедеятельности. Именно поэтому особенно необходим анализ взаимосвязей различных сторон этих процессов между собой, с социально-культурными и идеологическими факторами, а также с определенными сторонами морфологии архитектурных объектов. Распространенное представление о взаимосвязи “функции и формы” обычно сводит сложную проблематику взаимодействия жизненных процессов и морфологии архитектурных объектов к вопросу о том, должна ли выражаться функция в форме, или насколько форма “свободна” по отношению к функции.

Между тем взаимодействие процессов и объектов чрезвычайно многообразно. Процессы деятельности характеризуются и определенными структурными свойствами, взаимосвязанными с социальными и физиологическими факторами и определенными психологическими состояниями. И те, и другие требуют материализации в отдельных свойствах объекта. В связи с этим представляется наиболее правильным анализировать конкретные процессы деятельности как основу многообразного формообразования архитектурных объектов.

Кроме того, анализ влияния процессов жизнедеятельности на морфологию архитектурных объектов позволяет выявить механизм взаимосвязи основных групп факторов между собой и их влияние на образование формы объекта. А затем связать (через психологическое содержание процессов) социально-функциональную проблематику формообразования с его эстетической проблематикой. Подход к формообразованию на основе процессов жизнедеятельности (как детерминанты этого процесса) особенно необходим в современных условиях массового проектирования при его узкой специализации и существующих проблемах в системе образования. Часть архитекторов-проектировщиков до сих пор подходит к формированию объекта не с позиций его понимания как среды жизнедеятельности, а как к некоторому конгломерату, в котором соединяются, с одной стороны, узкоутилитарные и технические требования, а с другой, — некая этически значимая форма. При таком широко распространенном подходе к формообразованию архитектурная среда не может стать полноценной средой жизнедеятельности людей.

Проектная деятельность художника-конструктора имеет формообразующий характер. Это значит, что работая “над формой” и решая стоящие перед ним задачи



художник-конструктор может добиться того, чтобы эта форма стала содержательной, максимально удобной, чтобы она приобрела высокую информативность, стала максимально приспособленной к технологии производства и соответствовала бы представлению людей о красоте и комфорте.

Как же теория дизайна (техническая эстетика) объясняет “механизм” образования формы проектируемого оборудования?

Комплекс принципов формообразования элементов и комплексов оборудования может быть рассмотрен как объективно существующая совокупность взаимосвязанных между собой частей, образующих специфическую систему как некое единство принципов строения (архитектоники)¹ промышленных форм. На разных уровнях этой системы за отдельные целостности, т.е. за более мелкие системы (подсистемы, как их обычно называют), могут быть приняты: совокупность основных требований технической эстетики к объекту, влияние основных формообразующих факторов на его содержание и форму и, наконец, совокупность принципов и средств композиционной работы.

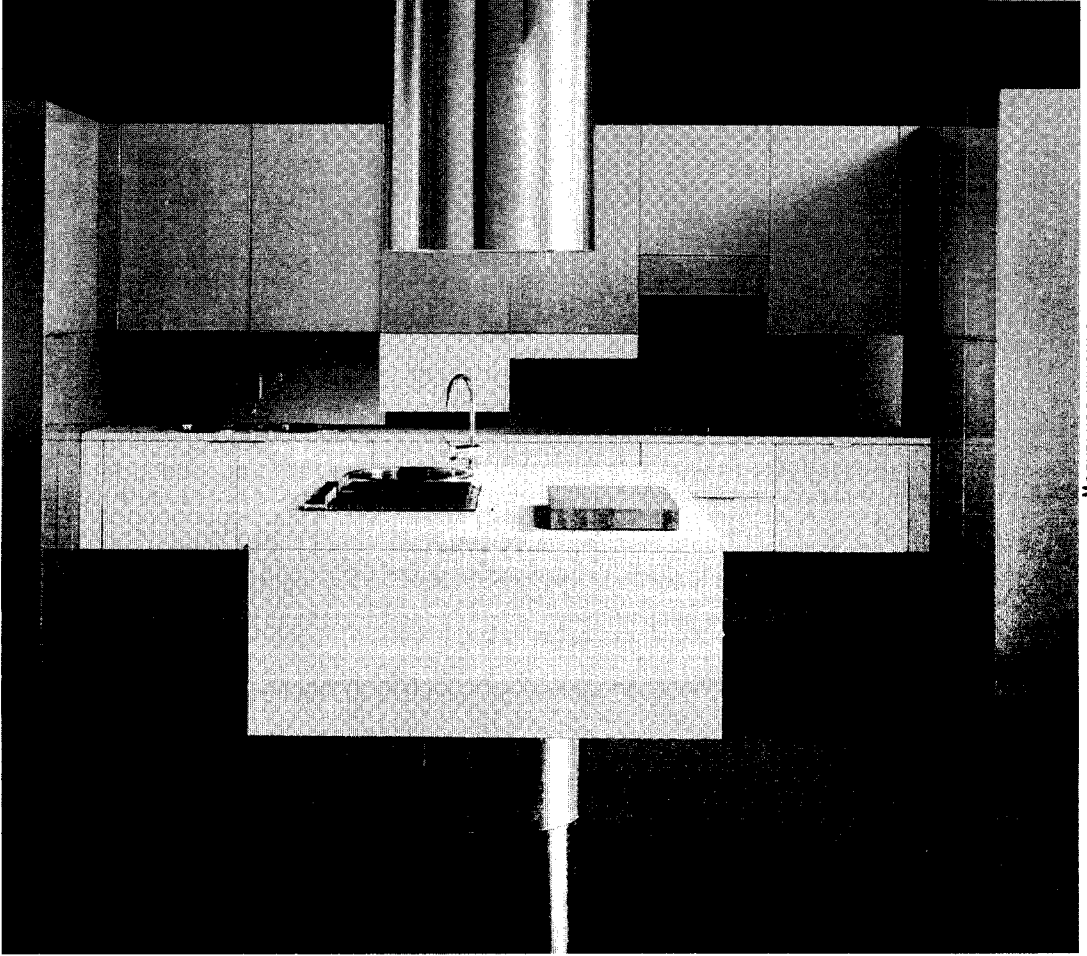
В процессе художественного конструирования, если оно направлено на удовлетворение нужд общества, приходится таким образом учитывать самые различные требования к будущему изделию. А так как художественное конструирование по своему происхождению и по своей сущности связано и с потреблением, то при определении круга требований к оборудованию нужно рассматривать и учитывать требования, исходящие из условий того и другого.

Главными являются требования, идущие, с одной стороны, от функционирования оборудования и его связи с человеком (или польза и красота, как говорил еще Витрувий), а с другой — связанные с используемым материалом и трудом (или прочность и бережливость, согласно утверждению древних).

Необходимо связать закономерности образования этих форм со значением формообразующих факторов и их ролью на отдельных этапах проектирования. Начинать, конечно, следует с рассмотрения влияния на форму изделия его назначения (рабочей функции). Это объясняется тем, что *рабочая функция* объекта дизайна и есть то главное, для чего он создается. Назначение и *эргономические* требования оказывают решающее влияние на образование его формы.

При поиске оптимальной формы каждого элемента оборудования необходимо определить сначала, как она зависит от рабочей функции (назначения) изделия и

¹ Под архитектуроникой понимается органическое построение частей какого-либо предмета и их сочетание в одно стройное целое.



Модульная кухонная система

от особенностей пользования им. Рассмотрим на конкретном примере, как функция того или иного изделия влияет на образование его формы. Возьмем, для примера, все ту же кухню, где мы встречаемся с большим количеством самых разнообразных по форме предметов. Многообразие форм оборудования кухни связано с ее многофункциональностью.

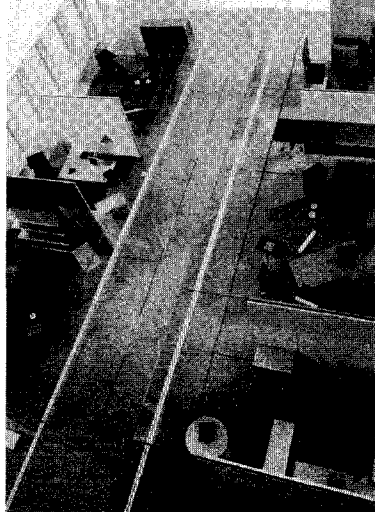
В то же время существует много предметов, которые по своему назначению идентичны, однако имеют разную форму. Говоря о связи рабочей функции и формы недостаточно поэтому учитывать лишь общее назначение — нужно иметь в виду и характер использования, конкретизирующий функционирование. Объем холодильной камеры и конфигурация холодильника, зависящие от условий применения, например, накладывают отпечаток на решение формальной задачи, на образование формы этого предмета (холодильник-шкаф, холодильник-стол, холодильник настольный, холодильник встроенный, холодильник настенный).

Таким образом для формообразования предметов, имеющих одну функцию, одно назначение, важно точно установить, в каких условиях они будут работать. Нужно обязательно проследить, как эта общая функция в разных связях, в разных обстоятельствах себя конкретно проявляет, иными словами — надо выявить *весь комплекс функциональных условий*. Учет всех этих составляющих определяет, прежде всего, полноту удовлетворения данным изделием функциональных процессов, а затем, уже как следствие, отражается на его эргономических и эстетических характеристиках.

Предметная среда, будучи включенной в функциональный процесс, удовлетворяет потребности человека. Вещи, созданные человеком, используются им для разных



Планировка рабочего места



Общий вид

целей и, благодаря многообразию свойств, могут быть по-разному ему полезны. Изделия, наилучшим образом отвечающие своему назначению и удовлетворяющие человека в данный момент, выступают как функционально совершенные, удобные, полезные, красивые. Степень полезности и важности для человека этих изделий определяет их общественную ценность.

Всегда возникает, таким образом, ряд вопросов, связанных с определением общественной полезности оборудования или вещи. Прежде чем начать проектирование того или иного из них, необходимо поэтому знать, насколько они соответствуют структуре общественных потребностей. Проектируемое изделие должно обладать также набором полезных потребительских свойств, обеспечивающих не только совершенство выполняемой им рабочей функции, а удобство и безопасность его эксплуатации.

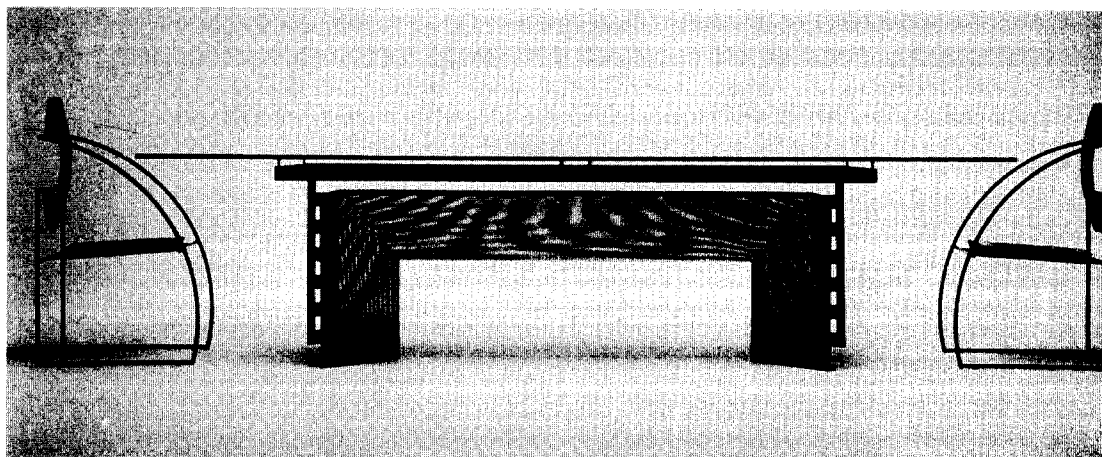
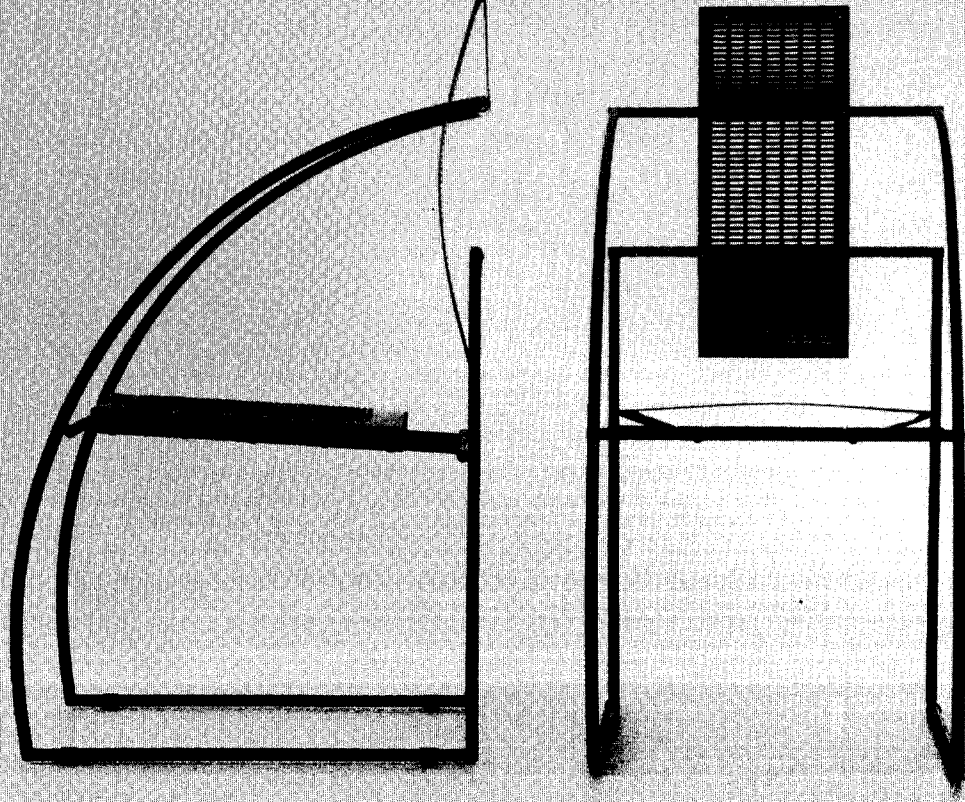
На примере холодильников мы уже видели, что в их формообразовании учитываются не только назначение и характер функционирования, но и связь с человеком. Этот фактор тоже зависит от функции предмета, но главное в нем — обеспечение через соответствующую форму удобства и безопасности пользования изделием, т.е. учет эргономических требований к предмету. Совершенно очевидно, что для работающего человека совсем не безразлично, в какой зоне и как будут расположены органы управления тем или иным механизмом, поэтому нужно досконально изучать вопросы, связанные и с антропометрией, и с двигательными возможностями человека, и со строением человеческого тела, в частности рук, с визуальным восприятием и сенсомоторной реакцией, так как все это оказывает большое влияние на формообразование.

Для определения того, насколько данное изделие отвечает требованиям удобства, необходимо рассматривать его и как составную часть сложной системы, образуемой всей совокупностью связей между изделиями и пользующимся ими человеком, между комплексом изделий и той пространственной средой, в которой происходит их использование. Недостаточно отметить, что данное оборудование хорошо функционирует и что оно, в принципе, общественно полезно. Надо знать, удобно ли им пользоваться и безопасно ли оно для потребителя. Отсюда — целый ряд вопросов, связанных с учетом так называемого “человеческого фактора” или требований *эргономики*.¹

Учет человеческого фактора — традиция давняя и в архитектуре, и в производстве вещей и орудий труда. В процессе формообразования мастера-ремесленники

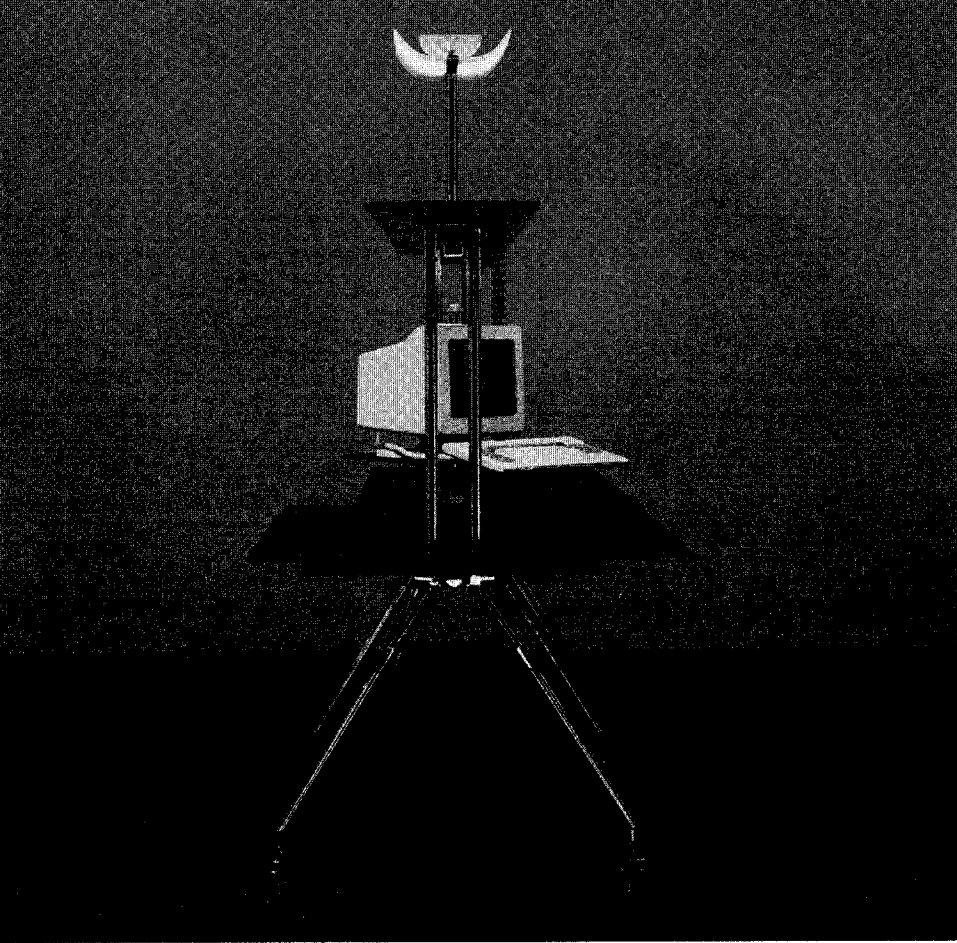
¹ Эргономика образовалась на стыке ряда дисциплин — инженерной психологии, физиологии, антропометрии и гигиены — и исследует взаимосвязи человека с предметным миром в процессе его трудовой деятельности.

Стул "Квинта". Марио Ботта, 1986
Стол "Квинта". Марио Ботта, 1986

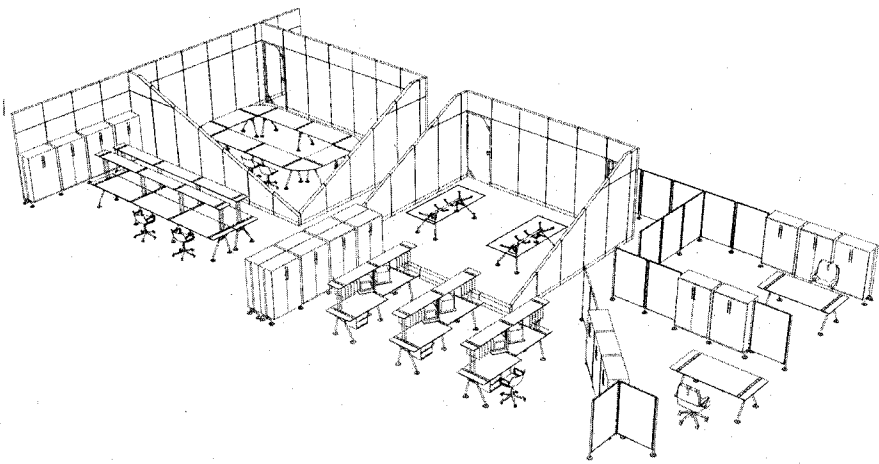
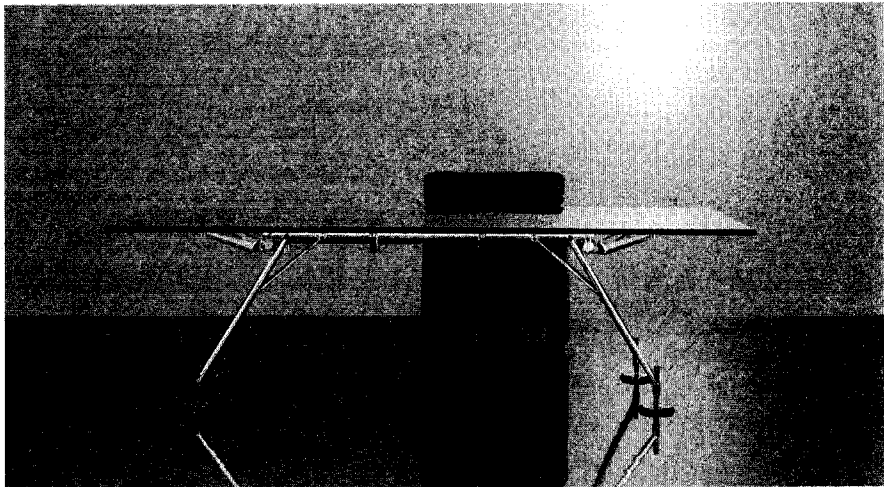


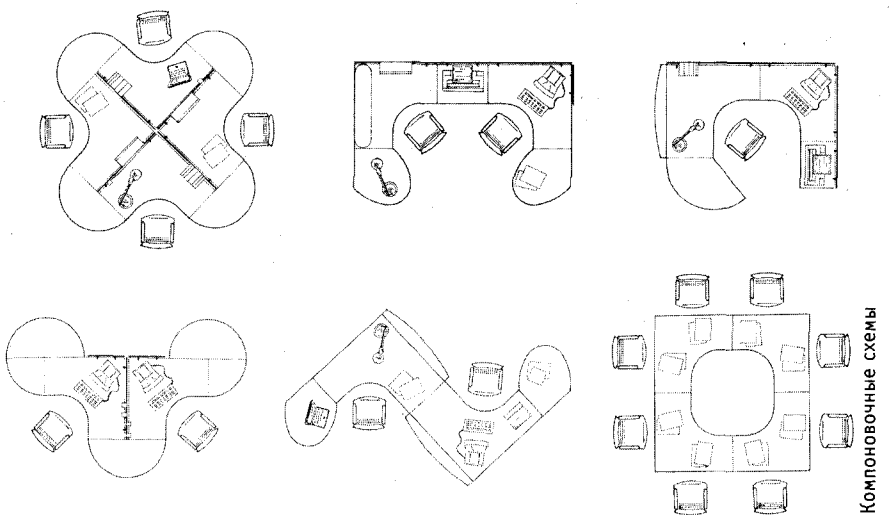
всегда стремились сделать вещи, инструмент или другие орудия труда такими, чтобы они полностью соответствовали трудовому процессу и были максимально удобными для работающего. Для эргономики характерны неразрывность в рассмотрении трудовой деятельности аспектов технических и человеческих, т.е., иными словами, основных связей между работающим человеком и той техникой, которую он использует как средство, как орудие труда. Это значит, что понятие "человеческое" содержание системы "человек—машина" можно только учитывая ее призвание вооружать и возвышать человека.

Показательный пример комплексного учета функциональных составляющих процесса, а также эргономических требований — варианты решения турбин для Асуанской ГЭС. Здесь решался целый ряд вопросов, связанных с формой, в частности, условия работы оператора. На первоначальной схеме видно, как рождалась



Рабочее место "Номос", Норман Фостер
Стол "Номос", Норман Фостер
Организация офисного пространства мебелью системы "Номос", Норман Фостер





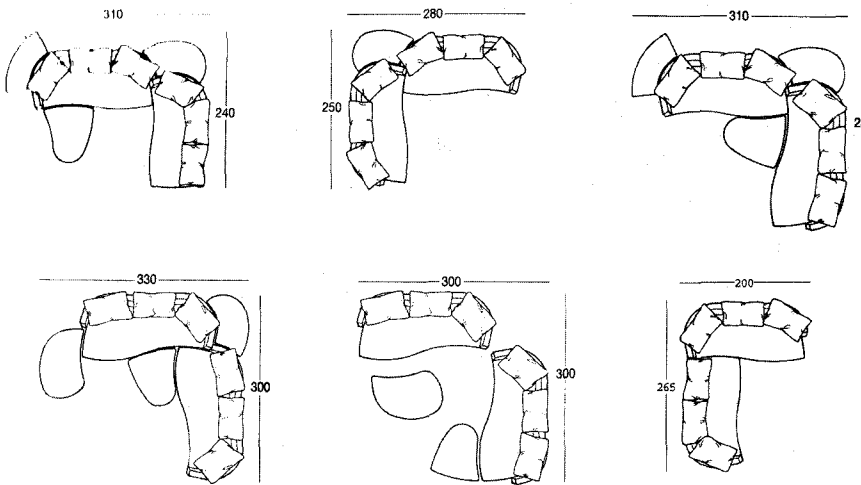
Компоновочные схемы

форма при инженерном конструировании машины. После комплексного учета всех факторов машина была в некоторых узлах принципиально перекомпонована: художники-конструкторы изменили наклон стенки и выбрали другие габариты отверстий, что создало удобства для работы.

В области материального производства, в частности в архитектуре и дизайне, функциональное назначение и содержание предметов всегда облечено в какую-то материальную пространственную форму. Влияние *материалов и конструкций* на форму промышленных изделий неодинаково, оно зависит от характера предмета, его функций, его связей с человеком. Далее следует рассмотреть и технологию производства как формообразующий фактор. Характер производства и принятая технология влияют на качество, на форму промышленного изделия. Отсюда необходимость учитывать реальные технологические возможности, использовать или предлагать новую технологию, дающую желаемые результаты без дополнительных затрат труда и материалов.

В разных промышленных изделиях материал и конструкция по-разному влияют на форму. Прежде всего само соотношение между влиянием свойств материала и влиянием конструкции на реальную форму вещи может быть разным. Можно себе представить простое промышленное изделие, в котором конструкция элементарна и материал, как правило, используется в монолите. Скажем, посуду из пластмассы или инструмент. Ясно, что когда речь идет о простейшей конструкции, форма предмета, в основном, зависит от работы самого этого материала (металл, дерево, пластмасса и т.д.). В сложном же изделии взаимосвязь между материалом, конструкцией и создаваемой формой иная, ибо там материал "работает" исключительно через специально создаваемую конструкцию, что связано с характером предмета, с его функцией, с его устройством. В производстве мебели, например, в последнее время произошли существенные изменения, связанные не столько с функцией (функция мебели более или менее постоянна), сколько с применением новых материалов и конструкций. Мебель с использованием металла в качестве основных конструкций, в частности, отличается более свободной пространственной организацией и возможностью быстрой трансформации. А из пластмассы наоборот — компактностью и пластичностью.

Можно выделить некоторые типовые конструктивные системы (или группы конструкций), выполняемые в самых различных материалах, которые образуют характерные внешние формы различных сооружений и промышленных изделий. Это пространственные открытые конструкции (монолитные и решетчатые) и конструкции, заключенные в единый объем, внешняя оболочка которого может быть образована, в свою очередь, конструкцией типа монолитной оболочки и каркаса в со-



Мебель из набора объемных элементов

четании с различными ограждающими этот объем щитками или кожухами. Оказывается при этом, что не во всех случаях между ними существует прямая и непосредственная связь.

Часто художники-конструкторы имеют дело с изделиями, где налицо прямая связь конструктивной основы с внешней формой, когда работа этой конструкции воспринимается зрительно. Наряду с этим можно привести целый ряд примеров, где наблюдается обратное явление. Многие агрегаты скрыты за различными обочками, футлярами и т.д. И это относится не только к крупным промышленным агрегатам. Счетная или стиральная машины, например, конструктивно очень сложны, но видим мы только их пластмассовую и металлическую оболочку. Здесь нет *прямой* и непосредственной связи между конструкцией и внешней формой, и мы вправе говорить в этом случае о "*скрытой*" связи, что оправдано функционально и технологически.

Влияние конструкции на форму не происходит само собой, непосредственно, а только через творчество художника-конструктора. В этом процессе есть несколько очень важных моментов, на которые нужно обратить внимание. Во-первых, в конструктивной основе промышленных изделий могут быть использованы разные системы. Поэтому важно, чтобы художник-конструктор смог выявить в форме основную конструктивную систему. Если выявляется второстепенный, а не основной элемент, то цельности композиции наносится урон. Во-вторых, используя старую конструкцию при новой функции можно получить лишь старую характеристику формы, связанную с этой старой конструкцией. Старый английский холодильник по своей форме напоминает несгораемый шкаф. Очевидно, что для его конструкции за аналог была принята форма сейфа. В результате вещь с новой функцией, но реализованная в старой конструктивной системе, несвойственной этой новой функции, получилась по форме совершенно несоответствующей своему назначению.

И, наконец, говоря о влиянии конструкции на форму не следует забывать о том, что здесь прослеживается и обратная зависимость. Если при работе над формой изделия исходить только из интересов формального решения, механически применив какую-то чужую форму, связанную с отжившими традициями, не используются возможности конкретного материала и конструкций.

Конструкция и форма изделия реализуются в материале, естественно, в процессе производства этого изделия. Совершенно очевидно, что разные материалы и способы их обработки — различные *технологические процессы*, которые приняты на данном производстве — также влияют на образование формы, что при использовании различных технологий получается и иная по характеру, по фактуре внешняя форма.

Непосредственным продуктом дизайнерского творчества являются проекты. Вещи в проекте предстают в своей идеальной форме — в виде идей будущих изделий. Однако окончательную реализацию замыслы проектировщиков получают после воплощения проекта в материале. Лишь потребление служит доказательством правильности замысла проектировщика, выраженного в проекте. Поэтому окончательный продукт дизайнерского творчества — созданные в условиях индустриального производства по проектам художников-конструкторов промышленные изделия и предметная среда, соответствующие потребностям человека.

Потребительские свойства изделий самым непосредственным образом связаны, таким образом, с их техническими характеристиками. С позиции дизайна изделие должно отвечать некоторым дополнительным требованиям как в отношении техники (конструкции), так и технологии изготовления. Процесс и условия массового производства выдвигают свои специфические требования к проектируемым изделиям. Большое значение здесь имеет, с одной стороны, выбор материалов, из которых изготавливается изделие, а с другой — способов обработки этих материалов — технологических приемов (то есть способов превращения в процессе труда этих материалов в конструкции и, в конечном счете, в готовые изделия). Если художник-конструктор не учитывает эти производственные факторы, он не сможет создать проект, который будет реальным и быстро реализуемым в процессе производства. Для массового индустриального производства важно, насколько рационально использованы современные материалы и конструкции, применены ли новые эффективные материалы (например, пластики), достигнута ли экономия материала за счет рационального решения конструктивной схемы и формы изделия, учтен ли целый ряд других особенностей производства. Лишь в этом случае художественно-конструкторское решение будет легко осуществимо, его массовый выпуск может быть налажен в кратчайший срок и его производство окажется, таким образом, в целом экономически выгодным. Вряд ли целесообразно, например, при проектировании современной мебели для жилой квартиры обеспечивать такую прочность, при которой срок ее эксплуатации исчислялся бы сотнями лет. Лучше делать эту мебель более дешевой в расчете на то, что срок морального ее износа (вследствие изменения состава семьи или влияния моды) находится в пределах от 20 до 30 лет.

Поскольку применение разных технологий, скажем, литья, штамповок, использования листового материала в сочетании с каркасом (различные типы оболочек) и т.п. дает разные возможности с точки зрения формообразования, то нужно учитывать, а также искать и использовать, новые технологические методы для получения новой эстетически полноценной формы.

Существенным для нас вопросом с точки зрения учета технологических требований является вопрос о проектных недостатках, приводящих к искажению формы промышленного изделия. Прогрессивная, передовая технология — это такая технология, которая позволяет при меньших затратах труда и материала производить аналогичные по качеству изделия. Если проект “нетехнологичен”, то вполне естественно ждать и несоответствия выпускаемого изделия той идее, которая была предложена художником-конструктором, несоответствия его выданной проектной документации. И наоборот, если в проекте учитываются передовые методы технологии, то в результате серийного и даже массового производства обеспечивается высокое качество выпускаемого изделия.

Круг основных вопросов в области технологии, которые приходится учитывать художнику-конструктору, значителен. Во-первых, это учет трудоемкости изготовления будущего промышленного изделия, что связано, как правило, с применением рациональных методов обработки этого изделия. Второе, что непосредственно связано с технологией и влияет на качество формы, — это вопрос о возможно-

сти укрупнения деталей, замене нескольких деталей одной или минимизации их количества.

Третий вопрос — об использовании заранее запроектированных и изготовленных агрегатов, из которых могут затем составляться различные типы оборудования, и об унификации отдельных элементов конструкции. Кроме вариантности, кроме возможности получать многие разновидности изделий здесь еще заложено очень большое преимущество — упрощение производства этих изделий.

Очень часто забывают о различных соединениях и деталях. В какой-то мере это может быть и естественно: когда художник-конструктор работает над общей формой, над композицией, решением цвета и т.д., да к тому же ведет проектирование в масштабе, тут не до деталей, но это чревато многими неприятностями. Многие недостатки формы часто связаны с примыканием к основным элементам изделия дверец и крышек, с неправильно выбранной формой выключателей и переключателей, с отсутствием валочных устройств и т.д.

И наконец, прослеживается прямая связь между новыми прогрессивными решениями, изменяющими форму изделия, и тем, как это сказывается на производстве этих изделий. Учет новых технических достижений приводит к сокращению трудозатрат на производство изделия и, с другой стороны, ведет к развитию общего технического прогресса.

Итак, работая над формой промышленного изделия, художники-конструкторы должны обращать внимание на целый ряд моментов, связанных с наиболее полным выявлением возможностей материала, а также основных элементов конструкции, всегда помнить о том, что технология является одним из важнейших факторов формообразования.

Совершенно очевидно, что все эти факторы действуют в конкретных *социальных условиях*, а это приводит к тому, что зависимость самих этих факторов от характера производственных отношений и их влияние на образование формы промышленных изделий каждый раз специфичны, что зачастую приводит к нарушению структуры связей в системе художественного конструирования и отражается на качестве конечного продукта. С другой стороны, они, хотя и дополнительно, но так же непосредственно влияют на форму создаваемых вещей и оборудования.

Необходимо специально анализировать социально-экономические факторы, оказывающие опосредованное влияние на формообразование. Представляется, что анализ социально-экономических условий формообразования предполагает и выявление тех зависимостей морфологии архитектурных объектов от объективных условий, которые не фиксируются в различных требованиях, а выражаются в выборе направлений поиска: способов строительства, материалов, конструктивных систем, организации процессов и т.д.

Многие понимают задачу создания предметной среды, соответствующей человеческим потребностям, довольно упрощенно — как проектирование изделий, хорошо работающих и отвечающих по своим формальным характеристикам требованиям современного стиля. Такой подход к формообразованию не может обеспечить даже создания отдельных высококачественных изделий, тем более целостной предметной среды. Для оптимального удовлетворения потребностей людей, достижения гуманистических идеалов дизайна нужно глубокое понимание специфики социально-культурной и экономической ориентации художественного конструирования, понимания того, каков конкретный эстетический идеал конкретных людей и как умело сочетать требования комфорта и красоты с экономическими возможностями, с необходимостью эффективно использовать материальные ресурсы.

В отношении характера общественной полезности, общественной ценности и удобства так или иначе функционирующих вещей в разных условиях у различных потребительских групп имеются совершенно определенные, зачастую противоположные представления. Эти различия возникают при комплексном оборудовании жилой квартиры, при оборудовании и благоустройстве новых городов и т.д. Возьмем такой важный с социальной точки зрения вопрос, как квартира для молодоженов или вахтенный жилой поселок для строителей. В однокомнатной квартире на двух человек при относительно малой жилой площади, что обусловлено массовым характером строительства, должны быть созданы все необходимые бытовые удобства. Это, естественно, отражается на ее формировании, ибо никакие социальные функции нельзя реализовать вне морфологической определенности вещей и предметных комплексов в их связи с пространством помещения. Специфическая “морфология” такой жилой структуры характеризуется компактностью, рациональной связью кухонного блока (лаборатории) с жилой комнатой, удобством самого этого блока и т.д.

Вахтенный жилой поселок для строителей (от 100 до 250 чел.) состоит из нескольких типовых вагончиков (жилых и обслуживающих), в которых созданы все необходимые условия для жизни (включая отдых и культурное времяпрепровождение). Формообразование этих структур весьма сложно, так как требует строгой учета используемого оборудования (часто специально запроектированного для этих специфических условий).

Казалось бы, что в вопросах удобства, а шире — в вопросах эргономики, в любой социальной системе все должно быть одинаково: ведь речь идет об учете человеческих факторов и, прежде всего, биологических. Однако, если судить по тому, как развивается сама эргономика, непосредственно связанная с конкретными задачами проектирования, то влияние социальных факторов на развитие самой этой науки и, в частности, эргономического проектирования, бесспорно.

Наука и техника, сами по себе безразличные к общественному развитию, в различных социальных условиях развиваются неодинаково, по своим внутренним законам и поэтому как бы безразличным к классам, но разные общественные группы вовсе не находятся в стороне от их развития, им совсем не безразлично, как развиваются наука и техника, и как они используются. Именно по этим причинам, — указывает чешский философ Р. Рихта, — научно-техническая революция является собственно материальной базой строительства будущего общества. Удовлетворение материальных потребностей большинства людей на базе прогрессивного развития техники и технологии промышленного производства расширяет диапазон преобразующих действий художника-конструктора, дает ему возможность полноценно решать задачи комплексного формирования предметной среды. Вот, к примеру, в жилище, через систему его оборудования, художественное конструирование участвует в решении таких социальных задач, как развитие способностей и творческой активности трудящихся, как организация отдыха, восстановления сил, интеллектуальная работа; наконец, развитие творческих способностей людей через соответствующие формы организации каких-то “хобби”-процессов. То же относится к улучшению условий труда на производстве, улучшению сферы общественного обслуживания населения, оптимизации условий культурного отдыха, образования и самообразования, обеспечению оптимальных условий для воспитательной работы и т.д.

В тоже время интересно и замечание К. Джоунса, преподавателя отделения дизайна одного из английских колледжей, который отметил, что: “Предусматривать последствия своей деятельности современному художнику-конструктору мешает, прежде всего, ограниченность его обязанностей узостью интересов заказчиков и потребителей”. Эта узость приводит к необходимости по иному решать формальные задачи и колоссальное значение приобретает работа “в стилях”.

Практически требования технической эстетики выявляются к отдельным группам изделий (оборудования). Для этого нужно представить себе будущее развитие отдельных изделий и их комплексов. Нужно знать также, как они будут комплектоваться при оборудовании тех или иных помещений. Возникает вопрос не только о требованиях к отдельным изделиям, но и о требованиях к целой группе однотипных изделий, о создании так называемой оптимальной номенклатуры и даже рассчитанного на будущее ассортимента, о создании специфических “дизайн-программ”, служащих средством оптимизации не только выпускаемой продукции, но и самого производства. В Программе ВО “Союзэлектроприбор”, например, ВНИИТЭ удалось создать проект целостной системы продукции этого объединения. Для этой цели было решено проектировать не изделия, а так называемые конструктивы (унифицированные типовые конструкции агрегатного комплекса средств электроизмерительной техники), из которых и образуются отдельные изделия и системы.

В процессе предпроектного анализа, когда ставится задача выявить требования технической эстетики к изделию или создать оптимальную номенклатуру для однотипной группы изделий, художник-конструктор или архитектор-дизайнер сталкиваются с необходимостью оценить те реальные изделия, которые уже выпускаются и служат как бы прототипом для тех, которые предполагается выпускать в будущем. Однако экспертиза и комплексная оценка качества выпускаемых промышленных изделий лишь фиксируют существующие положения. Но каждое изделие, так или иначе, развивалось — поэтому возникает необходимость в изучении на довольно большом количестве примеров тенденций развития данной группы изделий. Результаты экспертизы и определения общих тенденций развития, а затем и обобщенные требования к данной группе изделий, обязательно уточняются их составителями путем проектной прикидки или специальных социологических анкет.

Исходная ситуация для проектирования, однако, может быть и более сложной. Может не оказаться прототипа и надо будет изучать исходную ситуацию более тщательно и более глубоко для того, чтобы в результате такого анализа, напоминающего сложную научно-исследовательскую работу, выявить необходимые данные для формулирования требований к проектируемому изделию. Поначалу выявление требований к отдельным группам изделий и сведение их в номенклатуры, позволяющие затем добиваться комплексного оборудования помещений жилых и общественных зданий, велось для хотя бы механического согласования отдельных изделий между собой по габаритам, цвету и материалам. Затем пришлось исследовать отдельные зоны в различных сооружениях, скажем, зону приготовления пищи в квартире или зону рабочего места в одном из помещений административного учреждения и т.д. И, наконец, перейти к дизайн-программам.

Сегодня, как никогда ранее, требуют всестороннего анализа и осмысления вопросы, связанные с тем, как наилучшим образом организовать целостную среду в жилище, включающую и жилье, и систему обслуживающих общественных помещений. Разумное планирование и производство целого ряда других групп изделий, используемых в процессе труда, отдыха и общественной жизни, также требует создания для них соответствующих номенклатурных рядов. Примером может служить комплексное оборудование рабочих помещений для административно-управленческого аппарата государственных учреждений и научно-исследовательских институтов, где одновременно с оборудованием рабочих мест нужно решать вопросы технической оснащенности трудовых процессов и организации всей среды.

Результатом выявления требований технической эстетики к отдельно проектируемому предмету и их комплексам, к целым комплексным дизайн-программам является модель исходной ситуации, которая выступает одновременно и как объект

“Машина для сиденья”. Марсель Брейер,
1928—1929



Кресло. Марсель Брейер, 1936



Молар софа. Вендел Кастл, 1969



Алюминиевый стул. Геррит Ритвельд, 1942





Модель Блоу. Дизайнер
К. Сколари, Р. Ломатци, 1967
(мебель из пленки)



Стул "Баттерфляй". С. Янаги, 1956
(мебель из дерева)



Синг, Синг, Синг. Дизайнер Широ Курамата,
1985 (мебель из металла)



Милти Лингуал Чер. Дизайнер Тошиуки Кита для ЭКСПО в Севилье,
1992 (мебель из пластика)

проектирования, предопределяющий дальнейшие действия проектировщиков. Он содержит необходимую для этих действий информацию. Именно в этот момент и совершается переход от анализа к синтезу, к собственно проектировочной работе, к проектированию.

Отличительные особенности объективной обусловленности формообразования (внутренних взаимосвязей и взаимообусловленностей компонентов морфологии архитектурного объекта) определяют специфику творчества в различных областях проектирования. Взаимосвязь факторов организации жизнедеятельности и формообразования, к примеру, в архитектуре, разделяется на 3 типа.

1. Многофакторное формообразование с доминирующим фактором — организацией процессов жизнедеятельности. В качестве примера может быть приведен жилой комплекс — как доминирующий в городском пространстве тип среды. Здесь при повторяющихся архитектурных пространствах главное внимание уделяется организации весьма различных форм жизнедеятельности при относительно равнозначных требованиях. Это влечет за собой необходимость создания среды, характеризующейся эмоциональным настроением спокойствия и комфортности, способствующую формированию у проживающих чувства коллективности и чувства причастности к обжитому (дорогому) месту, что в свою очередь предполагает использование разносторонних средств архитектурного формообразования и природных факторов.

2. Формообразование с доминирующими функционально-технологическими факторами. Это, прежде всего и чаще всего — производственные объекты как в городе, так и в сельской местности, образующие характерный тип среды — среды трудовой деятельности. Здесь определяющим являются технологические требования к организации производственных процессов, что рождает специфические пространственные структуры, создающие благоприятные условия для труда и отдыха, благоприятный общий психологический климат, чувство удовлетворенности от результатов собственного труда. Все это становится выполнимым лишь при тщательном анализе конкретной трудовой деятельности и создании при этом удовлетворительной нейтральной среды для людей.

3. Формообразование с доминирующими информационно-эмоциональными (социокультурными) факторами. К этому типу формообразования относятся, прежде всего, некоторые общественные здания, садово-парковая архитектура и монументальные комплексы. Для них характерно выдвигание на первый план учета процессов восприятия среды или объекта и социально-культурного содержания проходящих в них процессов. Взять, к примеру, театральное здание, в котором организуется среда определенных эмоциональных состояний, активно воздействующих на человека. Пространственная организация подобных объектов складывается, чаще всего, под влиянием того образа, который закладывается в основу ее художественного решения. В свою очередь встроенность театра в городскую среду как бы символизирует его включенность в конкретную культуру с ее традициями.

Особенности организации разных типов среды определяются, таким образом, прежде всего как характером происходящих в ней процессов, так и ее *пространственно-морфологическими характеристиками*. Их учет в процессе проектирования, в различных технологических разработках необходим для совершенствования архитектурного формообразования. Архитектурная типология в целом, также как типология архитектурной среды, является синтезом требований к архитектурному объекту — с одной стороны, и способов их формализации в архитектурном объекте — с другой. Требования возникают из условий и образа жизни, они предполагают необходимые знания о качестве объекта, о его параметрах. Способы, какими происходит формализация, являются результатом обобщения предшествующего опыта, всего развития архитектурного формообразования. От-

дельный *архитектурный этап* — это как бы, по выражению Р. Савченко, “склейка” архитектурных знаний и архитектурного опыта. Поскольку тип чрезвычайно важен для развития и чрезвычайно важно угадать, какой тип нужен именно сегодня, возникает вопрос, что же реально отражается в *образовании типов*? Это не значит, что индивидуальное решение не может перейти в типовое. И, тем более, что типовой проект обязательно рождает новый архитектурный тип.

На графической модели типологии видно, что отражаются, прежде всего: современные требования к архитектуре (к функционированию объекта, учет технических моментов и эстетического отношения к пространству); опыт архитектуры — определенные средства решения архитектурных задач; требования (возможности) строительной техники. Реальное сочетание этих трех групп моментов рождает объект. Но это как бы общая картина формообразования. Ее надо еще перевести полностью в план архитектуры. Все это можно сделать лишь при правильном подходе к сущности архитектуры и к особенностям архитектурного формообразования.

Каждый этап в развитии архитектуры фиксирует *n*-ное количество объектов, представляющих собою типы, и таким образом возникает задача их систематизации. А систематизация — это и есть начало типологии. В результате возникает выход на классификацию, ибо классификация есть различение, а затем объединение архитектурных объектов в сходные типологические группы. В нашем случае итог — это оптимальная номенклатура архитектурных типов, которая порождает и критерии оценки: оптимальная номенклатура содержит не только обозначение типов, но и требования к данным конкретным типам. Для этого оптимальная номенклатура архитектурных сред должна быть как можно более совершенной, т.е. такой, в которой особенности образа жизни различных социальных групп общества и их социально-культурные запросы, с одной стороны, и композиционная проблематика — с другой, были бы учтены в полной мере.

Преувеличение роли типа, его стереотипных образных характеристик часто влечет за собою неверные подходы к художественно-образным возможностям зодчества. В профессиональном сознании понятие “художественный образ” часто связывается лишь с выявлением функциональной характеристики типа, с его отражением в композиции, при этом такие понятия, как “внешний вид” или “облик” отождествляются с понятием “художественный образ” архитектуры. Использование различных терминов в качестве синонимов свидетельствует о нечеткости теоретических позиций. Таковую позицию справедливо называют утилитаристской, и все же во многих публикациях, касающихся проблемы образа в архитектуре, различия между художественным образом и обликом подаются как несущественные либо вовсе стираются.

Между тем *образность* — как качество проектного мышления — привлекает все большее внимание исследователей, особенно в дизайне. Здесь появился ряд новых понятий, например, “образное моделирование”, “образ-тип” и др., раскрывающих *механизм проектного мышления*. Изучение вопроса о художественной образности архитектурной среды имеет определенное методическое значение для практикующих архитекторов, стремящихся к тому, чтобы их произведения были подлинно художественными и вызвали адекватные эстетические переживания.

Сферой архитектурного проектирования всегда считалось создание объемно-пространственных условий для полноценной жизнедеятельности человека и общества. При этом пространство — базовое понятие архитектурного мышления — образовывалось, ограничивалось, формировалось такими компонентами, как оболочка, стена здания или сооружения, их внутренним пространством и элементами ландшафта (площади, улицы и другими элементами “городских интерьеров”). Сегодня неотрывность пространственных и объемных форм, составляющая существо

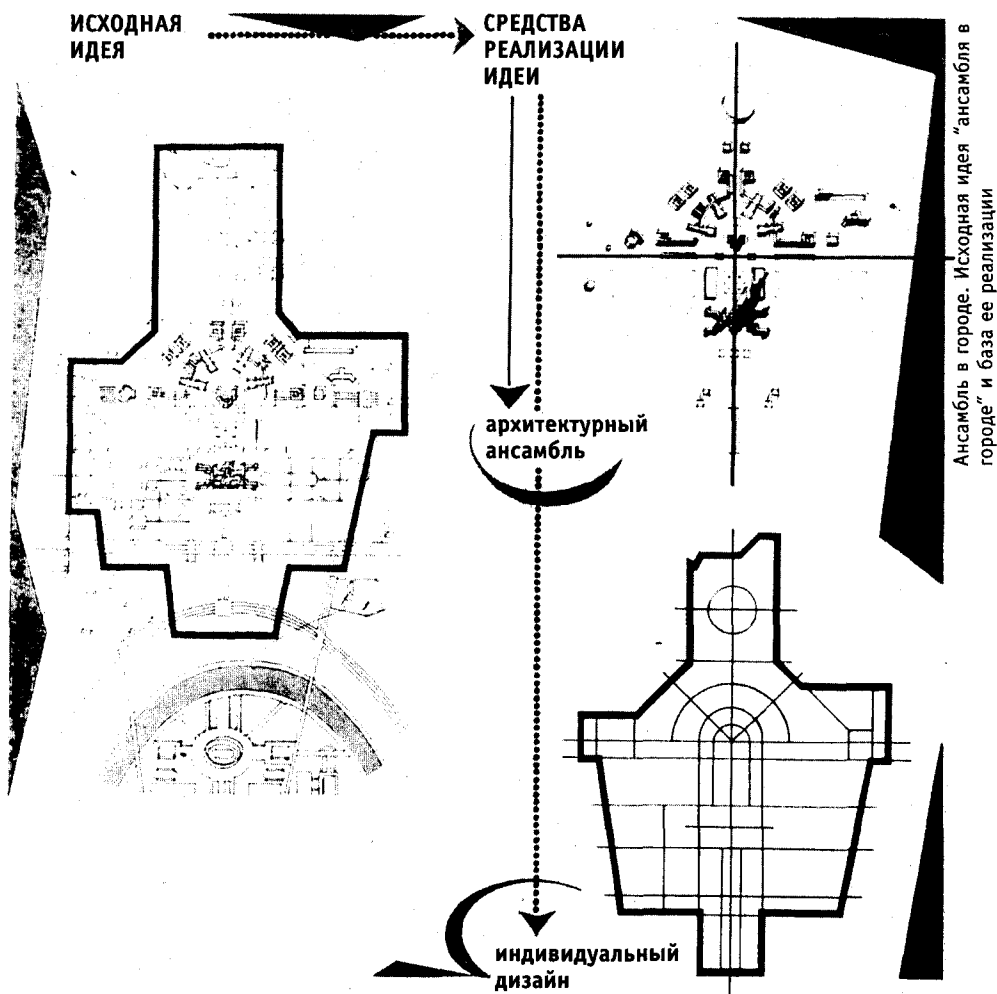
архитектурного творчества, теоретически остается неизменной. Но, согласно неумолимому закону разделения труда, она затуманена ведомственным разобщением процессов проектирования. Фактически городское пространство задается градостроителями, его декор (фасады зданий), интерьеры и объемные построения сооружений — типологическими инструкциями, оборудование, мебель, художественные элементы синтеза искусств — художниками и дизайнерами. Соединение всех этих форм происходит только на уровне потребления — либо в порядке принятия административных решений при организации интерьеров, либо в процессе непосредственных пожеланий “отцов” города.

Но эти тенденции, однако, не меняют природу архитектурных исканий, которая состоит также и в создании *запоминающихся образных решений*, без чего зодчество перестает быть специфическим видом искусства. И тот факт, что на пути к образу архитектура обязательно стремится к гармонизации среды, комфортности, удовлетворению всего комплекса потребностей ее обитателей лишь оттеняет ее специфику.

Дизайн (художественное проектирование) — изначально возник как привнесение в утилитарный объект художественного начала, улучшающего его потребительские свойства. Образные характеристики здесь — цель второго и даже третьего (после гармонизации) порядков. Больше того, множество предметов, вещей, явлений, отработанных дизайнерски, не в состоянии приобрести черты художественного образа сами по себе, вне нестандартного контекста потребления, либо вне связи с другими архитектурными и дизайнерскими формами (данного комплекса предметов или окружающей среды). Подвластный дизайнеру мир своей конкретностью назначений, частой ограниченностью масштабов, целеустремленностью форм как бы останавливает художественный поиск собирательным предметным образом и задачами гармонизации и лишь очень редко позволяет создать художественный символ. И дело не в уникальности или массовости дизайнерских решений или изделий, а в характере средств передачи идейного содержания. Не случайно поэтому многие объекты архитектурного творчества сегодня, в век массового тиражирования, например, жилых построек, практически относят к сфере дизайна.

С увеличением масштаба осваиваемой архитектором-дизайнером системы многое меняется: от единичных зданий к комплексам и от них дальше — ко всей совокупности архитектурных сред. Архитектурная среда, таким образом, является примером синтетического объекта. Она отличается от объекта деятельности зодчего — архитектурного пространства — включением в систему как собственно архитектурных компонентов, так и всего того “заполнения”, что сегодня принадлежит другим художественным профессиям. А также, образно говоря, всего того, что попадает в данное пространство — дождя, машин, посетителей, сквозняков... и т.п. Но при этом, однако, предполагается, что ведущим свойством этого пространственного образования является возможность его “архитектурного освоения” — в отличие от просто природной среды, случайных пространств города или какого-либо сооружения. Другими словами весь набор подлежащих проработке форм позволяет реально стремиться к художественному образу как цели, и вопрос лишь в выборе путей ее достижения.

Образ современной жизни и культуры, кроме того, подвержен влиянию экологизации, т.е. стремлению к учету оптимального соотношения между миром живого и средой его обитания. В результате происходит сближение среды и культуры (экология культуры), складывается концепция объединения воедино архитектуры, промышленного дизайна, визуальных коммуникаций, а также прикладных и изобразительных видов искусства, т.е. то, что О. Генисаретский называл “средовым искусством”, а мы — дизайном архитектурной среды. Концепция такого объединения позволяет в образе предметно-пространственной среды воссоздать ценно-



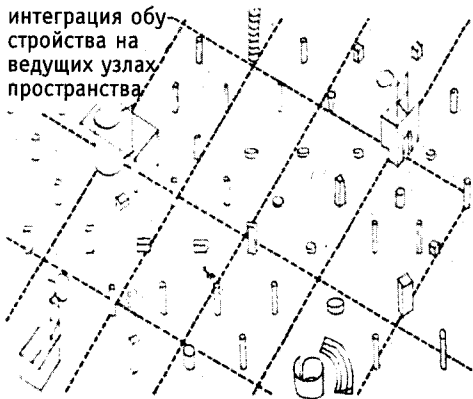
сти, достигнутые (выявленные) в истории ценностей и стилей жизни предшествующих поколений, что как бы подтверждает выдвинутую С. Аверинцевым концепцию "рефлектированного традиционизма".

В "экологическом дизайне", который является и дизайном архитектурной среды, учитываются и региональные особенности городской и сельской среды: их пространственно-временная организация, тип расселения, структурные взаимосвязи жилья, мест приложения труда и массовых коммуникаций, особенности предметного наполнения среды и, наконец, образные характеристики, сжимающие в себе ценности всех "слоев региональности".

Это следствие того, что забота о сохранности природы должна распространяться и на этносы, являющиеся ее необходимой частью. Этнокультурная идентичность (слитность) среды и образа жизни обеспечивается тем, что отдельные этносы участвуют, с одной стороны, в обеспечении культурного взаимодействия людей, а с другой — в обеспечении культурного разнообразия и собственной самобытности. "Установлено, — отмечал С. Хан-Магомедов, — что люди национальной или религиозной культуры осваивают пространство в соответствии с принятыми именно их культурой "моделями". В зависимости от специфики своей культуры люди, так или иначе относятся к организации пространства, к его размерам и форме, к размещению в нем предметов, соответственно строится их отношение к оборудованию интерьера, к объемно-пространственной композиции отдельных сооружений, к организации городского пространства в целом".¹

¹ Хан-Магомедов С. Дизайн в структуре социалистической культуры. // Техническая эстетика. — М., 1981. С. 8

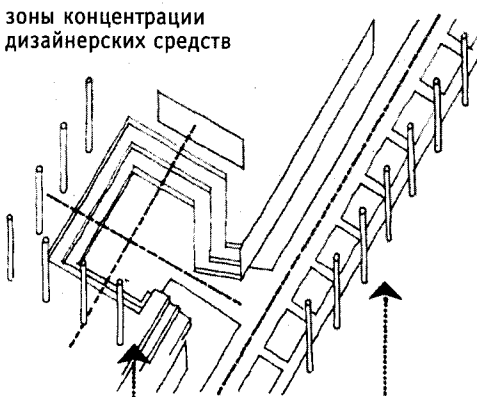
интеграция обустройства на ведущих узлах пространства



комплексные установки разного ранга

" типовые " элементы заполнения пространства

зоны концентрации дизайнерских средств



зоны свободного общения

/форумы, залы собраний, аудитории/

коммуникационные русла

/эспланады, пассажи, рекреации/

Индивидуальный дизайн как средовая система. Типы среды, формирующие облик комплекса. Средства реализации идеи: индивидуальный дизайн как средовая система

Все это еще раз свидетельствует о том, что роль среды в формировании и сохранении определенной культурной общности сложна и многообразна, и что всего этого нельзя не учитывать при оценке изменений в соотношении общего и особенного в современной предметно-пространственной среде, организуемой средствами дизайна архитектурной среды.

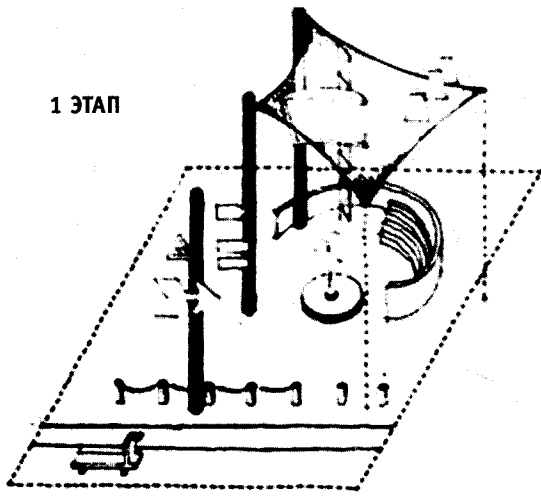
Система противоречивых требований к организации крупных комплексных средовых объектов, как мы видим, не может быть получена традиционными способами решения проектных задач, где преобладает проектирование по прототипам. Такое проектирование "...не нуждается в научном анализе "внешней сферы" — производства, распределения, потребления, культуры, так как все необходимое содержание дано проектировщику как бы уже в готовом ...виде" (В. Сидоренко).¹

Отказ от прототипа, указывает он далее, может и должен быть заменен только проблематизацией, т.е. способностью ставить проектные проблемы, вытекающие из анализа естественной жизни такого объекта.

В случае, когда отсутствуют прототипы (и даже аналоги) и предпроектный анализ приобретает системный характер (анализируются как потребление, так и сфера производства), проектирование становится иным, приобретает другую форму, и такой его тип носит название системного проектирования.

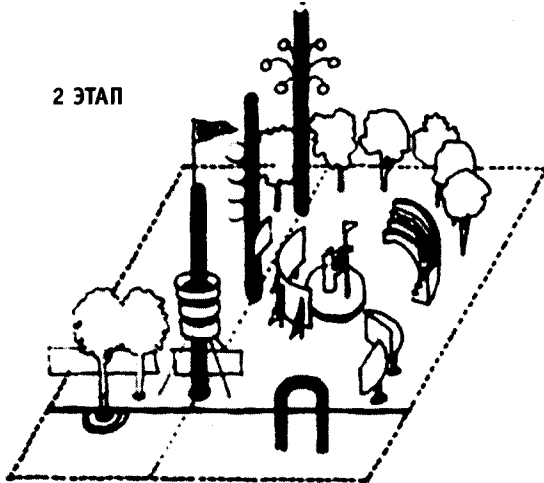
Пока что сложные средовые объекты формируются стихийно, без каких-либо объединяющих идей, в то время как отдельные функционально-планировочные образо-

¹ Более подробно об этом см. Сидоренко В. Дизайн как проектная деятельность. // Техническая эстетика. — М., 1971. С. 1.

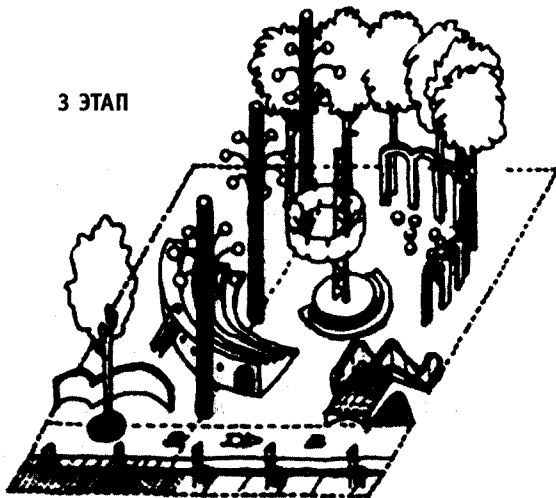


1 ЭТАП

Постоянное обновление технологии и материальной базы. Постепенная смена технологических систем



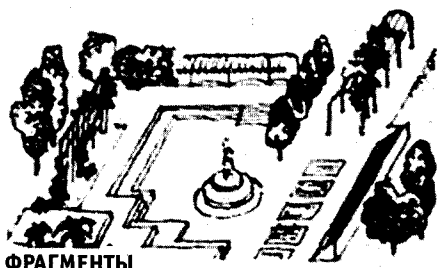
2 ЭТАП



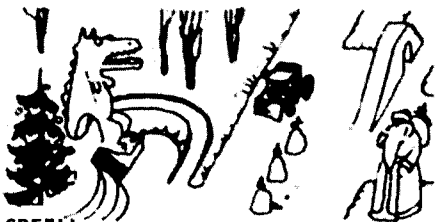
3 ЭТАП

вания не только допускают изначально продуманный диктат, в том числе и художественный, но и требуют его. При этом, очевидно, что проектная конкретика должна здесь ограничиваться более осторожными прогностическими моделями, например, *дизайн-концепцией*. Возникает тип проектирования, получивший наименование *тематического*.

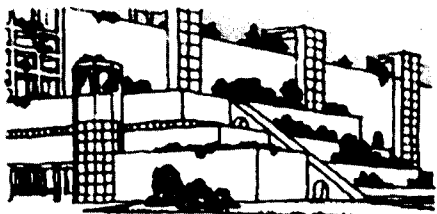
Теоретическим обоснованием работы над дизайн-концепцией может стать известное положение о *проблематизации* задания на проектирование (его проблемном восприятии проектным коллективом, нацеленным на объективную оценку сложившегося и ожидаемого положения дел, выделении в жизни объекта противоречий,



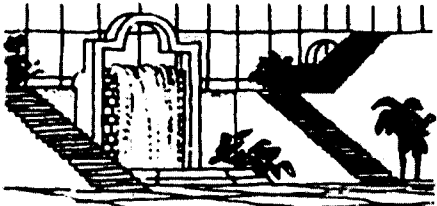
ФРАГМЕНТЫ



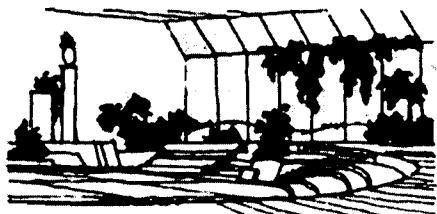
СРЕДЫ



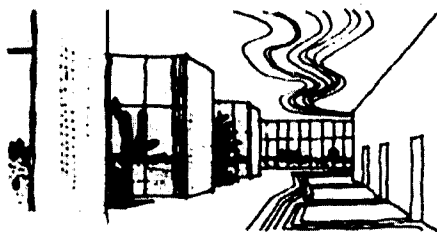
РАЗНЫХ



УРОВНЕЙ



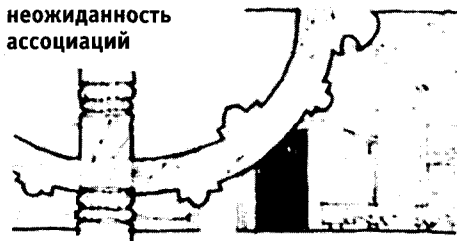
ПРОСТРАНСТВЕННОЙ



СТРУКТУРЫ

Учет климата. Использование элементов природной среды. Иерархия включенности ландшафтного дизайна

неожиданность ассоциаций



пластичность декоративность



активный контраст доминанты и среды



живописная уравновешенность



праздничность рядового дизайна



ОБЩЕЕ

проработанность части, "случайность" целого, "сосуществование" взаимосвязь разнородных художественных систем

Национальные традиции композиции и декора. Обращение к традициям народного творчества

ведущих к его перспективному развитию) и *тематизации* возможных подходов к его решению (выявление и отбор путей разрешения противоречий, отнесенных к реальным компонентам, пространственным уровням, системам функционирования или оснащения рассматриваемого объекта). Эти акты проектно-творческой деятельности сравнимы по характеру с привычными формами аналитического изучения подлежащего проектированию объекта и разработкой методики, последовательности действий для реализации результатов анализа в проекте. Отличие здесь в том, что для крупного средового объекта оба эти этапа, эти обе процедуры связаны непредсказуемым образом и составляют, в целом, самостоятельный творческий раздел проектной работы, не имеющей аналогов в традиционных видах проектирования.

Возьмем, к примеру, сверхкрупный объект — новый комплекс МГУ им. М.В. Ломоносова, который стал маяком организации университетского образования в стране.

Сплав уникального и обыденного, динамики оснащения и устойчивости целей, традиций и нововведений, свободы общения и соблюдения правил, все многообразие форм бытия, объединенных высшей целью — постижение системы знаний мирового значения, — все это делает среду любого университетского комплекса весьма непохожей на другие городские структуры.

В самостоятельном университетском городке она создается относительно легко. В случае с МГУ, который изначально задуман как часть нераздельной городской ткани, — это особая задача, требующая индивидуального подхода, нетривиальной системы решений, преследующих как стратегические цели исследования, так и тактику их достижения. Поэтому, приступая к работе, специалисты кафедры дизайна архитектурной среды МАрХИ ограничили ее цели установлением архитектурно-дизайнерских принципов формирования среды нового комплекса зданий и сооружений МГУ, принципов, отвечающих самым современным представлениям об организации образа жизни учебных заведений такого типа и учитывающих специфику градостроительного и социального контекста столицы.¹

Дальнейшее проектирование нового комплекса МГУ на базе существующего ансамбля на Воробьевых горах пока еще не вышло за пределы планировочных замыслов, а значит, какая-либо конкретизация дизайнерских идей заполнения среды еще преждевременна. Поэтому принципы эти должны определять самые общие установки, нацеленные на сращивание функционально-пространственных качеств среды с особенностями ее предметного насыщения, что помогло бы и архитекторам в определении объемно-пространственных приоритетов проекта. Такая формулировка целей отразилась на наборе задач, составляющих сущность выработки дизайн-концепции.

Необходимо было:

- определить параметры и характеристики самого объекта, представить его как закономерно организованную систему разного типа средовых компонентов;
- выявить, какие именно средства архитектурно-пространственного формирования необходимо использовать для становления того или иного архитипа среды;
- рассмотреть пути использования ограниченного набора средств в формировании полноценных потребительских характеристик среды;
- составить собственно дизайн-концепцию как своеобразный алгоритм дальнейшей архитектурной и дизайнерской деятельности.

Основная посылка концепции — несовместимое, казалось бы, сращение представлений об уникальности, обособленности будущего комплекса в ряду территорий столицы, с одной стороны, и неразрывности, слитности жизни “страны знаний” и окружающего, пронизывающего ее большого города, с другой, выражена метафорой “ансамбль в городе”, ставшей девизом дальнейших размышлений.

Обеспечить художественный “суверенитет” комплекса можно равноправным выполнением двух условий: университетский городок должен выделяться во всей округе своей архитектурной композицией и должен отличаться от остальной городской ткани обликом дизайнерских решений.

Излагаемая дизайн-концепция уже определила условную “номенклатуру” материальных носителей дизайнерских идей. С одной стороны, это функционально-про-

¹ Более подробно об этом см. Минервин Г., Шимко В. На пути к дизайну градостроительных систем. // Техническая эстетика. — М., 1990, № 6. С. 5—9.

странственные единицы, которые наиболее ярко отражают характерные черты университетского образа жизни, — зоны свободного общения (форумы, аудитории, залы собраний, холлы) и коммуникационные русла (эспланады, пассажи, рекреации и пр.) разного ранга и назначения. С другой — это собственно произведения дизайна, интегрированные в пространно-смысловых узлах средовой ситуации в единые индивидуализированные “сообщества, где вокруг уникальных комплексных установок, совмещающих несколько функций (оборудование, информация и пр.), комбинируются “стандартные” для университета элементы монофункционального обустройства.

Вторая часть положений дизайн-концепции носит более проективный характер и говорит о желательности тех или иных свойств дизайнерских решений (своего рода навязывание будущей среде определенных ограничений), т.е. наиболее дизайнерская часть концепции. Именно она, в конечном счете, определяет лицо, фирменный стиль комплекса, а это:

- необходимость постоянного — в процессе жизнедеятельности университетского комплекса — обновления и смены технологии выработки и репродуцирования научных знаний и соответствующей перманентной реконструкции всей материальной (предметной) базы университетского дизайна;
- скрупулезный учет общемосковских и местных природно-климатических условий на макро- и микроуровнях, который послужит основой утилитарно-технических обоснований ряда проектных предложений, и активное включение элементов природной среды в структуру пространств комплекса для формирования специфической атмосферы его помещений и территорий и будет способствовать оптимальной организации главных компонентов комплекса — зон свободного общения;
- отказ от визуальных и социальных стереотипов “международного стиля”, навязанных нашей жизни некритическим воспроизводством общепринятых технологий, обращение к национальным традициям композиции и декора предметно-пространственных систем.

Такова, в общих чертах, дизайн-концепция формирования среды нового комплекса МГУ им. М.В. Ломоносова, которую можно рассматривать как своеобразный набор рекомендаций проектировщикам, набор, отвечающий на ряд вопросов и фактически составляющий “идеологию” развернутого задания на проектирование.

Дизайн-концепция — как бы итог того типа решения проектной задачи, который получил ныне наименование “тематического типа проектирования”. Этот тип, однако, не должен предлагать реальные проектные решения, хотя при разработке дизайн-концепции вполне может быть использована методика составления экспериментальных или альтернативных проектов — либо иллюстрирующих положения дизайн-концепций, либо выдвигающих в ходе сравнения новые идеи. Однако разработка собственно дизайнерского проекта среды сверхкрупного объекта — это ряд *самостоятельных актов* проектирования, лежащих за рамками концептуальных разработок, даже если их отдельные черты войдут в окончательный проект. Дизайн-концепция реализуется, таким образом, через структурную организацию объекта в процессе его реального формообразования.

глава 4



ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ФОРМЫ В ДИЗАЙНЕ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ

Сколь большое значение не придавалось бы функционированию объекта, удобству пользования им и его экономичности, все же этого недостаточно, чтобы полностью удовлетворить современные требования. Потребитель предъявляет свои требования и в отношении определенных социально-обусловленных эстетических параметров.

Эстетическая деятельность проявляется по-разному в сфере материального производства и в искусстве, специализированной художественной деятельности со своим особым целеполаганием, способом выражения и потребления. В целом же она есть генератор “выразительных форм любой сферы деятельности (в том числе художественной), данная как самостоятельная и чувственно-непосредственно выражаемая ценность”.

Основы методологического подхода к анализу продуктов труда, к связи утилитарного и эстетического через выявление характера общественно-практической деятельности человека были заложены еще в XIX веке. Эстетическая деятельность связывалась с трудом, с общественным производством, взятым во всей своей целостности, т.е. с преобразованием не только материала природы, но и самого человека, его общественных отношений, всей человеческой культуры, т.е. эстетическая деятельность — это специфическая социальная практика, связанная с общественным воспроизводством человека. Человек не только преобразует природу, но и приспособляет ее к своим потребностям. Он объективирует себя и в создаваемых им предметах и сооружениях, и в других людях, в их отношениях и различных формах организации жизни.

У человека возникает потребность не только познать объективные законы мира, но и представить их системно, как миропорядок, и выявить его значение для развития личности; не только познать мир, но и утвердить в нем себя всеми своими чувствами, проявить все свои творческие силы и насладиться их свободной игрой. Эта потребность в освоении всего мира и всего общественного богатства “субъективной человеческой чувственности” (К. Маркс) и есть потребность и способность *эстетически относиться* к окружающему миру. Это отношение есть форма реального развития и “самоосуществления” человека, способ практического предметно-чувственного утверждения его (как родового существа) в окружающем мире, наконец, — средство формирования необходимых для общества качеств личности.

Для понимания природы и сущности эстетического отношения важна и мысль о том, что в процессе “очеловечивания вещей” они начинают “жить двойной жизнью”. С одной стороны, они остаются полезными вещами, необходимыми для поддержания физического существования людей. Но над этим отношением полезности, составляющей материальный фундамент общественной жизни, надстраивается собственно человеческое отношение, в котором, по выражению Маркса, вещи и вся природа утрачивают свою “голую полезность” и выступают как зеркало самих общественных отношений, человеческих способностей, идеалов, психологии и т.д. Благодаря такому отношению “человек удваивает себя” и “созерцает самого себя в созданном им мире”.

Только материалистическое понимание сущности общественной практики человека позволяет сформулировать понятие эстетического отношения человека к действительности, к предмету своего труда (в т.ч. в архитектуре) как такого отношения, при котором внутренние, свойственные сооружениям или их комплексам, а тем более архитектурной среде, качества получают соответствующую выразительную форму, а гармонически организованный в процессе архитектурной деятельности продукт становится для человека (творящего и воспринимающего) утверждением его общественной сущности и его творческих способностей. Эту способность человека к преобразованию действительности, в процессе которо-

го он, учитывая объективные свойства предмета, в то же время утверждает “свою собственную сущность”, К. Маркс и связывал с творчеством по “законам красоты”. Он подчеркивал, что “*практическая универсальность*” человека приводит к тому что “человек умеет производить по меркам любого вида, и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю *также и по законам красоты*” (выделено нами — авт.).

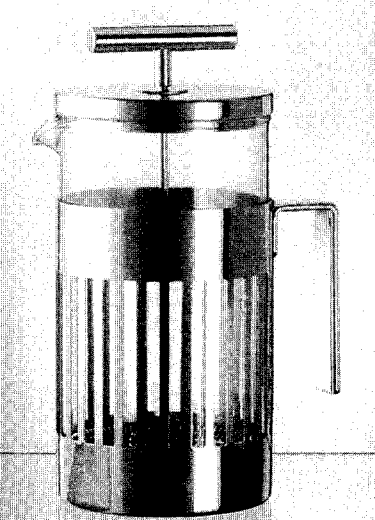
Он не противопоставляет здесь творчество по законам самодействительности творчеству по законам красоты, а указывает на новое качество, которое при этом достигается. В эстетическом отношении, поскольку оно является одним из проявлений подлинно человеческого отношения к миру, “человек присваивает себе свою всестороннюю сущность всесторонним образом, т.е. как целостный человек”. Эстетическое отношение предстает поэтому как выражение *универсального отношения* человека к миру, т.е. как целостный предмет. В эстетическом суждении проявляется, таким образом, вся мера культурной развитости индивида, с одной стороны, и культурного развития общества — с другой.

Определение характера и места эстетических проблем в дизайне тесно связано с тем, как понимается дизайн, с тем, как определяются его основные задачи. Фундаментальная социальная функция как архитектуры, так и дизайна, — *утилитарно-практическая*, и это касается всех ее объектов, кроме, быть может, мемориальных сооружений, поскольку здесь эстетические функции превалируют над материальными. Для основной же массы произведений архитектуры, а тем более дизайна, эстетическая сторона является как бы производной, хотя это вовсе не значит, что их эстетическая ценность — второстепенное свойство по сравнению с другими. Это означает лишь, что эстетическая деятельность надстраивается над рациональным функциональным и техническим решением, направленным на создание материальной среды — пространственно-временной и предметной структуры для основных процессов жизнедеятельности человека и человеческого общества в целом. Таким образом, *эстетические отношения — всегда целостные отношения человека к совершенству произведений и к их художественной ценности*.

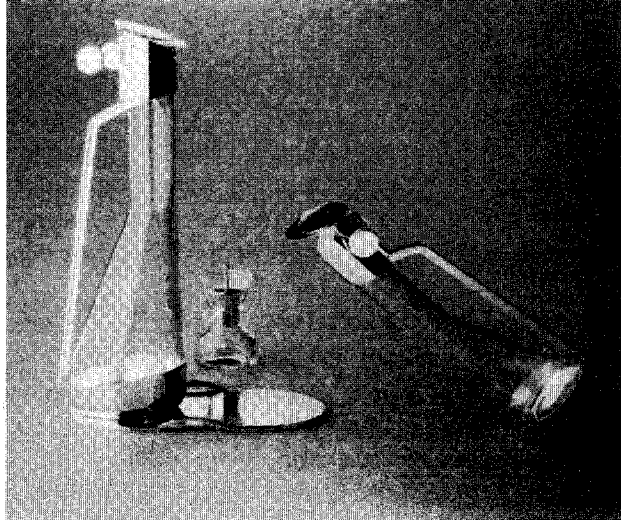
Эти два вида эстетических отношений, во-первых, обязаны своим происхождением эстетической деятельности, непосредственно вплетенной в материальную практику человека и направленной на создание удовлетворяющей его потребности гармоничной “второй природы”; и, во-вторых, это эстетические отношения, возникающие как результат специфической эстетической деятельности, направленной на художественное отражение действительности. Эта последняя деятельность — одна из форм духовного производства, обособленного от материального производства, хотя и опосредованно связанного с отдельными его отраслями (например, в архитектуре — со строительством).

Различные виды эстетических отношений выступают лишь как различные формы (и результаты) единой эстетической деятельности. Первый из них называют просто *эстетическим* — в нем преобладает чувственное выражение и оформление внутренней жизни предмета (его *красота*), второй — *эстетически-художественным*, так как в нем преобладает идейно-эмоциональный план, выраженный через *художественный образ* произведения искусства — специфический результат особого вида эстетической ценности.

Поскольку эстетические отношения и эстетическая деятельность “надстраиваются” над предметно-материальной деятельностью, связанной с преобразованием объектов природы и приспособлением их к человеческим потребностям, в творчестве “по законам красоты” можно выделить три ступени, ведущие к образованию эстетических значений. Чтобы произведение дизайна архитектурной среды было красивым и художественно-выразительным, архитектор-дизайнер должен в



Пресс-фильтр Алесси (красивый предмет).
Альдо Росси, 1986



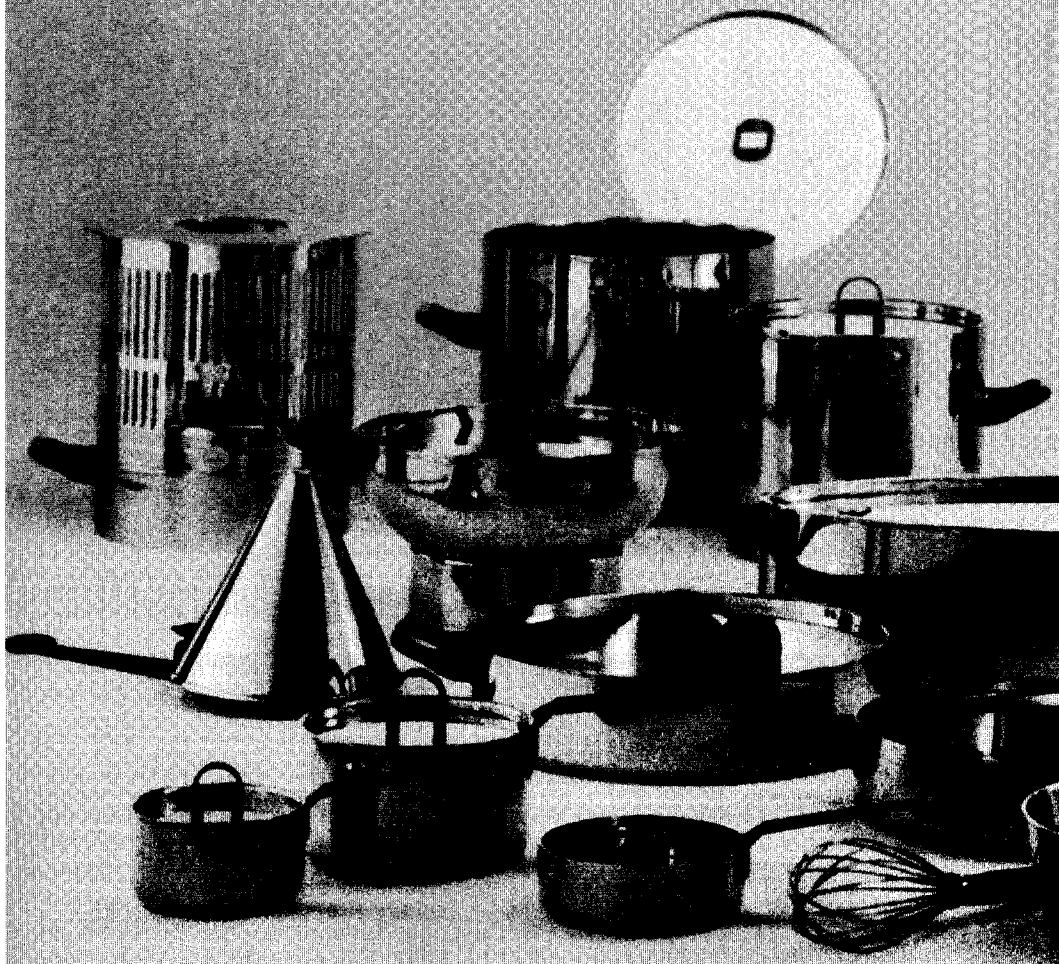
Красивые предметы. Ачилл Гастильони, 1984

совокупности, в определенной мере и последовательно решить ряд задач: (1) создать отдельные сооружения, их комплексы, отвечающие своему назначению, технически совершенные, требующие наименьшей затраты сил и средств на их возведение; (2) придать им гармоничную форму, которая соответствовала бы их сущности и сущности их создателя, чтобы материально необходимое выступало в них как должное, а стало быть, и как эстетическое; (3) поставить и решить художественно-образные задачи в соответствии с потенциальным значением данного комплекса или данной архитектурной среды.

Вычленим пока из присущего архитектурно-дизайнерской деятельности общего процесса эстетического освоения различных объектов только то, что содержательно связано с достижением “красоты” объекта архитектурной среды. Особенность этого вида эстетического отношения (не тождественного эстетическим отношениям к действительности в целом) состоит, прежде всего, в том, что оно отражает стремление к формированию гармоничной искусственной предметно-пространственной среды, которая наилучшим образом отвечает конкретной практической цели и требованиям “меры”, взятым в их конкретной социально-экономической обусловленности.

Но в гармонии создаваемого выражается и существо самого человека, и его отношение к этому предмету. Поэтому лишь тот предмет можно назвать красивым, в котором полно выражена не только его общественная ценность для человека, но и общественная сущность самого человека. Красоту мы ощущаем через форму предмета, но это не чисто формальная красота, не качество только самой этой формы. “Под красотой понимается, — говорил М. Горький, — такое сочетание различных материалов, а также звуков, красок, слов, которое придает созданному, сработанному человеком-мастером форму, действующую на чувства и разум как сила, возбуждающая в людях удивление, гордость и радость перед их способностью к творчеству”.

Именно в связи с этим следует указать на то, что архитекторы-дизайнеры должны решать эстетические задачи одновременно и в тесной связи с решением вопросов удобства, что эстетическое осмысление материальной основы комплекса или среды должно быть связано с их функциональной целесообразностью и техническим совершенством, а не ограничиваться гармонизацией формы (хотя и это, как мы далее увидим, весьма существенно). Положительная эстетическая оценка всегда есть *целостный критерий оценки совершенства* определенного произведения или предмета. Суть дела заключается в том, что эстетическое (в том числе и художественное) в дизайне рождается, прежде всего, на основе рационального функционального решения определенной материальной среды или материального предметного окружения, обеспечивающих основные процессы жизнедеятельности.



Серия стальной и медной посуды (красивые предметы). Ричард Селлар, 1986

Промышленные и жилые районы, общественные центры и транспортные магистрали наших городов не могут быть монотонными и безликими, то есть эстетически невыразительными. Создавая благоприятные условия для труда, быта и отдыха людей, они должны способствовать подъему культуры, росту духовного богатства. Однако положительная эстетическая оценка городской среды возникает лишь при ощущении гармонии между красивым обликом городов и их рациональной организацией, способствующей решению основных экономических и культурных задач.

Почему же желание вызвать у человека положительную эмоциональную реакцию, высокую эстетическую оценку городской среды является важным для жизни общества? Очевидно, прежде всего потому, что такая целостная оценка есть оценка подлинно человеческая, оценка с позиций культурного развития человека, при котором предмет эстетического отношения (в нашем случае городская среда) предстает перед ним не с какой-то одной стороны, а *"всесторонне"*.

Целостность городской среды складывается из многих черт, среди которых, прежде всего, целесообразность планировочной структуры города, гармоничная связь всех его элементов, своеобразие городской среды, возникающее в результате умелого сочетания новой архитектуры с историческими памятниками, а также использования конкретной природной ситуации. Но и это еще не все. Как уже говорилось, на развитие эстетического отношения к городской среде влияют многообразные связи человека с создаваемой им предметно-пространственной средой. Это приводит к разнообразию эстетической деятельности и эстетического восприятия и образует различные типы эстетического отношения к этой среде.



Колесо обозрения "Лондонский глаз", 1993—2000

С точки зрения эстетических достоинств городской среды понятия красоты и художественной образности весьма существенны, ибо указывают на те реальные задачи, решение которых способно резко повысить эстетический уровень массовой застройки общественных центров и промышленных зон. В первом случае речь идет о том, что внутренние свойства комплексов, отдельных элементов среды и даже районов и городов должны получить соответствующую им (и при этом гармонизованную) форму. Гармонически организованная в процессе архитектурно-дизайнерского творчества городская среда воспринимается человеком как красивая. Именно преобразование действительности с учетом ее объективных свойств и выражение в ней человеком "своей собственной сущности" К. Маркс связывал с красотой.

Но иногда красоту и даже художественную образность сводят лишь к гармоничности внешней формы. Повсеместно мы сталкиваемся на практике с непониманием роли и места так называемой "формальной красоты", с тем, что отдельные "мастера" смешивают, отождествляют критерии красоты и критерии искусства.

Как при этом не вспомнить "старика Гегеля", который в своих знаменитых лекциях по эстетике специально отмечал, что "современное, например, правильное по форме прекрасное лицо может, однако, быть холодным и невыразительным", что "лишь гармония не выявляет вообще ни субъективного одушевления как такового, ни духовности, хотя гармония и есть высшая ступень, если брать ее со стороны абстрактной формы", если понимать красоту "как абстрактное единство чувственного материала".

При эстетическом восприятии оценивается не только форма, но и связь с сутью предмета, то есть "форма содержательная". Соприкосновение человека с многообразными, важными для него сторонами архитектурного содержания определяет глубину и мощь эстетического чувства. Так происходит всякий раз, когда человеку удается "отпечатать" свою личность в готовом продукте творческого труда. Только истинная красота окружения способна создавать эмоциональную среду, умножающую способность людей творить прекрасное, развивать их вкус и эстетическое чувство.

В процитированных выше словах высказана мысль, связанная с "мерой" производящего и оценивающего человека. Подлинная красота предметного мира, окружающего человека, рождается лишь при соответствии всего многообразия его форм социальному мироощущению человека, его общественным идеалам, исторически развивающемуся пониманию красоты. Поэтому не может быть абсолютного критерия красоты, не соотношенного, скажем, с типологической характеристикой объекта, с особенностями переживания архитектурных композиций, рожденных

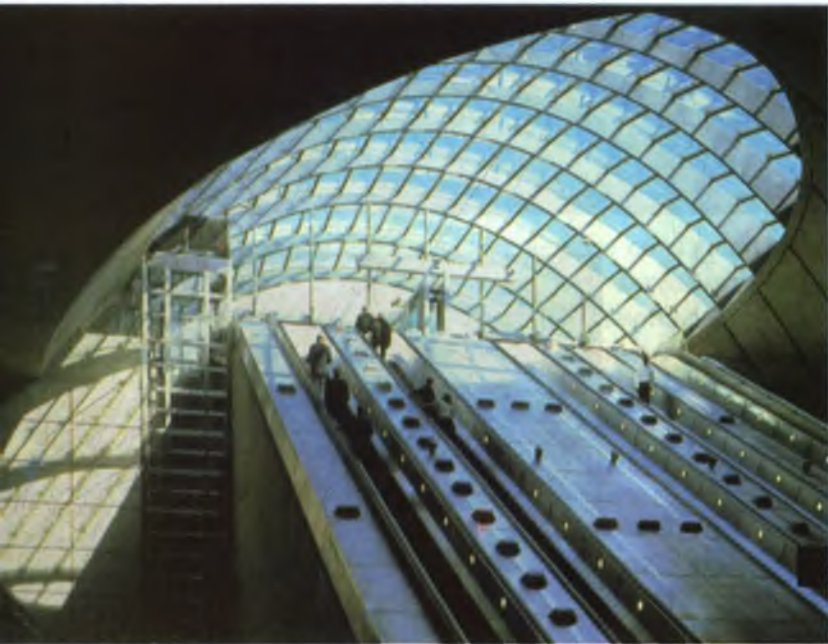


“Полезные” сооружения становятся “очеловеченными”: станция метро “Вестминстер”, Лондон. М. Холкинс и партнеры, 1991—2000





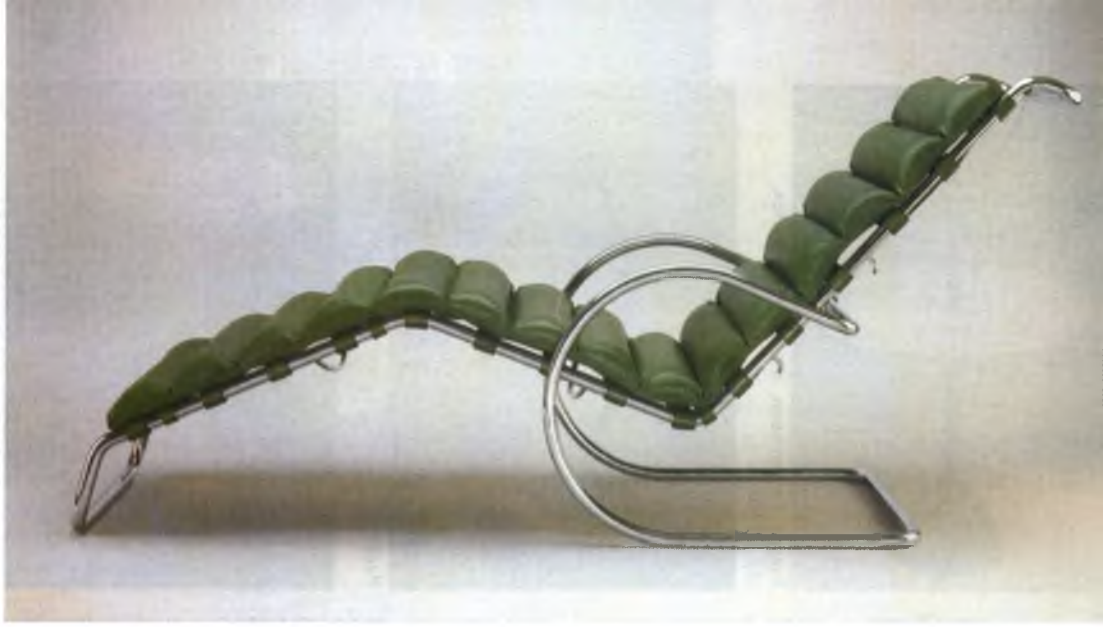
Станция метро "Саутворк". Лондон. Мак Кормак, 1990—2000



Станция метро "Кэнари Ворф", Лондон.
Н. Фостер и партнеры, 1990—2000

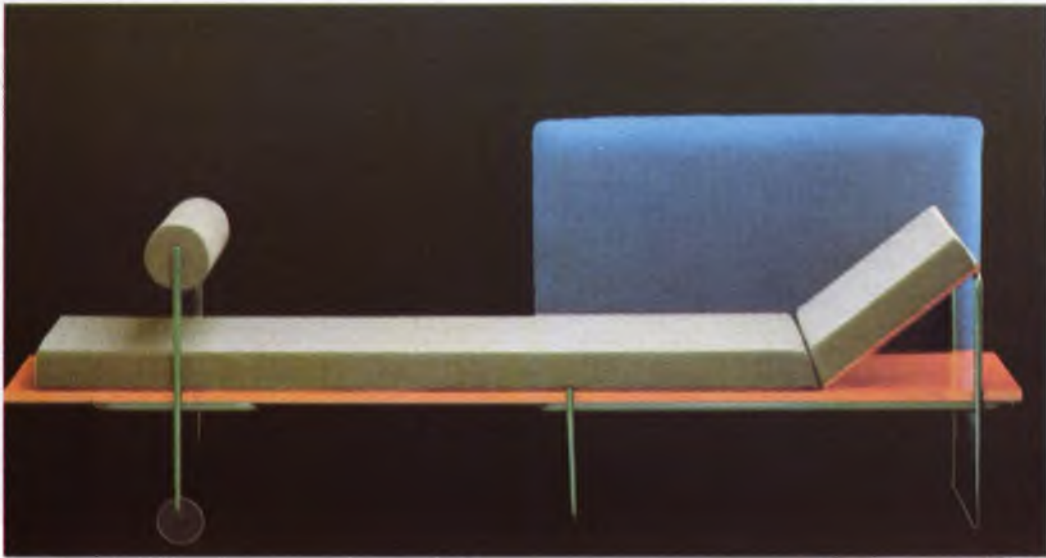


Лежанка. Л. Мис ван дер Роэ, 1931



Лежанка, модель LC4. Ле Корбюзье, 1928

Канале. Ф. Брандзи, 1982





Ачилле Кастиглиони, столик «Sergomuto»,
сер. 1970-х



Масанори Умеда, столик «Anthurium», 1990



Михеле де Лукчи, столик «Kristall», коллекция
Memphis, 1981



Шигеро Учида, стол «il Tavolo per Aldo», 1989



Масаки Морита, «Танцующий столик», 1990



Агсуши Китагавара, стол «Goldberg», 1988



Кабина колеса обозрения

особенностями материализации той или иной архитектурной идеи, а тем более — канона красоты, механически predeterminedого “вечными” закономерностями сложения формы.

Вообще максимально высокого качества и экономического эффекта в условиях современного строительства можно добиться только при комплексном градостроительном подходе к решению архитектурных задач, связанных с удовлетворением всесторонних потребностей людей. А это значит, что для создания полноценной в эстетическом отношении среды следует системно учитывать разившиеся требования потребителя не только к отдельным сооружениям, к их взаимодействию между собой и с установленным оборудованием, но и к сочетанию архитектурного ансамбля с другими элементами города и природной средой. “Гармония, — отмечал Л. Корбюзье, — есть результат полного соответствия между причиной и следствием. Причина — необходимость создать удобное жилье и, следовательно, осуществить строительство. Следствие — ликование, которое охватывает нас при созерцании умного, точного, безупречного творчества”.

Эстетическая потребность видеть совершенной окружающую архитектурную среду оказывается неудовлетворенной, даже когда речь идет о красоте, но сферы художественной выразительности еще не затронуты, ибо вполне обоснованно желание потребителя видеть не только совершенную, но и максимально выразительную архитектурную форму, не просто информирующую, но заключающую в себе целостное отношение к объекту с позиций всей человеческой культуры. В этом случае речь идет не просто об организованности и упорядоченности архитектурной формы, не просто о совпадении реальности с ожиданием, а о новой, не виданной прежде, поражающей своей гармоничностью организации целостной содержательной формы. Эмоциональность восприятия такой формы резко усиливается, что в значительной мере связано с умелым, творческим использованием средств композиции, без чего не может быть гармоничной архитектурной формы.

Усилению эмоциональности восприятия способствует также удовлетворение фундаментальной потребности в поиске “смысла жизни”. Ведь создавая красивую вещь, сооружение, ансамбль, человек уже испытывает ощущения, связанные с самоутверждением, с желанием “созерцать себя в созданном им мире”. Все это относится к тем случаям, когда выразительность архитектурной формы усиливается за счет достижения *художественной образности*, предполагающей раскрытие более глубинных смыслов человеческой деятельности. В теоретическом плане это означает, что здесь появляется *новое качество*, которое надстраивается над материально-практическими отношениями и эстетическим отношением, непосредственно вплетенным в материально-практическую деятельность людей. И именно

это делает архитектурное и архитектурно-дизайнерское творчество видами искусства — самостоятельной и важной формой духовного производства. В практическом плане это означает, что в процессе проектирования необходимо, как мы уже указывали, выявлять художественные возможности создаваемого произведения, в частности, — возможности его идеологического воздействия на людей. “Искусство есть, следовательно, — отмечал еще Виолле де Дюк, — форма, воплощающая мысль, а художник — тот, кто, создавая форму, добивается внушения через эту форму той же мысли окружающим. Для архитектуры искусство есть осязаемое выражение мысли...”.

Всякое новое качество рождается благодаря количественному росту исходных свойств, создающему основу для последующего качественного скачка. И чем полнее решены архитектурные задачи, связанные с проблемами материального производства, чем более комплекс зданий и сооружений целен и гармоничен, чем тщательнее подобрано оборудование, средства визуальных коммуникаций, тем больше у архитектора-дизайнера возможностей через форму произведения и вызываемую ею совокупность ощущений передавать свое эстетическое отношение не только к тому, что создано, но и к явлениям, определившим создание архитектурной среды. И если он сумел средствами строительной техники, пространственных решений и оборудования материализовать оба вида эстетического отношения, то в сознании тех, кто воспринимает созданное им произведение, возникает образ, *выражающий* определенное идейно-художественное содержание. При этом “выражение есть не что иное, как диалектический синтез внутреннего и внешнего, ...когда все внутреннее мы начинаем ощущать своими физическими органами чувств, и когда все чувственно воспринимаемое материальное несет на себе печать внутренней жизни этого материального”, — отмечал философ А.Ф. Лосев. Здесь и коренится возможность перехода от красоты “предметов” материального производства к так называемой художественной выразительности. Если возникает художественный образ, мы вправе считать данное сооружение или ансамбль произведением архитектуры как вида искусства.

Что же имеют в виду, когда говорят не просто “образ”, а “образ художественный”? Было время, когда с понятием искусства ассоциировалась образность вообще: как указывал Гегель, поэтическое представление потому образно, что “оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность”. Однако любое отражение действительности в сознании человека есть отражение “образное”. Любая идея, любая “абстрактная сущность” есть субъективный образ объективного мира. Чем же отличается художественный образ, как категория искусства, от логических образов понимания или образов зрительных?

Прежде всего тем, что в нем реализуется *нераздельное единство* формы и содержания, объективного и субъективного, обобщенного и единичного, чувственного и смыслового отражения действительности. Такое понимание художественного образа глубже гегелевского, ибо здесь конкретно выступает не “вместо абстрактной сущности”, а вместе с ней. Этим и объясняется познавательное значение искусства, с одной стороны, и его непосредственное воздействие на человека — с другой. Отсюда большое эмоциональное значение искусства, так как познавательное в нем окрашено чувством. Особенно когда восприятие сопровождается чувством *эстетического удовольствия*, которое, по выражению Канта, “выходит за пределы понятия и даже созерцания объекта”.

Архитектура принципиально отличается от всех изобразительных искусств, поскольку она ничего не изображает, а ее материальные формы метафорически выражают различные архитектурно-художественные идеи. Какие именно? Очевидно те, которые связаны с духовной жизнью и духовным развитием людей, с развитием отдельной личности (в том числе — и личности зодчего) — с одной стороны, и развитием духовной культуры в целом — с другой. “Художественный образ” —

категория общая для всех видов искусства, хотя его содержание и его композиционная форма, характер выражения и восприятия специфичны для каждого из них.

В чувственно воспринимаемом облике городской среды, например, может быть выражено эстетическое отношение творца не только к самой этой среде, но и к действительности, к миропорядку в целом. Если удастся адекватно выразить в архитектурной форме это отношение, то в сознании городского жителя возникает аналогичное отражение в виде художественного образа, наделенного специфическим идейно-художественным содержанием. Различие между красотой зримого образа и образом художественным раскрыто еще А. Луначарским, который указывал на необходимость, во-первых, сделать в наших социальных условиях насквозь красивой всю человеческую жизнь (создавать красивые города и селения, здания, мебель, одежду и т.д.) и, во-вторых, отразить в произведениях искусства, в том числе в архитектуре, социальные сдвиги, эмоциональную жизнь людей.

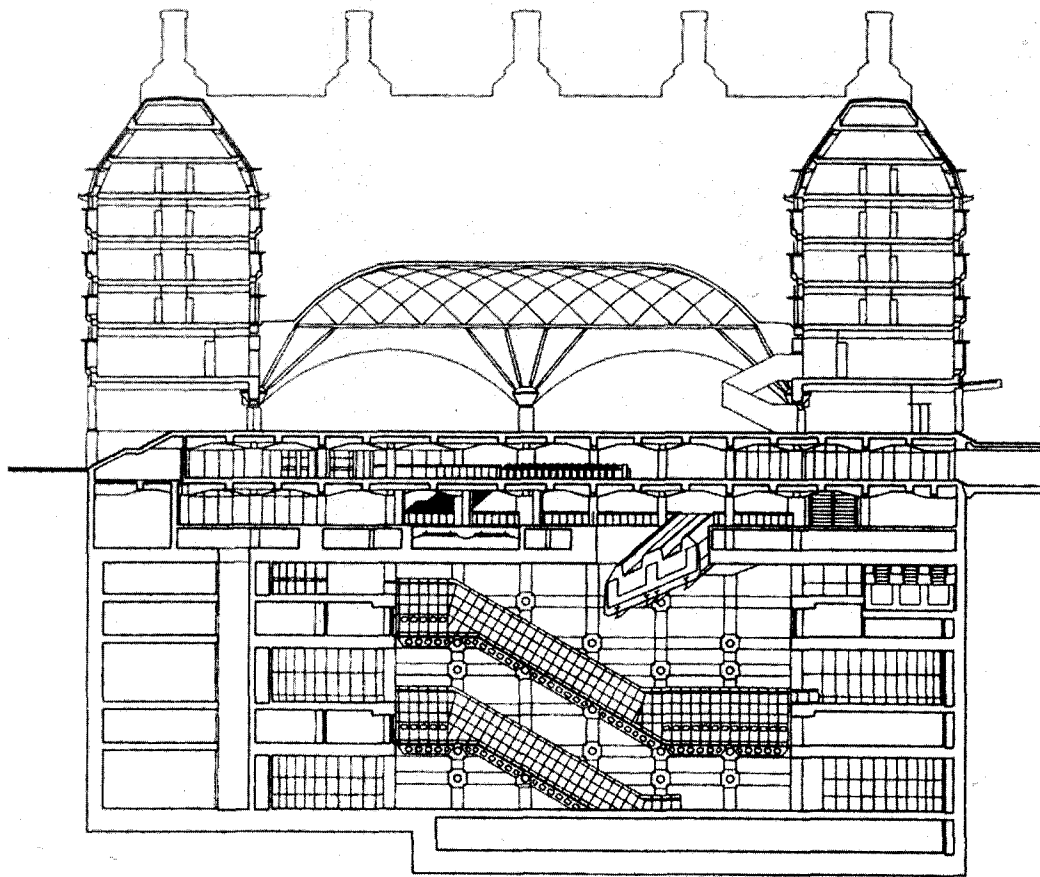
По мнению некоторых практиков и даже теоретиков, художественная образность в архитектуре ограничивается выражением функционального назначения сооружения и гармонией внешней формы или эстетическим осмыслением законов строительной физики и местных культурных традиций. Конечно архитектура, как вид практической деятельности, все это отражает. Но нельзя сводить только к этому воздействие архитектуры как вида художественного творчества. Ее художественность выражает самое существенное в отношении человека к человеку и к обществу, характеризуя образ жизнедеятельности целого человеческого общества. К сожалению, до сих пор нередко сводят понятие художественного образа к красоте внешнего облика, забывая о том, что эстетические отношения, как мы уже показали, проявляются в качественно двойной форме.

Когда имеется в виду создание красивого сооружения, комплекса или района жилой застройки, эстетической обработке подвергается, в основном, сам этот объект архитектурного творчества (хотя не исключено, что в нем может быть заложено и художественное начало). Так в подземных станциях метро — это, прежде всего, правильно найденное формально-эстетическое решение для определенного типа конструкций, связанных с габаритами и глубиной заложения станции.

В произведениях же архитектуры как вида искусства предметом отражения является окружающая человека действительность или отдельные ее стороны, а конечный результат эстетической деятельности зодчего направлен также и на специфическое выражение соотношения окружающего мира с человеком. Так, например, основная художественная идея станции метро “Курская-кольцевая” — отражение пафоса победы советского народа в Великой Отечественной войне.

Раскрывая различие красоты и художественно-образного отражения действительности, как особых форм эстетического отношения, необходимо помнить, на что именно это отношение направлено, какой имеет характер и как выражено в произведениях предметно-художественной деятельности вообще и в архитектурной среде — в частности.

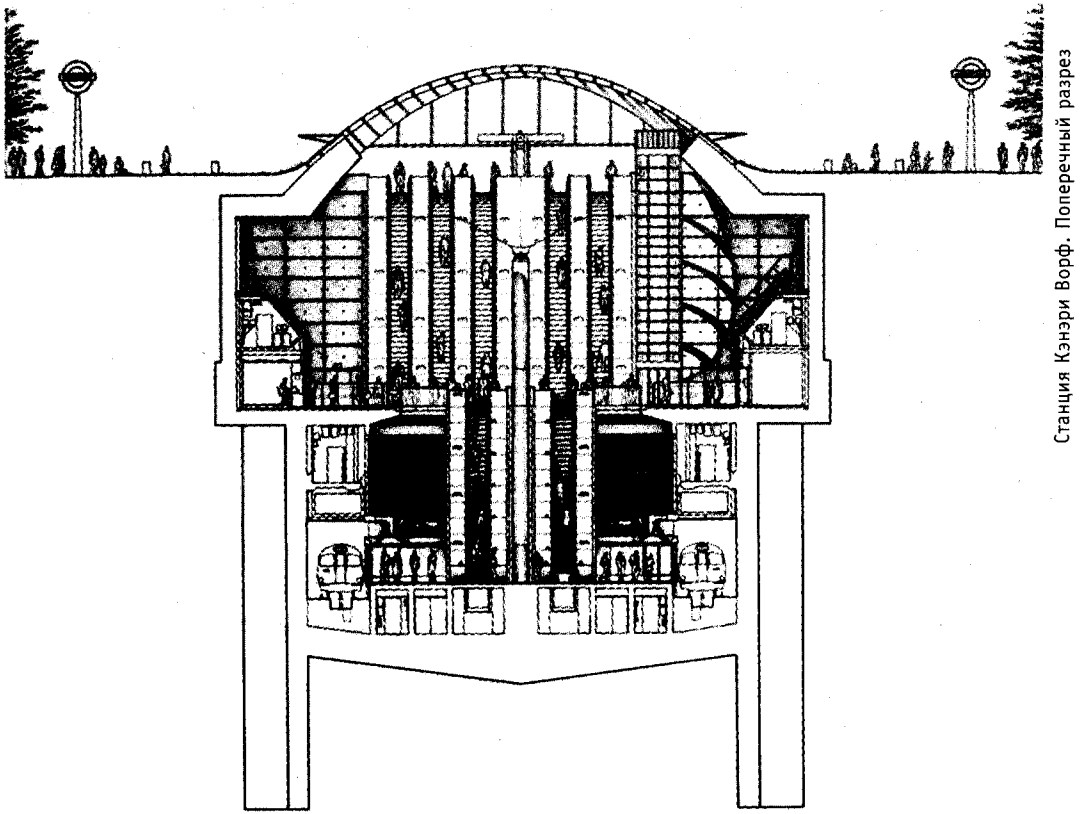
Существенное различие всех форм состоит, таким образом, в том, что в первом случае (“красота”) эстетической оценке подвергается сам создаваемый архитектурный объект: речь идет об эстетическом отношении человека, главным образом, к существу проектируемого сооружения (правда, соотношенного со всем богатством человеческих отношений). Во втором случае (“художественный образ”) предметом эстетического отношения являются существенные стороны действительности, границы которых прослеживаются достаточно четко для каждого из видов искусства. Связанная с этим отношением художественная деятельность имеет целью познавательные и воспитательные задачи, а также задачу преобразования, в конечном сче-



те, и самой действительности. Охват деятельности может быть достаточно обширным, в связи с чем в произведении специфически интерпретируется широкий круг идей философского, политического, нравственного характера, что требует особой формы эстетического отношения и выражения. Все это делает искусство (именно так называется эта деятельность) формой общественного сознания, имеющей огромное идеологическое значение. Сущность такого типа эстетического отношения и форма, в которой эта сущность выражается, тесно связаны и взаимообусловлены, в их слиянии и возникает художественный образ.

Искусство как вид эстетического отношения и форма общественного сознания неразрывно связано с идеологией, хотя оно значительно шире и богаче, чем сама идеология. При этом специфика искусства как формы общественного сознания заключается в художественно-образной природе отражения в искусстве реальной действительности, а также в том, что предмет искусства — это человеческая жизнь, многогранные отношения людей к миру и к самим себе, их мысли и чувства, их переживания, т.е. человеческая социальная сущность. Здесь и проходит легко преодолимая граница между различными “видами красоты” или “видами искусства”, а точнее — различными видами эстетического отношения к предмету творчества. И относительная легкость перехода от “нехудожественного” к “художественному” характерна не только для архитектуры. Многие виды искусства рождались на наших глазах, вырастая из деятельности, поначалу не носящей художественного характера (например, отдельные виды литературы, кинодокументы или фотография, которые могут быть и становятся художественными).

Таким образом, идейно-эстетическое (художественное) и формально-эстетическое (нехудожественное) освоение действительности — это лишь разные стороны



Станция Кэнэри Ворфф. Поперечный разрез

единого процесса ее эстетического освоения. Когда мы имеем дело с архитектурной средой как с произведением искусства, мы обнаруживаем в ней и красоту, и художественную образность.

Возможность непосредственного перехода одной формы эстетической деятельности в другую в пределах архитектурного творчества, и их как бы совместное осуществление объясняется тем, что в архитектуре они всегда развиваются на одной и той же материальной основе, причем полноценное решение эстетических задач может быть найдено лишь в единстве с решением задач функциональных, технических и экономических. Но именно из-за этого обстоятельства трудно провести четкую границу перехода от одной формы деятельности к другой, хотя сделать это на указанной основе возможно и необходимо.

Действительность отражается в образах архитектуры на более высокой степени обобщения (абстрагирования) ее реальных форм, чем в ряде других видов искусства, которые чаще всего отражают ее за счет "изобразительных параллелей". Отсюда и принятое с 1950-х годов разделение различных видов искусства на изобразительные и так называемые "выразительные", чем подчеркивается и то обстоятельство, что выразительность образов в архитектуре иная.

Весь опыт архитектурного творчества свидетельствует о том, что художественный образ в архитектуре выражает не конкретные, а метафорически обобщенные идеи. Архитектурные образы носят как бы "иносказательный" характер, связаны с системой ассоциаций и рожают новые ассоциации. И неслучайно еще Витрувий писал о том, что ордера как бы соответствуют человеческим фигурам (мужской, женской и девичьей), несмотря на всю их абстрактную форму.

При этом идейно-художественное содержание, воплощенное в произведении архитектуры, всегда связано с его функцией в широком толковании этого понятия. Например, функцию метрополитена наши архитекторы поняли не узко утилитарно — как транспортное сооружение, но попытались решить и ряд художественных задач. Это значит, что в целом архитектуре, как специфическому виду творческой деятельности, присуще стремление к созданию удобных, полезных и красивых сооружений, обладающих также художественно-образными достоинствами произведений искусства.

К сожалению, сегодня ослаблено внимание к художественной образности в целом, что часто пытаются оправдать масштабами и методами строительства. Симптомов этой недостаточности множество не только на практике, но и в теории. Во многих публикациях, касающихся проблемы образа в архитектуре, различия между художественным образом и внешним обликом преподносятся как несущественные либо вовсе стираются. Изучение вопроса о взаимосвязи художественной образности с эмоциональным настроением потребителя архитектуры, позволяя выявить сущность нередких искажений художественного образа, имеет определенное методическое значение для практикующих архитекторов, стремящихся к тому, чтобы их произведения были подлинно художественными и вызывали адекватные эстетические переживания.

В связи с этим важно отметить, что художественный образ в своем бытии приобретает разные формы. Их, конкретнее, три: образ в сознании автора; образ, материализованный в произведении; и образ, возникающий в сознании воспринимающего произведение архитектуры потребителя, зрителя. Здесь специфика еще и в том, что авторский образ воплощен в архитектурном проекте, то есть в как бы самостоятельном художественном произведении, подчас не получающем воплощения в реальном произведении архитектуры. Восприятие в проекте заложенного в нем художественного образа часто сложнее, чем восприятие готового сооружения или ансамбля, оно требует от зрителя соответствующей квалификации, а так как это не всегда наличествует, приходится искать новые способы представления проектной документации.

Наиболее объективизированы и впечатляющи архитектурно-художественные образы реальных сооружений и ансамблей. Процесс сложения их образа у зрителя и потребителя носит характер сотворчества, является самостоятельным творческим актом. Этот акт зависит и от времени активного восприятия сооружения, позволяющего или не позволяющего освоить всю многослойность конкретного художественного образа.

Это, а также степень влияния так называемых внехудожественных факторов, приводит к множественности архитектурно-художественных образов в сознании потребителей архитектуры. Каждый такой образ одновременно и “авторский”, и “зрительский”. Если к этому добавить еще и то, что образы архитектуры всегда вокруг нас, то станет очевидным огромная их роль в возникновении и формировании самых различных человеческих эмоций.

Обобщение опыта составления дизайн-концепции такого сверхкрупного комплексного образования, как МГУ, выявило особую роль одной из составляющих этой работы — образность. Ею, конкретно, является феномен *типообраза* как среды в целом, так и слагающих ее фрагментов.

Основы образно-типологического подхода были заложены (начиная с конца 1960-х годов) в ряде работ по методике художественного конструирования, где была выявлена специфика формирования проектно-художественного образа в дизайне по аналогии с типическим образом в искусстве. В дальнейшем при разработке идей дизайн-программирования была прояснена суть этого подхода. Он

был уподоблен “нулевому циклу” в общем процессе художественного проектирования. В его основе лежит поиск образа — типа, который представляет собой проектно-художественную метафору, выражающую идеальную художественную модель организации средовых объектов.

Если в очень распространенной социотехнической концепции моделирования сложных систем основной план модели определяется через усредненные характеристики поведения человека в предметно-пространственной среде, то модель “программной” концепции иная: смысловой план обозначен здесь средой идеального существования объекта, формируемого посредством выявления его образа-типа, предметный — ансамблем, формальный — организацией ансамбля с помощью “языка” или “языков” архитектурно-дизайнерского проектирования.

Это представление, сначала интуитивное, затем обогащенное предпроектными и проектными исследованиями о социальных, эмоциональных, художественных и предметно-пространственных характеристиках тех или иных средовых единиц, отражает через художественное содержание всю совокупность требований общества к качеству средового объекта, а типобраз фиксируется в рекомендациях, пожеланиях, описаниях, адресованных к воображению проектного коллектива.

Несомненная неоднозначность этого явления служит гарантией разнообразия возможных архитектурно-дизайнерских решений. С другой стороны, убежденность художника, устойчивость творческих установок, закрепленных в идейном типобразе, обеспечивают последовательность и результативность проектирования. Очевидно, что правильное формирование типобраза среды и составляет главное звено работы над дизайн-концепцией сверхкрупных систем, без которого немислимы ни преимущество образных представлений — этой основы выживания новой культуры, нового социума, ни новаторство, новизна архитектурно-дизайнерских решений.

Архитектор-дизайнер в своей работе оперирует не только специфически архитектурными средствами — пространством, образом, пластикой детали и т.д., но и волен в средовом объекте к этой системе средств добавить любые другие составляющие среды и, более того, некоторые из них (в том числе визуальные коммуникации — рекламу, поток машин, оборудование и т.д.) сделать ведущим зрительным компонентом “своего” художественного образа. Это обстоятельство определяет отдельные стороны творческого процесса, в частности, гораздо большее уважение к компьютерной технике проектирования, усиленное внимание к предпроектному анализу, к деталям, но что самое главное — к пониманию феномена “проектной культуры”, для которой весьма важно, что “образ жизни людей образен в том же самом смысле, в каком образными качествами наделены средовые объекты и произведения искусства” (О. Генсаретский).

Это позволяет архитектору-дизайнеру, наряду с учетом знания о жизни и о среде жизнедеятельности людей, понимать и чувствовать как бы непосредственно их образное содержание. Претворяется это затем в проектном замысле, через акт проектного воображения, основанного на ряде способностей сознания (понимания, вкуса, оценивания и замышления, как на это указывает психолог). При этом замысел, особенно в дизайне архитектурной среды, как бы пронизан ценностной интонацией и через это проектное воображение архитектора-дизайнера связан с художественной культурой в целом.

Еще более сложной эстетической системой является образование *стиля*, как результата объединения, упорядочения и гармонизации больших групп социальных явлений, процессов и предметов.

Значение этого явления нельзя переоценить, ибо в сознании как художников, архитекторов, архитекторов-дизайнеров, так и потребителей их творческой работы

закономерности стилеобразования отождествляются с эстетической нормой. Рождаясь, прежде всего, на базе архитектуры, стиль жестко определяет формообразование любых элементов предметно-пространственной среды.

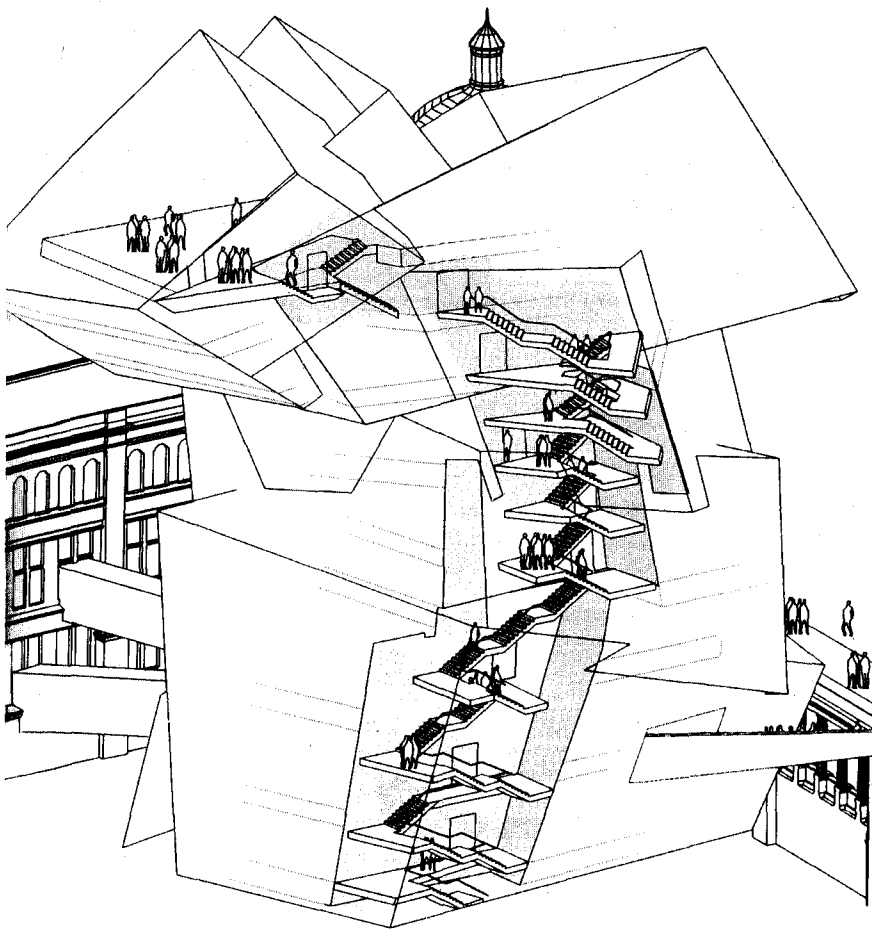
Существенные изменения в процессах стилеобразования в последнее время показали, что дизайн (также как и архитектура) развивался по закономерностям стиля — становления художественной культуры в целом. Сейчас в дизайне проявляются многие традиции стилеобразования, отмеченные в истории. Стилевая система, заложенная в период становления и развития дизайна, сохраняет свое значение и сегодня. “Одна из важных ролей художественной формы в предметном мире — отметил С.О. Хан-Магомедов — состоит в том, что она помогает ввести предметно-пространственную среду в определенный ряд (временной, национальной, социальной и т.д.)...”.

...“Стиль и связанные с ним художественные процессы формообразования и выполняют, в конечном счете, эту важную социо-культурную роль...”.

Стилистика преломляется в каждой из областей дизайна по-разному. Если в промышленном дизайне она непосредственно слита с индустрией и подчиняется ее организационным нормам и технологическим требованиям, то в графическом дизайне, моделировании одежды, в выставочной экспозиции, в оформлении интерьеров формально-стилистические изменения связаны с динамикой развития изобразительных видов художественного творчества.

ПЛАВА 5

Музей Альберта и Виктории, спираль
экспозиционного пути. Даниэль Либескинд,
1988



ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО ФОРМИРОВАНИЯ
ОБЪЕКТОВ ДИЗАЙНА

Красота и художественная образность архитектурной среды, ее способность глубоко волновать человека создаются организацией эстетически значимой архитектурной формы.

При дальнейшей работе над формированием объекта архитектурной среды (комплексом или ансамблем) организация этого объекта, как заметил Ю. Лотман, это — создание системы значений, которые закрепляются в структурности материальных форм [66]. Эмоционально-эстетическое, духовное существование архитектурного объекта в значительной мере определяется его организацией как материального визуально воспринимаемого тела.

В профессиональных высказываниях архитекторов и дизайнеров нередко встречается непосредственное соединение понятий “эстетическое воздействие” и “эмоциональность” с понятиями “порядок”, “организованность”, “метр”, “ритм” и др., характеризующими различные стороны структурной организации архитектурной среды. Значимость этих средств в построении архитектурной формы бесспорна, но если особенности структурной организации рассматриваются вне связи с общей художественной идеей объекта или с его символическим содержанием, то это значит, что пропорциональные и геометрические системы самостоятельны по отношению к художественному образу и содержанию, а задачи формообразования предстают лишь как задачи гармонизации внешних форм, достижения их соразмерности. Эстетическая организация архитектурно-дизайнерской формы в этом случае оказывается независимой от того, какую образно-смысловую нагрузку несет объект. При таком подходе композиция предстает лишь как средство, вносящее в форму элементарную организованность.

Однако различные композиционные средства невозможно рассматривать лишь как способы гармонизации внешних форм. Размерные отношения элементов, например, которыми оперирует архитектор-дизайнер, объективно выражают многие значения, а следовательно могут и должны служить для решения ряда содержательных задач формообразования. Поэтому их использование не сводится к созданию формальной структуры. Напротив, эти отношения включаются в сложную образно-содержательную ткань, и от того, насколько осмысленно это происходит, зависит многое. И здесь понятие “гармонизация” уступает место понятию “выразительность”. “В эстетическом, — отмечал А.Ф. Лосев, — все чувственно и осязаемо и в то же время все осмысленно и выразительно” [65].

Каковы же пути этого осмысления и выражения? Каким языком может пользоваться архитектор-дизайнер, чтобы суметь выразить эту осмысленность в форме объекта архитектурной среды?

На основе представления о формообразовании как определенном “преломлении” различных объективных и субъективных факторов в морфологии объекта возникает ряд самостоятельных вопросов о взаимосвязях и взаимообусловленностях различных компонентов морфологии, о возможности самостоятельной разработки отдельных ее компонентов в процессе проектирования. Последнее особенно существенно из-за обычной практики раздельного проектирования групп морфологических компонентов архитектурных объектов (разработка генеральных планов ПДП, типовых заданий и их элементов, конструктивных унифицированных элементов), а также по причине специализаций в проектировании (архитекторы — “планировщики”, архитекторы — “объемщики”, инженеры-конструкторы, технологи, сметчики и другие участники проектного процесса).

В формировании объектов архитектурной среды особенно велика роль многообразных структур (принципов строения, способов связи элементов). Эта структурность объективно проявляется и в организации архитектурного пространства, и в конструктивных решениях, и в наполненности предметными структурами, и в средах в целом. В отличие от конкретной формы объекта формообразующие структуры абстрактны, что, возможно, и делает различные структуры активными формообразующими средствами (на основании одной схемы можно получить бесконечное множество конкретных форм). Проектирование, понимаемое как процесс восхождения от абстрактного к конкретному, может рассматриваться через организацию взаимодействия множества структур, которые синтезируются в итоге в конкретную форму объекта.

В современных условиях проектирования существенно, какие именно структуры с самого начала составляют основу формообразования, а какие могут корректироваться, видоизменяться или вообще выступать пассивным результатом формообразования. На уровне формообразования отдельных зданий возникают специфические вопросы взаимосвязи функциональных, объемно-планировочных схем с композиционными принципами. При разработке генеральных планов городов, планировке жилых районов, а тем более комплексных средовых объектов, весьма существенными, кроме того, становятся взаимоотношения структуры транспортных магистралей, размещение основных объектов торговли, обслуживания и визуальных коммуникаций во взаимосвязи со структурой пешеходных потоков, а всех этих структурных сетей планировки — с объемной композицией. Во многих случаях функционально-планировочные схемы могут весьма широко варьироваться в конкретных решениях, хотя определенный объемно-планировочный принцип, свя-

занный с факторами функционально-технологической организации процессов, должен оставаться инвариантным.

Возникает и вопрос о так называемом “языке” архитектурно-дизайнерского формообразования, о “языке” как средстве соединения воедино отдельных структурных элементов, образующих в итоге целостную и выразительную форму. Когда говорят о языке архитектуры или дизайна, то проводят некоторые параллели с естественным языком, как средством человеческого общения. По аналогии основные аспекты “языка” архитектуры можно, очевидно, обозначить следующим образом.

Для передачи естественного языка существует письменной *алфавит* — совокупность букв-элементов, данной системы письма. Применительно к архитектурной среде — это совокупность элементов пространственной формы или, иначе, “элементов архитектурного пространства”, которые характеризуются тем, что обладают определенными параметрами и свойствами, обеспечивающими решение как функциональных, так и эстетических задач. Подлинно архитектурное пространство — это всегда пространство осмысленное и организованное, а не механически (непосредственно) вытекающее из сухих показателей задания. Архитектура, как об этом в свое время говорил М.Я. Гинзбург, есть выделенная организованная часть пространства [33]. Ту же идею проводит Л. Кан, отмечая “, что архитектура — это вдумчивое создание пространств” [57].

Однако элементы алфавита — это еще не письменное послание, надо соединить отдельные элементы в нечто целое. Возникает, таким образом, и второй момент — “элементы значимой организации пространства”. Это как бы следующий ход, аналогичный образованию так называемых морфем языка. Применительно к архитектуре — это соединение пространства и массы. Вначале пространство — само по себе цель. И оно остается главным. Но архитектура “находит свое выражение в конструкциях” (О. Перре) и поэтому, начиная с 20-х годов XX века, образование архитектурной и дизайнерской формы справедливо связывается с единством “организованного пространства” и “организованной массы”. Это как бы задает определенные значения, становясь тем самым средством выражения. Ярче, чем кто-либо другой, выразил это А.Г. Габричевский, отмечая, что “пространство и масса являются не только эстетическими категориями, но стихийной первоосновой всего художественного формообразования” [28].

Наконец третья составляющая архитектурного языка — специфическое *соединение* отдельных частей формы и образование (по аналогии) сложного *языкового знака* (синтагмы). Здесь происходит “соединение” отдельных частей языка-морфея за счет приложения закономерностей композиции к элементам архитектурной и дизайнерской формы — к пространству и массе. Мы обязаны ввести сюда, таким образом, *средства композиции*, использование которых направлено на целостность и выразительность архитектурной среды.

От того, как это происходит, язык может быть, условно говоря, назван “жестким” или “мягким”. В языках с мягкой структурой, в отличие от жестких, где заранее устанавливаются как осмысленный набор единиц алфавита, так и правила, по которым происходит их комбинирование, нет такой жесткой зависимости, как в ордерных системах, модульных, типоразмерных и агрегатных конструкциях, что позволяет использовать их как бы в “индивидуальном” порядке. Представляется, что применительно к типобразным структурам объектов дизайна архитектурной среды структурная модель таких объектов определяется с помощью двух иерархических взаимосвязанных уровней языков — на “верхнем” используется предельно мягкий язык метафор и других образных форм, на “нижнем” — жесткие языки морфологических трансформаций, языки-конструкторы, конкретные формы реальных композиций и др. Метафора допускает возможность выражения слож-

ных аспектов мировоззренческого характера, что часто исключает возможность использования уже готовых языковых форм, в отличие от тех его единиц, из которых конкретные высказывания по поводу творческого замысла складываются особым образом, формируясь нашим творческим проектным воображением. Иными словами, на данном уровне поиск является таким мыслительным процессом, который часто выходит за рамки логического структурированного мышления, т.е. осуществляется без обращения к средствам “жестких” языков.

Несколько слов о композиции, которая помогает постичь до конца закономерности выстраиваемой системы формообразования, рациональной, целостной и эстетически полноценной формы проектируемого объекта.

Дальнейший путь формообразования переходит в композиционный поиск, который включает два основных момента: движение от неорганизованной еще в целом формы к форме целостной и гармоничной и движение одновременно к целостной форме совершенного предмета. В композиционном поиске форма предмета выступает как особое средство проектирования, способствующее оптимальному решению утилитарных и эстетических задач. Через выявление главного и второстепенного, достижения согласованного единства частей и целого, гармоничности и соразмерности архитектор-дизайнер обеспечивает выразительность среды.

Если учет формообразующих факторов позволяет дизайнеру грубо очертить костяк будущей формы, идя от отдельных требований к целому, то закономерности композиции позволяют двигаться в ином направлении — как правило, от целого к частному, добиваясь их согласования. При этом следует учитывать, естественно, особенности композиции объектов архитектуры и дизайна (в отличие, скажем, от композиции в изобразительных видах искусства), связанные с тем, прежде всего, что архитектурный объект — предметно-пространственный мир материальных предметов (зданий и оборудования), обладающих специфическими потребительскими свойствами.

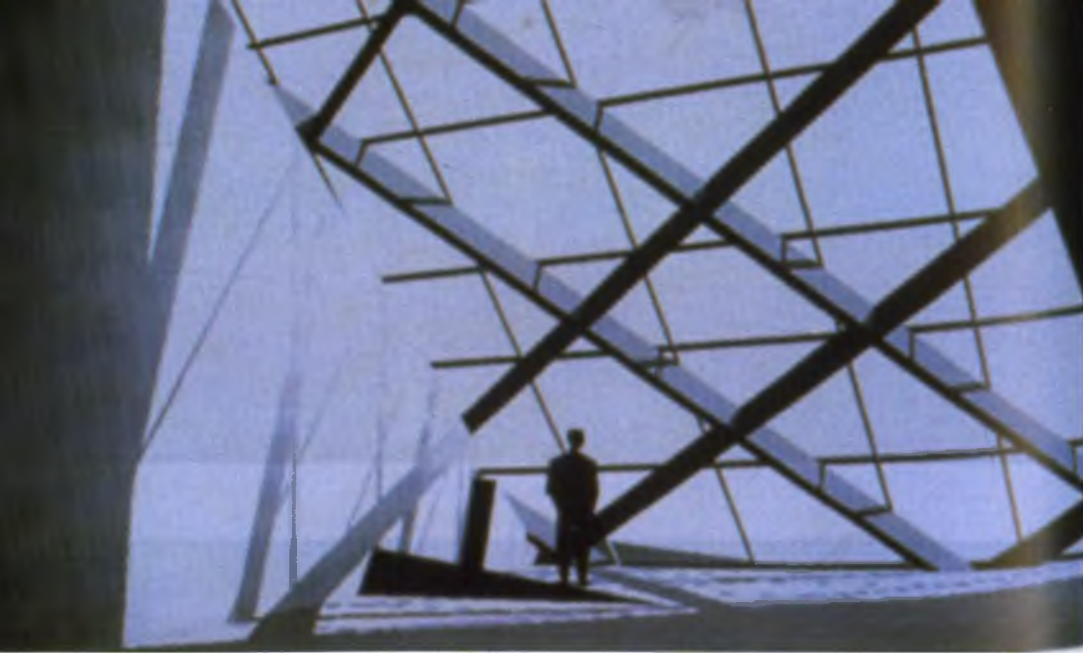
Очевидно, что главное в решении задачи — *соподчинение* пространства, массы и светового потока, *соразмерность* и *согласованность* отдельных элементов структуры. С помощью этих трех основных категорий теории композиции организованного пространства, массы конструкций и материала, а также света, все характеристики объединяются в единое целое. При помощи композиции, используя ее средства, мы и создаем не только функционирующий объект, но и его художественный образ.

За каждой из этих категорий стоят конкретные средства композиции. За соподчиненностью — выявление характера объемно-пространственной структуры и тектонических отношений; за соразмерностью — нахождение необходимых пропорций, метроритмических, масштабных и других характеристик реальных архитектурных и дизайнерских структур, способствующих (также как в случае с соподчиненностью) оптимальной, как с точки зрения функциональности, так и с точки зрения гармонизации, организации форм; за согласованностью — уточнение пластических характеристик этих форм с учетом цветоцветовой среды и условий восприятия объекта или комплекса в целом.



Развивающийся ансамбль в городе. Тауэрский мост и здание мэрии; новая геометрия высотных зданий XXI века; улица в японском городе





Музей Альберта и Виктории. Реконструкция
Д. Либескинда, 1988



Синтез в архитектур-
ной среде. Х. Холляйн,
1972—1982

При всей важности правильного использования средств композиции, связанных с категориями соразмерности и согласованности, главными являются пространственная структура и тектоника, так как именно они, прежде всего, связаны с особенностями архитектурного творчества, реальным результатам которого являются сооружения или средовые ансамбли.

Основой будущей гармонической композиции является правильное *построение структуры* сооружения или изделия, правильно найденный характер их объемно-пространственной организации, который, как известно, зависит от назначения изделия, от его связи с человеком и с той средой, которая его окружает. При работе над конкретным объектом надо очень отчетливо представлять себе специфику его структуры, которая и будет в дальнейшем ведущей в решении всех других композиционных задач.

Не останавливаясь на этом подробно, обратим внимание на “проблему пространства”, которой занялись сравнительно недавно, связывая ее не просто с его организацией, как уже указывалось, а с тем, что у разных людей существует различное представление о пространстве, разное к нему отношение. По традиции архитектор заботится, главным образом, лишь о визуальной организации того, что видно в сооружении, но при этом не осознает того факта, что индивидум-потребитель несет с собой внутреннюю схему пространства, свое, воспитанное с детства, к нему отношение. Соответствие созданного (организованного) пространства и этой схемы для разных людей различно. Момент учета “человеческого фактора” и здесь очень важен, так как строя пространство, всегда нужно помнить, для кого именно, для каких людей. Ибо данное конкретное пространство всегда предназначено для конкретных людей конкретного региона, конкретной страны, конкретного времени. Все это, в конечном счете, отражается на организации пространства, на формообразовании единичного объекта, так же как и на развитии типов зданий, их комплексов, населенных мест в целом.

Нельзя забывать при этом, что как в отдельных сооружениях, так и в комплексах всегда между собою взаимодействуют *внутренние и внешние пространства*. Как писал М.Г. Бархин, главная задача архитектора — работа над пространством, как внутренним уже выделенным, в котором роль конструктивной структуры особенно важна, так и внешним — обнимающим объем. Организация этих обеих категорий пространства является сферой основной деятельности архитектора. Все остальное лишь средства для наилучшего решения главной цели. Значит обязательной “клеточкой” архитектурного развития — созданной первоначально и развиваемой в дальнейшем — следует понимать взаимоотношение двух пространств — внутреннего и внешнего. Все более сложные архитектурные структуры есть лишь производные, рождающиеся в процессе последовательного развития этого их исходного единства. Исследователь В. Моор показал, как древние жилища, с одной стороны, развиваются в различные типы жилых зданий, а с другой стороны — та же клеточка развивается в храм. Одно — жилище человека, другое — “жилище бога”, но идут они от одной клеточки, структурно развиваясь в разных направлениях [81].

При развитии сложных структур возникает и иерархия отдельных элементов внутри этих структур. Наиболее важные в социально-функциональном отношении участки пространства представляются как “главные места событий”. Главный пространственный элемент, который, конечно, является и главным элементом всей композиции, всегда фиксировался И.В. Жолтовским, который на консультациях обязательно задавал один и тот же вопрос: “Что в центре решения?”.

Называя этот центральный элемент “святилищем”, Л. Кан писал: “Понимание... порядка пришло ко мне в новом значении... обслуживающие и обслуживаемые

пространства должны быть разделены... Такое разделение стало основой всех моих планов..." [57]. Именно на этом и строится объемно-пространственная структура, на этом строится, в конечном счете, вся композиция.

И, наконец, еще один аспект связи организуемого пространства с человеком: как именно связан с проектируемой структурой визуально воспринимающий ее человек. Отмечая важность этой связи, В. Антонов вводит понятия "пространственной дистанции" или "характера преодоления пространства". Он отмечает, что, говоря о языке, следует учитывать и световые характеристики, и их соотношения. Можно организовать разные архитектурные пространства, но в зависимости от того, какие световые характеристики они имеют и как между собой с этой точки зрения сочетаются, они по-разному и воспринимаются, а это имеет огромное значение для достижения выразительности форм [14].

А Ле Корбюзье, говоря о своих впечатлениях об американской архитектуре, заметил: "Это не опрометчивый футуризм, не трюк, призванный ошеломить зрителя. Это картина, созданная пластическими средствами архитектуры, т.е. игрой освещенных форм". Значит, по мысли этого крупного мастера, момент освещенности форм, момент световой их характеристики всегда имеет большое значение и должен учитываться в процессе композиции.

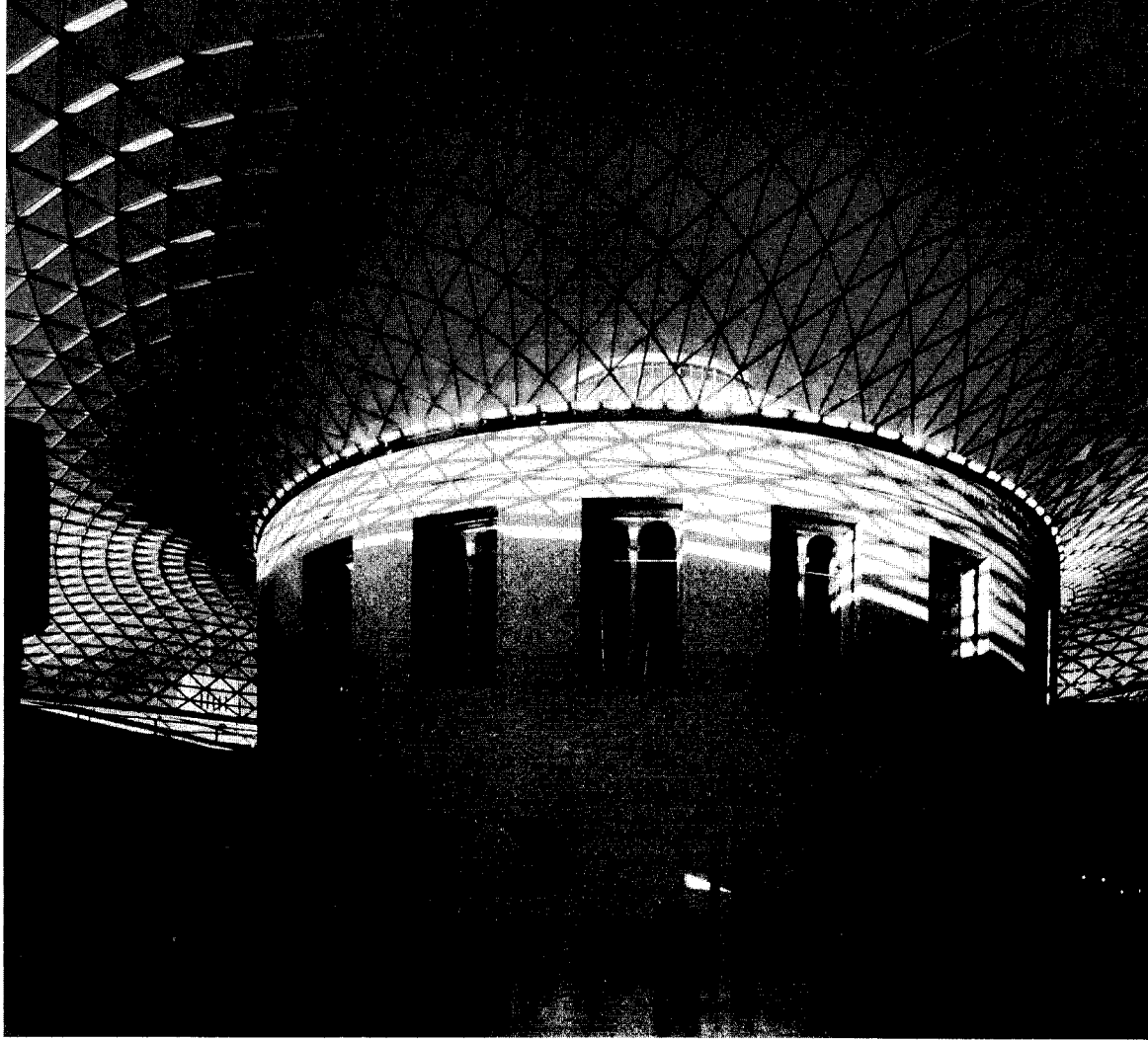
Когда мы говорим о структуре, то мы уже закладываем известные параметры объекта, обеспечивающие устойчивость и прочность, и тем самым выходим на *тектонику*. Однако, в отличие от объектов архитектуры, в проектировании, например, оборудования на первый план все же выходят тектонические закономерности.

С понятием тектоники связано умение проектировщика (архитектора-дизайнера) пластически-образно выразить во внешней форме работу материала и конструкции, что является результатом познания сути этой работы. Зрительное ощущение прочности, устойчивости, равновесия, легкости или, наоборот, тяжести вещи — вот что, прежде всего, имеется в виду, когда речь идет о тектонике, а вовсе не сама так называемая "художественно осмысленная конструкция" (по терминологии архит. А. Бурова).

Изделия (мебель, сантехника, светотехническое оборудование и т.д.) связаны с функциональными провесами через работу конструкции, через рабочий механизм машины или устройство прибора. Этот рабочий механизм, это устройство выводят нас на объемно-пространственную структуру *одновременно* с выявлением его тектонических особенностей, определяемых характером выполняемой ими "работы".

Таким образом, когда мы говорим о структуре, то учитываем конструкцию и тектонику объекта. И наоборот, когда выходим на конструкцию и тектоническую схему, то тем самым определяем и ряд существенных параметров, связанных, скажем, с габаритами объекта, с соотношением в нем отдельных частей и элементов. Структуры при этом могут быть простыми и сложными, компактными и развернутыми, замкнутыми и раскрытыми, фронтальными и глубинными и т.д. Структура в целом, по своему характеру, может быть статичной или динамичной, и это тоже является важной характеристикой объемно-пространственного решения объекта, так же как симметрия и асимметрия.

Перечисленные понятия, связанные с характером объемно-пространственной структуры, достаточно точно характеризуют и общий характер объекта. В самом деле, если мы скажем, что изделие простое, компактное, статичное и симметричное, то возникает определенное представление о предмете; если, наоборот, определим его как сложное, раскрытое, динамичное, асимметричное — создается совершенно другой его пространственный образ.



Тектоника, как результат познания и пластически-образного выражения в структуре и внешней форме изделия свойств используемых материалов и конструкций, логики их работы, есть самостоятельное средство, которое, так же как и объемно-пространственная структура, определяет общее решение и намечает пути использования других средств композиции. С известной долей условности мы можем говорить о четырех основных тектонических системах, с которыми приходится иметь дело художнику-конструктору или архитектору-дизайнеру. Это, по аналогии с архитектурой, так называемые монолитные системы, т.е. системы, образованные на базе конструкций из одного определенного материала; решетчатые системы; системы типа оболочки, основанные на пространственных несущих конструкциях и, наконец, каркасные системы, образуемые как монолитными, так и сборными конструкциями из различных материалов (дерева, металла, пластмассы).

Правда, следует подчеркнуть, что в форме изделия (мебели, например) выражается не только “голая” работа конструкции, но и назначение предмета. Выражение во внешней форме одной и той же конструкции связано дополнительно с целым рядом других формообразующих условий (с рабочей функцией, прежде всего). Очевидно, что если проектируется кресло для домашней обстановки или для холла небольшой конторы, то для него следует предпочесть дерево как более “мягкий” и “теплый” материал. То же кресло, но для общественных зданий, посещаемых многими людьми, разумнее выполнить в металле с сидением из пластика. Для типовых кресел из металла для кинозалов и некоторых других общественных сооружений следует использовать такую конструкцию, которая жестко монтируется на полу, или, наоборот, должна быть легкой и складываемой (как, например, для залов универсального назначения).

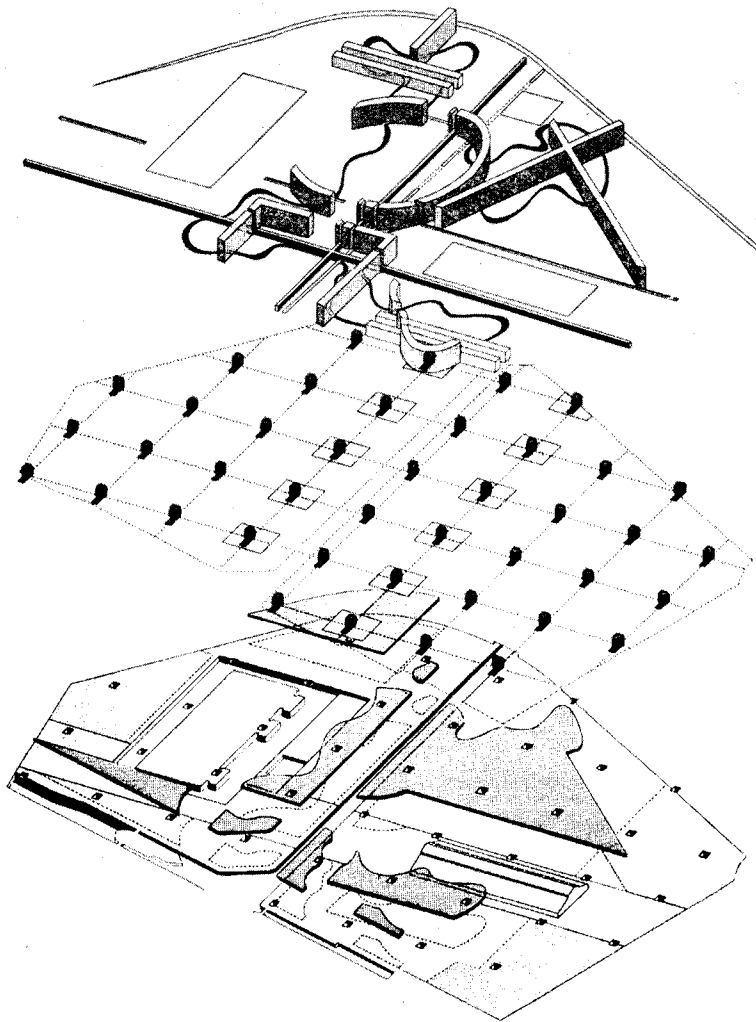


Статичная структура. Б. Тучми, Париж,
1982—1990

Говоря о тектонике, упомянем здесь еще два существенных момента. Во-первых, понимая тектонику как эстетически осмысленное выражение работы конструктивной структуры в пластике архитектурной формы, отметим, что для современных условий проектирования многих типов зданий взаимосвязи конструктивных элементов (их массы) и организуемого пространства весьма существенны.

Но влияние конструкций и способов строительства на формирование пространственных элементов архитектурной среды иногда приобретает негативный характер, поскольку в готовую конструктивную форму пытаются «втиснуть» процессы, которые при этом не могут полностью реализоваться. Важно поэтому учитывать, что подходы к тектоническим закономерностям, к образованию *тектонических систем* существенно меняются. Если ранее, в эпоху «каменной архитектуры», решающим было выражение статического равновесия тяжелых масс материала, то в наше время для тектоники характерны упругость и легкость, сообщаемые винтовыми структурами и подвесными перекрытиями. Сложность тектонического истолкования современных конструктивных систем вызывается во многих случаях и их недоступностью для восприятия извне. И тогда основой выразительности становится система особых требований, вытекающих из задач организации архитектурной среды в замкнутом пространстве. Но наибольшие трудности возникают при проектировании комплексов массовой застройки. Обычно для фасадов зданий как бы отдельно друг от друга сосуществуют две системы — одна в виде «технологической структуры», другая в виде «композиционной». Поскольку они образованы под влиянием разных факторов и условий, то и оказываются не согласованными друг с другом.

При всей важности и сложности решения тектонических задач, их, по-видимому, не следует в системе средств выразительности ставить на первое место, как это



Наложение структур. Б. Туччи, Париж,
Парк ля Виллетт, 1982—1990

делают некоторые теоретики, называя при этом архитектуру “тектоническим искусством” (М.С. Каган). Другие же теоретики зодчества отводят тектонике первое место, заявляя, что “тектоника и связанный с нею непрерывно расширяющийся круг тектонических представлений и составляет семантическую основу архитектурного художественно-выразительного языка”. Такой вывод базируется на том, что тектоническая деятельность “отличает” произведения архитектуры от других объектов художественного творчества. Но в еще большей мере их отличает наличие организованного пространства (созданного, безусловно, и средствами его ограждения).

Единство отдельных структурных элементов формы создает не только целостную и выразительную форму объектов (сооружений), но и их комплексов-ансамблей и даже различных населенных мест, включая города, где взаимосвязь внутренних и внешних пространств образует весьма сложные структуры. К сожалению, многим нашим городским поселениям явно не хватает художественной образности среды.

Причин тому несколько. Это и не всегда рациональное планирование и финансирование, приводящее к некомплексной застройке жилых районов и промышленных зон; и отсутствие должной координации архитектурной деятельности, в результате чего даже совершенствование отдельных типов сооружений не улучшает ситуацию, а подчас, наоборот, увеличивает хаос предметного окружения; и недостаточно высокий уровень решения композиционных задач (как следствие несовершенной подготовки архитекторов в области формообразования, с одной стороны, и слишком большой зависимости от диктата строительного производства — с другой); и нерегулярное, случайное привлечение к проектной

работе специалистов по дизайну, по монументальному и прикладному искусству. Устранение этих недостатков должно привести к решительному качественному сдвигу в создании новых ансамблевых систем, “раздвигающих пределы зодчества” и позволяющих “распространить воплощение идейного замысла на огромные пространства и поднять на новый уровень его впечатляющую силу и убедительность”.

Если отвлечься от частных случаев, то можно сказать, что правильное построение объемно-пространственной структуры и нахождение тектонических характеристик сооружения или предмета позволяет создать целостную вещь, отдельные элементы которой находятся в известном единстве с содержанием, и это создает ощущение или уравновешенности, устойчивости и главенствования, или, наоборот, динамичности и подчиненности в соответствии с назначением и реальным использованием. В отличие от этого *соразмерность* вещи и ее *пластическая* обработка позволяют идти дальше по пути придания ей наибольшей выразительности, характеризующей принадлежность этой вещи культуре, определенной предметной среде, конкретному потребителю с его требованиями к свойствам вещи, ее внешнему виду и возможностям использования.

На этом этапе основными являются так называемые средства гармонизации: пропорции, модуль, ритм, масштабность и др. Их лучше называть средствами соразмерности, поскольку объемно-пространственная и тектоническая организация формы также служат целям гармонизации.

Метр и ритм обычно выступают в единстве с другими средствами композиции. Для того, чтобы понять их место в композиции, важно иметь в виду, что они всегда связаны с пропорциональным строем предмета и способствуют выделению главного, выявлению характерных черт и акцентов, их закономерного чередования, как, например, в интерьере гидростанции.

Роль модуля проще всего показать на примере архитектурных сооружений, но он проникает и в дизайн — особенно там, где художественное проектирование связано с архитектурой: при оборудовании помещений и изготовлении самого оборудования из унифицированных элементов (например, мебели).

Другое средство достижения соразмерности — пропорционирование, т.е. использование закономерных соотношений различных частей для придания предмету целостности. Но пропорциональность служит и решению главных функциональных задач. Так, пропорции жилой комнаты влияют на удобство использования этого помещения. Чем ближе соотношение его сторон к единице, т.е. к квадрату, тем больше возможностей для его полноценного оборудования.

Главное в пропорционировании — образное выражение гармонического согласования, единства частей и целого, что предполагает его связь с другими средствами композиции: с формированием тектонических, масштабных и др. закономерностей построения формы. Поиск пропорциональных соотношений в целом всегда связан, таким образом, с решением композиционных задач, с необходимостью использовать для этого весь арсенал композиционных средств.

Под масштабностью понимается, прежде всего, соизмеримость предмета с человеком. Но, проектируя этот предмет, художник должен заботиться и о том, чтобы он по величине и размерам отдельных частей соответствовал назначению и был связан с окружающей средой. Масштабность, таким образом, в отличие от масштаба — это положительное, присущее предмету качество, помогающее сделать его соразмерным.



“Динамическая структура”. Д. Либескинд

Представления о масштабности не постоянны, они меняются в связи с тем, что меняются материалы, способы их обработки и превращения в конструкции, меняется окружение и т.д. То, что сегодня считается масштабным, завтра может перестать быть таковым из-за изменения ряда исходных условий.

Иногда среди средств, используемых для достижения соразмерности, называют еще контраст и нюанс. Строго говоря, они характеризуют различные реальные соотношения и не являются средствами соразмерности. Более того, художественный смысл эти отношения приобретают при вступлении во взаимосвязь с другими средствами композиции, способствуя тем самым выявлению главного в композиции изделия, придания ему целостности и гармоничности. В реальном проектировании часто требуется усилить или, наоборот, сгладить различия в элементах формы. И именно в этих случаях оказывается полезным использование контрастных или нюансных соотношений.

Средства соразмерности — самая большая и эффективная группа композиции, обеспечивающая гармонизацию формы. Но, оказывается, и этого недостаточно. Нужно еще найти фактуру, цвет и пластику внешней формы, ибо без этого она окажется недоработанной.

Учет этих групп закономерностей позволяет, таким образом, согласовать проектируемый объект со всем предметным и архитектурным окружением, сделать его масштабным этому окружению и использующим его людям, повысить информативность его формы, добиться наибольшего слияния с содержанием, выразить в форме тончайшие нюансы социально-психологической ориентации и т.д. и получить в итоге наиболее содержательную и гармоничную форму, т.е., иными словами, сделать объекты эстетически наиболее полноценными.



Сочетание старого и нового. Химмельблау,
Вена, 1983—1988

При этом следует отметить:

- ведущее значение объемно-пространственного построения промышленных форм и относительную сложность определения его характера;
- специфический характер представлений об устойчивых композиционных решениях и необходимость их тектонической проработки;
- полноценное и широкое использование средств соразмерности, характерных для всех видов художественного творчества;
- большое значение закономерностей, связанных с проработкой пластики внешней формы изделия (оборудования).

Законченная композиция может быть образована из самых различных по форме элементов, которые сами могут представлять собой законченные композиции (скажем, агрегатные блоки). Наконец, целое может быть результатом комбинации множества унифицированных стандартных элементов. Современные методы проектирования, основанные на принципах унификации и агрегатирования, направлены на сокращение неоправданного многообразия предметных форм, на повышение их качества и снижения себестоимости. Показательна разработка ВНИИТЭ унифицированного ряда оборудования ЛЭРМ. Эти эксплуатационно-ремонтные мастерские гражданской авиации требовали создания комплекса упорядоченного оборудования, строгого по форме. В результате тщательной проработки его конструкций удалось выделить всего восемь типоразмеров узлов и деталей, из которых были образованы все виды оборудования.

Геометрические комбинации множества однотипных или смешанных элементов характерны для природных форм. Этот принцип их построения из повторяющихся элементов с успехом используется архитекторами и художниками-конструкторами.

В практике архитектуры и дизайна, если не учитывать комбинации цифровых данных в системах гармонично пропорциональных рядов, можно отметить два типических случая комбинаторики: комбинирование на плоскости и оперирование некоторым множеством унифицированных объемных элементов.

Более сложны и многообразны комбинации из объемных элементов, образующих как плоскостные, так и объемные решения. В качестве простого примера объемной комбинации можно привести светильники и другие композиции типа “конструктор”. Характерным примером является современная мебель или кухонное оборудование, где блоки образуют самые различные комбинации. Композиционный подход к проектированию подобных структур имеет свои особенности. Комплекующие элементы должны быть обработаны так, чтобы различные их комбинации почти автоматически приводили к вариантам, одинаково оправданным в конструктивном, функциональном и эстетическом отношениях.

Блочный метод компоновки позволяет использовать функциональные элементы-блоки для образования новых, более сложных узлов и элементов или, наоборот, разделять целое на функционально-структурные элементы с последующей организацией их в единый комплекс. Взаимная целесообразная компоновка этих элементов на основе заранее определенного функционального содержания и морфологического построения позволяет формировать комплексы вещей и оборудования, обладающие высокими эстетическими достоинствами.

Только комплексные решения композиционных задач помогут преобразовать предметный мир, обеспечить создание окружения, обладающего целесообразностью и выразительностью, позволят создавать удобства, насаждать культуру, внести в быт красоту.

Преобразование предметной среды требует системного подхода к формообразованию предметных комплексов, образованию *ансамблей*. Под ансамблем обычно понимается гармоничный комплекс предметов или сооружений (или сооружений и предметов), создающих законченную пространственную композицию, обладающую единой художественной выразительностью.

В связи с этим представляется необходимым, прежде всего, уточнить требования к средовой ансамблевой застройке, показать, что же такое ансамбль в архитектуре, каковы его особенности и признаки.

Под архитектурным ансамблем понимается, с одной стороны, четко обозначенное “место”, обладающее особыми морфологическими чертами и выделяющее его из архитектурного или природного окружения, а с другой — такое композиционное решение выделенной градостроительной структуры, которое характеризуется гармоничностью форм, художественным и стилистическим единством. Практически архитектурный ансамбль — всегда часть более обширной архитектурной системы и отражает связи внутри этой системы. Именно впечатления об отдельных ансамблях города, их своеобразии и образуют обобщенное представление о нем как о целом. Осознание городской среды как знаковой цельности ставит задачу — вернуть среде воспринимаемый законопорядок. Задача эта в современном городе, — указывают Л. Салмин и Н. Уцеховская, — многоаспектна. Поэтому ее решение требует предварительного структурного анализа каждого конкретного места. Последовательно воссоздавая образ “места” на каждом историческом срезе, говорят они, можно получить достоверную картину его жизни и выявить динамику отдельных средообразующих факторов. Уловив эту динамику, определив положение “места” в системе города, только и возможно соотнести глобальные задачи проектирования с тенденцией развития самой его структуры.

Часто качество “ансамблевости” связывается исключительно с единством композиционных решений отдельных сооружений, входящих в ансамбль. На деле значительно более важным признаком перерастания комплекса сооружений в ансамбль является содержательная форма “поднятого из плана пространства”, допускающая его единовременное восприятие. Геометрия этих пространств, однако, должна обнаруживать некоторые специфические черты, среди которых главная способность — образовывать “сверхпространство”, находящееся на грани “распада”, если композиционное решение стремится к разрушению его целостности; зависимость от роли и места комплекса в застройке; характер композиционного решения, фиксирующего это пространство, обладающего необходимыми количественными и качественными параметрами. Здесь в решении композиционных вопросов “мера” важна не менее, нежели при формировании отдельных объектов. Многие комплексы современной Москвы не выдерживают критики именно с этих позиций.

С древних пор архитектурные ансамбли и их системы являлись самой высокой целью архитектурного творчества. Возникновение таких ансамблей и систем зависело, в первую очередь, от системы потребностей, воплощаемых в первичном функционально-эстетическом комплексе сооружений. Минимальным требованием к ансамблю является единство его функционирования и композиционная зависимость отдельных частей.

Возникновение новых ансамблей в наших городах должно обеспечиваться четкой организацией функционирования всего городского организма, сомасштабностью новых пространственных структур городу в целом. К сожалению, в ряде случаев, чрезмерное увеличение выделенных пространств и их нечеловеческий масштаб приводят к серьезным недостаткам в ансамблевой застройке (Ташкент, Алма-Ата, Бишкек, Тольятти и многие другие).

Однако особую значимость архитектурные ансамбли приобретают, когда они несут определенное идейно-художественное содержание или, иначе, обладают единым художественным образом. Только тогда они предельно целостны и выразительны, а высокая художественная выразительность архитектурной среды, значимость образности вызывают адекватную эмоциональную реакцию.

Таким образом, характер и сила воздействия ансамбля зависят и от “системы потребности” в его возведении, и от системы художественных образов отдельных сооружений и предметных структур, при условии их слиянии в *единый* образ, что порождает формальное единство средств художественного образа. В то же время вне образности отдельных элементов ансамбля нет и его сложного художественного воздействия, так же, как и образности нет вне визуальной целостности ансамбля. Организация пространства, светотеневой структуры комплекса, взаимного отношения визуально активных горизонталей и вертикалей цветовых пятен есть, одновременно, организация ансамбля. Исходные общие традиции объемно-пространственной структуры выступают здесь лишь как условия визуальной организованности и художественного единства ансамбля, а творческие концепции и интерпретации приводят к образованию новой и эстетически значимой композиции. Выразительность общей композиции достигает наивысшего уровня зачастую при сознательном разрушении архитектором-дизайнером привычных структур, но при одновременной застройке сохраняя верность общности *стилевых* черт, что и становится основой формирования *целостности* архитектурной среды.

Реальным препятствием в творческом освоении проблемы ансамбля архитектурной среды является механический перенос на нее отдельных концепций творчества, исторически сложившихся в те или иные эпохи развития архитектуры. Если архитектура вплоть до классицизма и неоклассицизма была связана с подходом к формированию как бы “извне”, то в настоящее время, наоборот, по-

лучает развитие метод формирования ансамблей “изнутри”, без должного учета организации городской среды. Плодотворному сочетанию этих обоих подходов мешает, к сожалению, распространившееся еще со времен Ренессанса мышление “от ортогоналей”, все более недопустимо увеличивающийся разрыв между двумя принципами организации проектируемой среды — “планировочным” и “объемным”, что приводит, как следствие, к “разрыву” единства самой этой среды. И, по-видимому, именно это имел в виду И.В. Жолтовский, когда говорил о том, что “даже самые прекрасные сооружения мертвы, если они не связаны идеей единства города как живого, социального и архитектурного организма” [52].

Ансамбль не может быть сформирован лишь в двух измерениях плана. Недостаточно и третьего его измерения — представления об ансамбле прежде всего как о пространственной структуре. Ансамбль, по существу, — “четырехмерная структура”, ибо он неотделим от породившего его времени и от развертывающегося во времени (и в движении) его восприятия. Нельзя не учитывать того обстоятельства, что визуальное восприятие архитектурной среды в конечном счете позволяет связывать воедино то, что нельзя увидеть и воспринять одновременно. Кроме того, ансамбль предстает перед нами как единый развивающийся “живой организм”, в котором обновляются отдельные элементы и трансформируются связи между ними при постоянном сохранении единства и целостности его общей композиции. А отсюда установка: решая сегодняшние проблемы, всегда учитывать возможность будущего развития ансамбля, для чего данная архитектурная структура (будь то единичный ансамбль или город в целом) должна быть “открыта” для этих изменений, для будущего обогащения всего создаваемого ныне архитектурного организма.

Художественно-образное содержание средового ансамбля, рождаемого деятельностью архитектора-дизайнера, может быть развито и конкретизировано с помощью привлечения выразительных средств таких видов пространственных искусств, как монументальная живопись и скульптура, как декоративно-прикладное искусство. Произведения этих видов искусства часто образуют такие композиционные узлы, которые активно влияют на целостное образование идейно-содержательных пространственных ансамблей. Порой они даже служат статичными центрами (доминантными точками) в той или иной градостроительной ситуации, помогая сложению композиций площади, микрорайонного пространства, комплекса сооружений. При этом эти функции они выполняют лишь при условии соответствия общему художественному замыслу, при подлинной монументальности их формального решения. Таким образом, их положительная роль в организации ансамбля может быть обеспечена гармонией между значительностью содержания и убедительностью и масштабностью формы. Необходимость такого рода “синтеза”, который должен быть реализован в ходе проектного процесса сегодня, очевидна. Его идея должна зарождаться при совместной работе мастеров и до конца ее реализации в натуре быть предметом их заботы. В этом отношении характерны, например, работа архитектора Б. Иофана и скульптура В. Мухиной при решении павильона СССР на международной выставке в Париже (1935).

Если иметь в виду, что в архитектурно-дизайнерском творчестве так или иначе осуществляется своеобразное единство социально-функциональных, инженерно-технических и идейно-эстетических начал, то станет ясно, что при формообразовании это приводит к необходимости опоры на научное знание, на знание законов развития природы и общества, на достижения научно-технического прогресса художественной культуры. Отсюда более широкое поле взаимодействия архитекторов-дизайнеров не только с представителями других художественно-творческих профессий, но и с представителями гуманитарных и технических наук. Даже взаимодействие отдельных видов искусств между собою не ограничивается их синтезом на “почве” архитектуры. Синтез есть создание единой целостной композиции, воплощающей яркий художественный образ за счет слияния в нем отдель-

ных образов, создаваемых каждым из отдельных видов искусства своими собственными средствами.

Но взаимодействие разных видов искусства шире и выражается, кроме того, еще и в том, что они связаны на более высоком уровне этого взаимодействия — на концептуальном и стилеобразующем. Это значит, что, поскольку процесс взаимодействия протекает в контакте конкретной исторической культуры, идея концепции и принципа формообразования одного вида искусства (или его видов) воздействует на развитие других (или другого). Принято считать, что выработка новых принципов формообразования именно в изобразительных видах искусства якобы всегда непосредственно или косвенно влияет на архитектурное и архитектурно-дизайнерское формообразование. Но так ли это? Факты влияния развития архитектуры на другие виды художественного творчества зафиксированы архитектурной наукой (особенно для XX столетия) и признано, что это влияние осуществляется почти непрерывно. Так что вопрос о “доминатности” того или иного вида искусства, наиболее соответствующего потребностям конкретного типа культуры, решается каждый раз в зависимости от его реального вклада в культуру. Наиболее общие идейно-образующие и формообразующие влияния отдельных видов искусства воплощаются в характерных стилевых особенностях, воздействующих затем на развитие всего художественного процесса. На мировоззренческую основу как бы накладываются общие формальные принципы пространственного, пластического и свето-цветового формообразования.

Ныне очевидно, что без взаимодействия между собою отдельных видов художественного творчества, без “синтеза искусств в архитектуре” — как одного из важных видов этого взаимодействия, невозможно создать подлинно целостную и гармоничную архитектурную среду. Характерно, что, как уже указывалось, понятие “среда” вообще становится как бы связующим звеном между задачами формообразования и организацией жизнедеятельности между производством и потреблением, между характеристиками материального окружения и образом жизни. Обращение к средовому подходу в архитектурной среде (являющейся ключевым звеном в средовой проблематике современной культуры) потребует знания, связанного не только с категориями функций, конструкции и формы, но и деятельности (включая поведение людей). Средовой подход, поэтому, отнюдь не игнорируя объективные факторы и условия, ставит их в зависимость от факторов социально-культурных, от ценностей духовной культуры. С этой точки зрения все более и более привлекательной становится “естественность” и “очеловеченность” окружения (среды), развивающегося в долгих контактах между его материальными структурами и меняющейся деятельностью людей.

Часть I

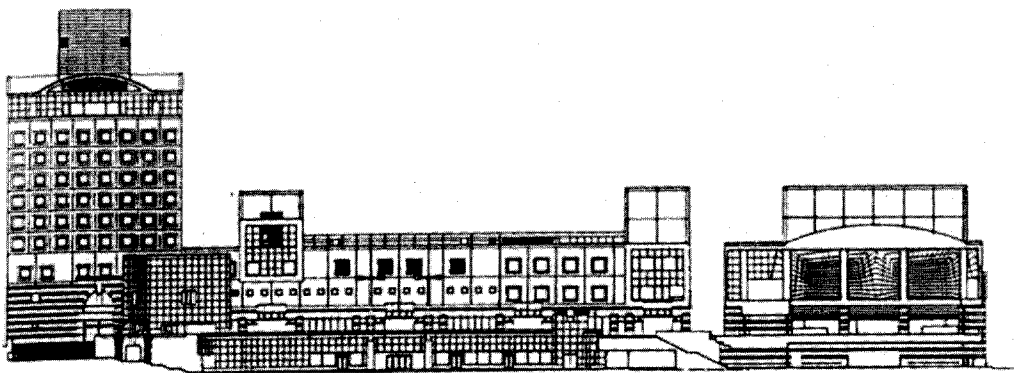
ПЕРСПЕКТИВЫ И ТЕНДЕНЦИИ
ДИЗАЙНА СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

Глава 6

Пiazza d'Italia в Новом Орлеане — интерьер архитектурного объекта, открытый в пространство. Архит. Ч. Мур, 1981



ДИЗАЙН СРЕДЫ ВНУТРЕННИХ
АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ



Здание общественного центра в Цукубе, подобно большинству других построек Араты Исодзаки, характеризуется наличием промежуточных пространств — колоннад, улочных пандусов, внутренних дворов и т.п., размывающих грань между интерьером и экстерьером, 1984

Одно из основных отличий архитектурных объектов от подавляющего большинства других объектов проектного творчества — это существование архитектурного объекта как единства внутренних пространств и внешней оболочки, по-своему взаимодействующих с человеком. При этом в случае, если под архитектурным объектом подразумевается отдельное здание, его объемно-пространственные характеристики определяются именно его интерьерами, совокупностью его внутренних пространств. Экстерьер же здания выступает в роли связующей внутренних пространств с окружающей архитектурный объект средой.

В зависимости от характера архитектурного объекта — его функционального назначения, условий его эксплуатации, его места в архитектурной или природной среде — меняется и относительная роль его интерьера и экстерьера. Так, достаточно просто представить себе предельную ситуацию — объект, у которого экстерьер, фактически, отсутствует. К таким объектам относятся подземные пространства, например, станции метро или архитектурные объекты, существующие во враждебной человеку среде — под водой или в космосе. Существуют и противоположные ситуации: архитектурные объекты, у которых отсутствует экстерьер в его традиционном понимании. Таковы, например, декоративно-монументальные архитектурные комплексы, лишённые утилитарных функций и служащие для организации среды и создания какого-либо специфического образа. Но сказать, что у таких объектов интерьер отсутствует совершенно, было бы неверно: его роль начинает выполнять открытое пространство.

Таким образом мы видим, что само по себе деление на интерьер архитектурного объекта и внешнее пространство достаточно условно. Даже в традиционных архитектурных объектах интерьер не обязательно замыкается в оболочке здания, но может прорываться наружу, захватывая примыкающие к зданию пространства, или, наоборот, запускать внешнюю среду внутрь здания, визуальное объединяя интерьер с окружающей здание природной или городской средой. Примерами первых могут служить музейные или выставочные комплексы, экспозиция в которых существует как внутри здания, так и вне его, торговые объекты, рестораны. В качестве примеров проникновения внешней среды в интерьер можно назвать атриумы, зимние сады. Существует особая категория пространств, служащих пограничными между внутренней и внешней средой: входные зоны, террасы, лоджии и т.д. В творчестве многих архитекторов проектированию таких пограничных пространств уделяется особое внимание; так, Арата Исодзаки, например, считает их отличительной особенностью своей архитектуры, находя им обоснование в философии дзен-буддизма. При этом к числу используемых им приемов относятся не только более-менее привычные, вроде утопленных входных зон, но и нетривиальные: например, структуры, создающие иллюзию геометрической завершенности здания, в то время как реальные ограждающие конструкции отодвинуты внутрь за счет его внутреннего объема.

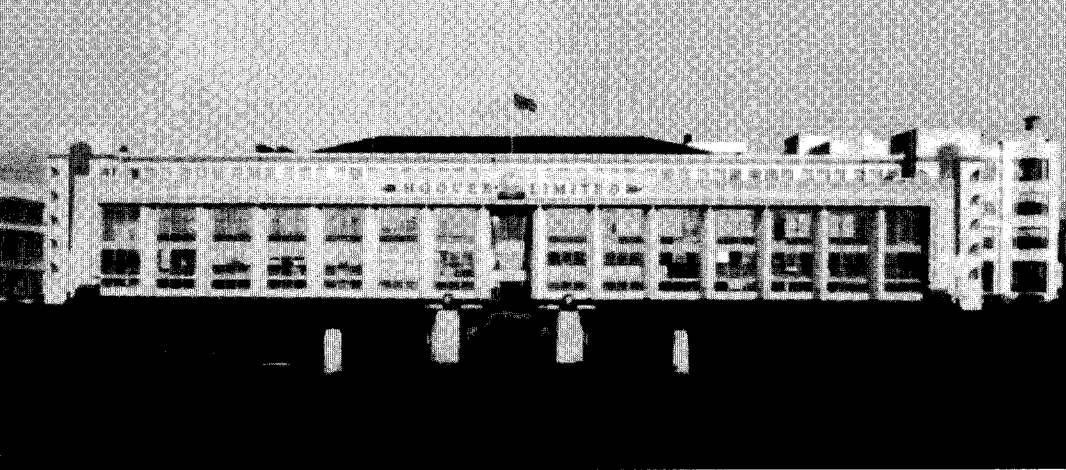


Центр Искусств им. Жоржа Помпиду — один из первых и наиболее знаменитых примеров общественного здания, решенного в стилистике “хай-тека”. Архит. Р. Пиано и Р. Роджерс, 1977

6.1. ТИПОЛОГИЯ ИНТЕРЬЕРНЫХ ПРОСТРАНСТВ

Все же, пусть размытая и условная, грань между внутренним и внешним пространством здания существует. При этом большая часть активных процессов жизнедеятельности человека происходит во внутренних помещениях. Именно их поверхности и предметное наполнение наиболее тесно взаимодействуют с человеком; именно содержание этих процессов определяет структуру интерьерных пространств. Как следствие, типология этих пространств определяется, в первую очередь, их функциональным назначением.

Процессы жизнедеятельности человека как общественного существа можно условно поделить на три основные группы: ПРОИЗВОДСТВО, ОБСЛУЖИВАНИЕ и ПРОЖИВАНИЕ. Соответственно подавляющее большинство архитектурных объектов служат обеспечению этих процессов и делятся на производственные, общественные и жилые объекты. Проектирование каждой из этих типологических групп обладает собственной спецификой. Однако при том, что экстерьер зданий различного назначения также обладает определенной спецификой, существует устоявшийся образ промышленного здания, общественного центра или жилого дома — на него накладывают отпечаток и такие факторы, как средовые требования, стилевые предпочтения архитектора или заказчика и т.д. Архитектура промышленных зданий совершенно не обязательно отличается аскетизмом, а архитектура общественных зданий — административных, торговых или культурных центров — вполне может быть решена в стилистике “хай-тека”. Внутренняя же структура здания зависит от протекающих в нем процессов в значительно большей мере — соответственно, типологические особенности зданий различного назначения проявляются в большей степени в его интерьере. При этом необходимо отметить, что



Завод Гувера в Пермиville сочетает "промышленную" начинку с помпезной архитектурной оболочкой, более характерной для административных зданий предвоенного периода. Архит. Уоллис с партнерами, 1932—1935

классификация помещений по их назначению не обязательно совпадает с типологией здания: административные, рекреационные или торговые помещения могут располагаться в производственном здании и наоборот; наименее комфортные для проживания этажи жилых зданий, как правило, отводятся под помещения общественного назначения и т.д.

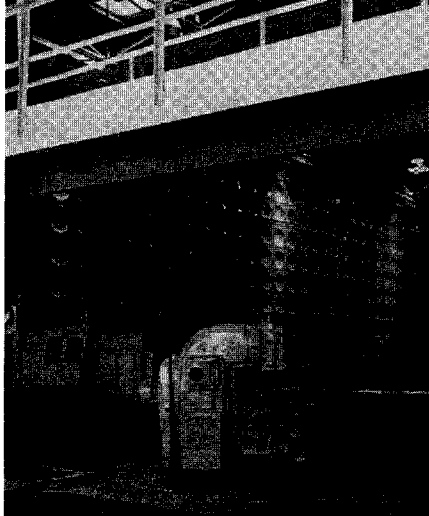
Помещения, предназначенные для протекания в них производственных процессов — человеческой деятельности, сущностью которой является преобразование исходного материала в определенный конечный продукт — классифицируются в зависимости от характера этой деятельности на собственно промышленные, а также предназначенные для научной, проектно-технической, административной и художественной деятельности.

Наиболее обширная и разнообразная группа — промышленные помещения, в которых происходит обработка материала с целью получения конечных изделий. Разнообразие производственных процессов по степени участия в них человека, по характеру обработки материала, габаритам обрабатываемых изделий, опасности производства для человека и окружающей среды предопределяет и неодинаковый характер пространственных решений этих помещений. При этом совершенствование производственных технологий постоянно меняет и требования к архитектуре промышленных интерьеров.

По степени участия человека в производственном процессе выделяются три характерных вида труда. В первом случае в производстве используются физические возможности человека, часто усиливаемые посредством соответствующих орудий труда. Подобное производство отличается большим количеством занятых в нем работников, что должно учитываться при проектировании интерьера: в организации рабочих мест и доступа к ним, в решении естественного и искусственного освещения и т.д.

Второй вид — механизированный труд, при котором человек работает с обрабатываемым материалом не непосредственно, а через машину, станок. И, наконец, третий вид — автоматизированный труд, при котором производственные операции выполняются машинами без непосредственного участия человека. Роль человека в автоматизированном производстве сводится к контролю за работой систем и обслуживанию. Поскольку постоянного присутствия человека на участках обработки материала не требуется, вопроса создания комфортных условий в этих зонах не возникает, и в интерьере выделяются только зоны безопасного пребывания человека.

По характеру собственно производственного процесса предприятия можно разделить на нижеследующие основные группы.



Интерьер промышленного предприятия. СССР, 1980-е

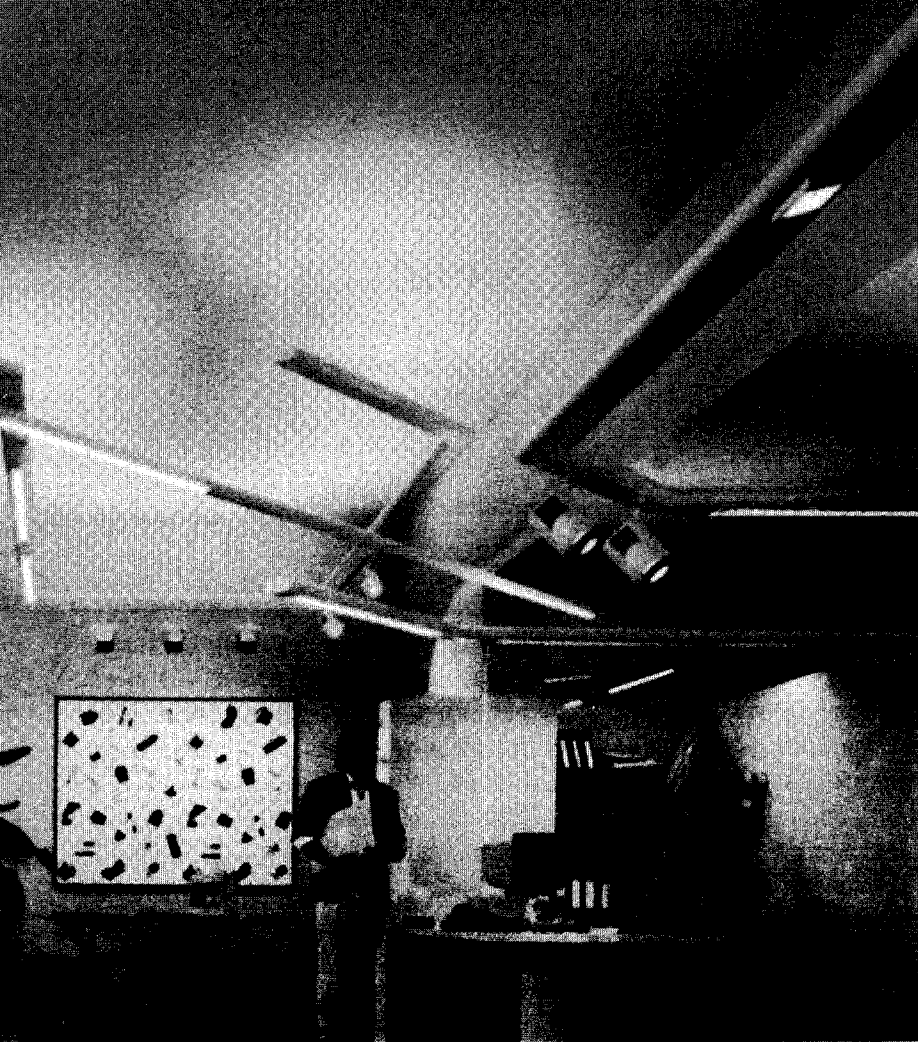
— Первичная обработка материала (выплавка металлов, химическое производство, производство электроэнергии). Основные особенности производственных процессов — крупногабаритное уникальное оборудование, диктующее значительные габариты внутренних пространств, опасность производства для здоровья человека и окружающей среды. При проектировании интерьера на первый план выступают проблемы создания благоприятной среды путем снижения вредных воздействий тепла, газов, шума, пыли.

— Переработка первичного товарного сырья в изделия (металлообработка, машиностроение, легкая промышленность, точное приборостроение и радиоэлектронная промышленность, пищевое производство, стройиндустрия и т.д.). В производстве этого типа используется преимущественно станочное оборудование. Среда такого производства менее агрессивна, чем при первичной обработке материала, однако и здесь проблемы снижения вредных воздействий на человека вполне актуальны. Рабочее место человека на таком производстве более фиксировано в пространстве, что позволяет лучше решать его защиту, освещение, отвод вредных выделений и т.д.

Специфичны интерьеры помещений для научно-исследовательской и проектной деятельности.

— Научная деятельность делится на две взаимосвязанные формы: теоретические и экспериментальные исследования. Теоретический процесс традиционно требовал помещений кабинетного типа, основным отличием которых, помимо наличия рабочих мест, являлась потребность в большом количестве стеллажей для специальной литературы; при этом часть работы все равно проходила в библиотеках и прочих информационных центрах. Развитие информатики и компьютеризация радикально меняют характер помещений для теоретической научной деятельности человека, связывая отдельные рабочие места, помещения и даже отдельные здания едиными компьютерными сетями и облегчая этим доступ к информации.

Экспериментальный процесс происходит в лабораторных помещениях, интерьер которых зависит от характера проводимых исследований. Лабораторные помещения общего типа различаются в зависимости от профиля работ по одному из видов естественных наук — физики, химии, биологии, причем различия эти не столько в пространственной организации помещения, сколько в аппаратуре, размещаемой на стандартной лабораторной мебели. Характерная особенность интерьера лабораторий общего типа — наличие большого количества коммуникаций — энергетических, вентиляционных и т.д., к которым подключаются рабочие места, специализированные лаборатории служат для размещения нестандартного оборудования, часто крупногабаритного; это не столько пространство для разме-

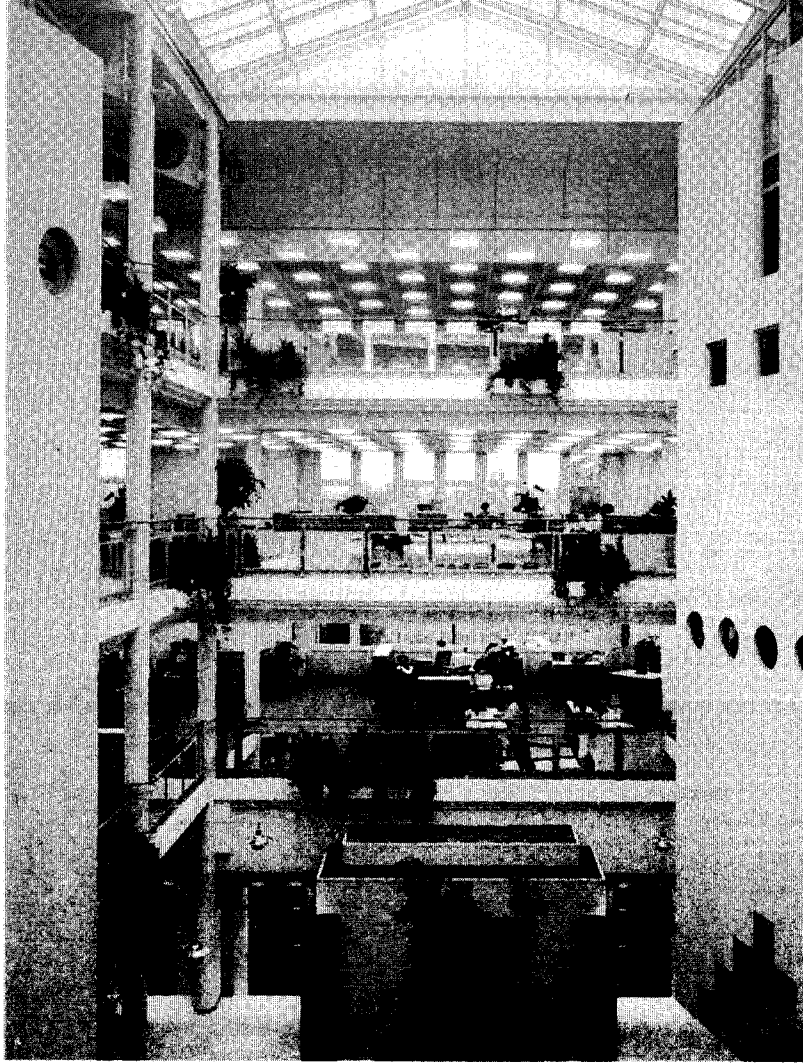


Интерьер проектной мастерской сочетает элементы рабочего помещения и шоурума для привлечения заказчиков. Италия, 1980-е

щения рабочих мест, сколько оболочка для этого уникального оборудования, создающая оптимальные условия для его функционирования, обслуживания и изучения.

— Проектные мастерские — помещения, в которых происходит процесс проектирования архитектурных объектов и промышленных изделий. Индивидуальный характер разработки единицы проектной продукции — чертежа одного из стандартных форматов — определяет и характер оборудования проектной мастерской: большую часть ее занимают индивидуальные рабочие места проектировщиков с выделенными из общего пространства рекреационными, административными зонами, а также зонами для копировального и компьютерного оборудования. Также выгораживаются или выделяются в отдельные помещения макетные мастерские; в ряде случаев необходимы большие поверхности для проектирования в натуральном масштабе — так наз. плазы. Большую роль в интерьере проектной мастерской играет организация естественного освещения рабочих мест. Компьютеризация проектных процессов меняет характер интерьера архитектурных мастерских и конструкторских бюро, однако полностью заменить ручную графику компьютерной пока невозможно, да и вряд ли целесообразно, особенно в архитектуре и промышленном дизайне.

— Основная функция административной деятельности в интерьерах административных помещений — разработка документации по управлению и регулированию функционирования учреждений, предприятий, отраслей хозяйства и т.д. Организация пространства для административной деятельности во многом сходна с организацией пространства проектных мастерских, с той разницей, что основной производственной единицей здесь является не рабочее место проектировщика с



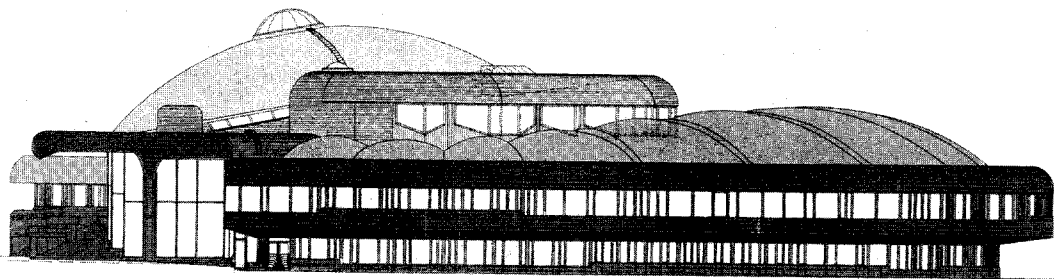
Интерьер современного офиса характеризуется свободной расстановкой мебели в полностью открытых, связанных многосветным атриумом рабочих помещениях. Италия, 1980-е

чертежной доской, частично изолированный от других модуль на одно или несколько рабочих мест, оснащенных компьютерами и другой оргтехникой.

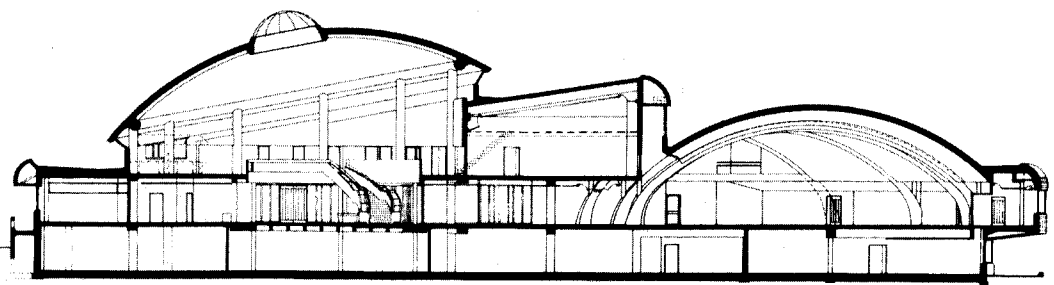
Менее жестки требования административных помещений также к естественному освещению, зато больше внимания здесь необходимо уделять проблемам шумопоглощения и изоляции, а также кондиционирования воздуха.

— Интерьеры помещений в архитектурных объектах общественного назначения предназначены для осуществления самых различных процессов, сущность которых можно свести к одному: общественному потреблению продукта — либо материального, либо духовного. При том, что сам продукт создается в процессе производства, интерьер общественного здания предоставляет условия для его потребления, что подразумевает наличие некоторых процессов по обслуживанию, требующих специального пространства. Из этого следует, что внутреннее пространство общественных объектов также делится на две основных зоны — служебную, предназначенную для обслуживающего персонала, и собственно общественную, предназначенную для посетителей — соприкасающиеся и взаимодействующие в месте, где и происходит сам процесс потребления. Именно это пространство потребления, как правило, определяет структуру здания и является основным формообразующим фактором. В зрелищном сооружении это зрительный зал; в торговом — торговое пространство и т.д.

По схожести условий проведения процессы общественного обслуживания можно сгруппировать в несколько основных видов: зрелище, обучение, питание, торговля, экспозиция, рекреация. При несхожести этих процессов в каждом из типов общественных зданий можно выделить построенную по близкой схеме структуру,



HÄMEENPUISTO JULKISIVU
 FASAD ELEVATION
 FASSADE



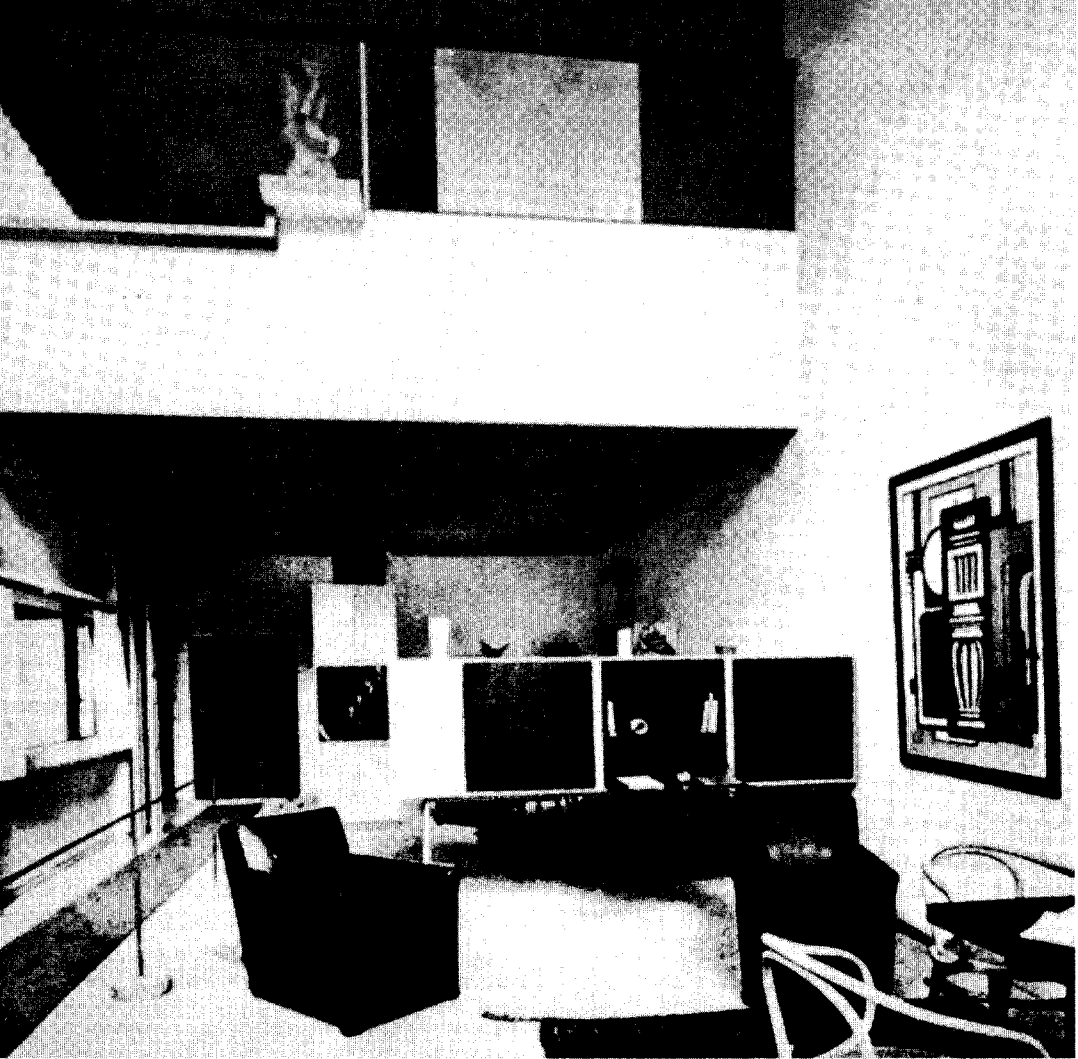
Библиотека в Тампере — общественное здание, сочетающее довольно жесткие функциональные требования к библиотеке (освещенность, поддержание микроклимата, повышенные требования к акустике, зонирование пространства) с образом естественного объекта — пещеры. Архит. Р. Пьеттиля, 1980-е

главным компонентом которой является ядро структуры — пространство потребления, обычно отличающееся доминирующей пространственной величиной. Повышению комфорта обслуживания посетителя служат дополнительные пространства — фойе, буфеты и т.д. И, наконец, обеспечению комфортной эксплуатации этих помещений служат вспомогательные пространства: технические помещения, санузлы, курительные, гардеробы.

— Процесс проживания человека в жилой среде в интерьере жилища включает в себя три основные стороны: общественно-социальную (общение, отдых, индивидуальный труд), бытовую (приготовление пищи, уборка, стирка, мелкий ремонт и хранение личных вещей) и жизнеобеспечивающую (еда, сон, личная гигиена, физкультура, лечение). Каждый из этих процессов обладает своими требованиями к среде, причем протекают они в сравнительно компактном пространстве. В зависимости от комфортабельности жилища осуществление этих процессов может протекать попеременно в одном и том же пространстве или выделяться в отдельные помещения. Кроме того, если при индивидуальном/семейном виде проживания жилье позволяет осуществлять все эти процессы, то при коммунальном виде проживания (общежития, больницы, санатории, гостиницы и т.д.) часть их может передаваться предприятиям общественного обслуживания.

При этом состав помещений жилья во многом определяется социальными, возрастными характеристиками проживающих в нем людей, их количеством, половой принадлежностью членов семьи. В одних случаях процессы проживания жильцов протекают независимо друг от друга, что требует наличия изолированных помещений; в других случаях ситуация позволяют объединить значительную часть этих процессов в общем пространстве без ущерба для комфортности.

На структуру жилища оказывают влияние и такие факторы, как региональный жизненный уклад, климатические особенности региона, где строится жилье, и т.д. Поэтому говорить о жесткой структуре жилища, соответствующей всем возможным ситуациям, невозможно. Однако общность функций жилища позволяет называть помещения или его зоны, предназначенные для проживания. Основное их деление определяется образом жизни человека в зависимости от времени суток — таким образом, в жилье выделяются зоны дневного пребывания жильцов, где происходят почти все активные процессы быта, индивидуального труда, общения и рекреации, и спальные зоны или помещения, сблокированные с помещениями личной гигиены. При том, что изоляция пространства для сна жильцов наилучшим образом обеспечивает этот процесс, она означает выпадение этих пространств из структуры жилья в дневное время, что становится серьезным недостатком в случае компактного жилища. Поэтому допускается трансформация интерьера жилища с целью выполнения отдельными его зонами различных функций в зависимости от времени суток.



Павильон "L'Esprit Nouveau" на выставке в Париже представлял собой эталон современного жилого пространства в видении Мастера. При этом значительная часть процессов жизни протекала в многофункциональном пространстве двусветной гостиной с открывающейся в нее антресолюю спальню зоны. Архит. Ле Корбюзье, 1925

дизайн архитектурной среды

6.2. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРЬЕРНЫХ ПРОСТРАНСТВ

Экстерьер архитектурных объектов воспринимается зрителем однозначно, как некоторая завершенная целостность — это относится и к объектам с максимально расчлененной объемной формой, и к объектам с нарочито незавершенным образным решением экстерьера, например, к постройкам деконструктивистов. В отличие от экстерьера интерьер архитектурного объекта представляет собой набор организованных в соответствии с функцией объекта пространств, одновременное визуальное восприятие которых, как правило, невозможно. Таким образом эстетическое восприятие интерьера представляет собой смену разнообразных впечатлений значительно более сложную, нежели при восприятии экстерьера здания.

Помимо этого экстерьер здания воспринимается как составляющая искусственной или природной среды, обладающей незамкнутостью пространства. Интерьер же физически ограничен внешней оболочкой помещения, что, воздействуя на психическое состояние человека, сказывается на восприятии. Правда, выше уже упоминались приемы, разрушающие замкнутость интерьера и запускающие в него внешнее пространство — большие оконные проемы или целиком прозрачные стены, атриумы и т.д. В этом случае экстерьер, сохраняя свою фактическую изолированность от интерьера, зрительно становится его частью; по крайней мере, ближайшая, непосредственно прилегающая к зданию его часть. Прием этот находит применение не только в жилых и общественных зданиях, но и в офисах (например, в административном здании в Иссуйче, archit. Н. Фостер).



Фрагмент оборудования городской среды.
Тбилиси, жилой район "Дигომი", 1980-е

Существенная особенность композиции интерьера заключается в активной связи интерьера с находящимися внутри людьми. Действительно, связь архитектурного объекта с окружающим пространством во многом пассивна, сводясь к его роли в визуальном восприятии среды. Активно взаимодействуют с людьми только нижние уровни здания: входные зоны, витрины, открытые на улице торговые точки и другие объекты общественного назначения. Внутренние же пространства специально созданы для обеспечения процессов жизнедеятельности человека, поэтому элементы, составляющие композицию интерьера помимо эстетической роли и функции защиты от окружающей среды, выполняемой архитектурной оболочкой, имеют еще и различные утилитарные функции, связанные с назначением помещения. При этом утилитарные функции выполняются организацией интерьерного пространства, но в еще большей степени оборудованием, размещенным в интерьере или интегрированным с его архитектурной оболочкой. В этой связи интерьер выступает как единство ограждающих поверхностей, архитектурных деталей, их декоративного оформления и предметного наполнения, непосредственно взаимодействующего с человеком.

Нельзя сказать, чтобы предметное наполнение являлось принадлежностью исключительно интерьерных пространств. Элементы благоустройства, транспортные средства играют заметную роль в городской среде, однако их масштаб в сравнении с масштабом составляющих эту среду архитектурных объектов весьма невелик, кроме того, значительная часть элементов предметного наполнения городской среды имеет мобильный или временный характер. Поэтому роль предметного наполнения в формировании внешней среды значительно меньше, чем в интерьере. К тому же связь элементов предметной среды с архитектурой в интерьере значительно теснее.

Точно так же существуют интерьеры, практически почти лишенные предметного наполнения, хотя такие помещения предназначены для выполнения особо специфических функций — интерьеры культовых объектов, пространства для медитаций и т.п., которые нельзя считать типичными.

При проектировании интерьера необходимо учитывать неодинаковость восприятия различных составляющих его композиции, определяемую их масштабом. На первом уровне воспринимается композиция интерьера в целом; при этом определяющим элементом ее является, как правило, архитектурная оболочка, пространственное построение интерьера. Из предметного наполнения на этом уровне воспринимаются, в основном, крупногабаритное оборудование — например, промышленное оборудование, масштаб которого задан не размерами человеческого тела, а требованиями технологии — или элементы, по функциональным или композиционным соображениям оторванные от остального предметного наполнения, например, элементы верхнего освещения.



Храм Света. Предметное наполнение интерьера культового назначения сведено к минимуму, до предела обостряя восприятие архитектурного образа. Архит. Тадао Андо, 1980-е

дизайн архитектурной среды

Второй уровень — восприятие при непосредственном взаимодействии человека с элементами предметного наполнения, при котором на первый план выходят визуальные характеристики этих элементов, их объемное решение, фактура, детали, цвет, а архитектурная оболочка и ее детали служат этим элементам фоном.

Разумеется, относительная роль архитектурных элементов и предметного наполнения в композиции интерьера неодинакова для различных по функциональному назначению помещений. Так, масштабы жилых помещений, как правило, позволяют воспринимать предметное наполнение одновременно и на равных с архитектурной оболочкой, тем более что степень наполненности жилого пространства оборудованием — мебелью и бытовыми предметами — значительно выше, чем в

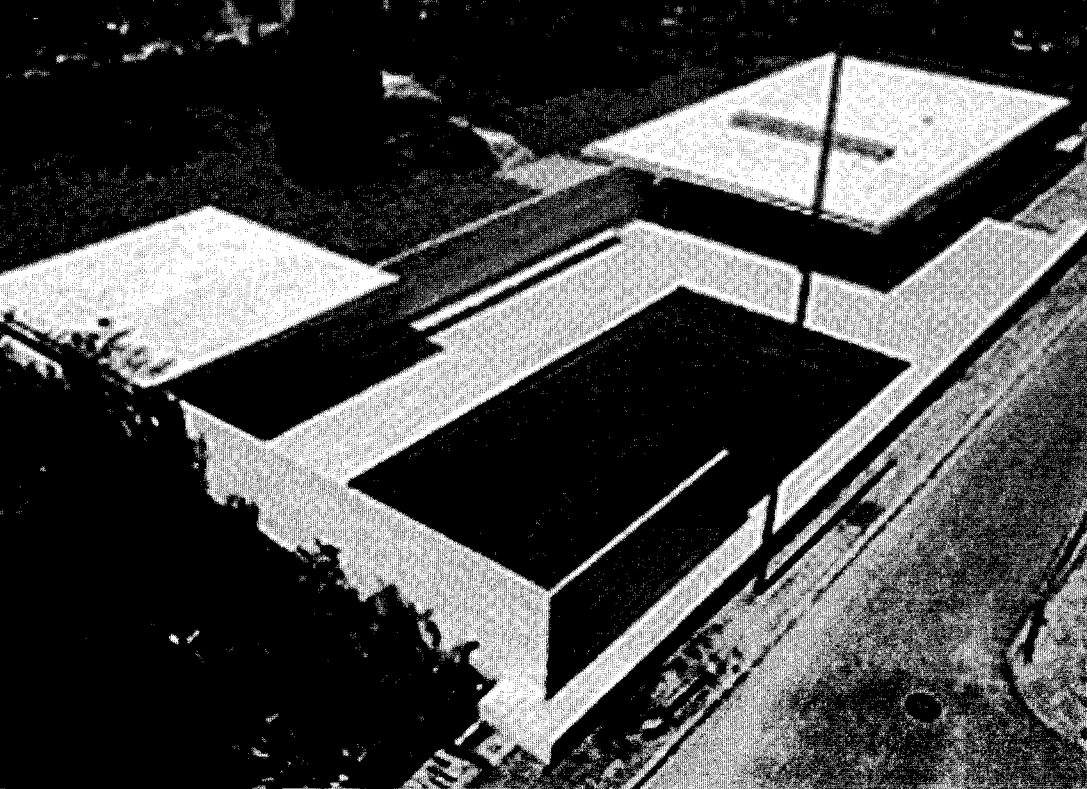
интерьерах другого назначения. В ряде случаев, например, в торговых или выставочных помещениях экспонируемые предметы являются в интерьере главными, а все остальные композиционные элементы, включая оборудование, носят подчиненный характер.

Две основные составляющие композиции интерьерных пространств уже названы выше: это их архитектурная оболочка — ограждающие поверхности с соответствующими деталями (проемами, пилястрами и т.д.), полы, потолки; и предметное наполнение. Однако в формировании композиции интерьера достаточно активное участие принимают также элементы, не несущие непосредственной функциональной нагрузки — детали декоративного оформления, символики, а также произведения искусства. В совокупности все эти элементы составляют объемно-пространственную среду интерьера.

Однако композиция внутреннего пространства здания не ограничивается исключительно материальными, объемными элементами. Весьма важную роль в ней играет решение световой среды интерьера, его колористика.

Световая среда внутренних пространств определяется в первую очередь их функциональным назначением и имеет своей целью создание оптимальной освещенности для осуществления различных процессов жизнедеятельности в различное время суток. Освещение при этом может быть функциональным — в рабочих зонах — или носить декоративный характер — в рекреационных зонах жилых или общественных интерьеров, может быть специальным сценическим и т.д. При этом в создании световой среды может использоваться как естественное освещение, так и могут применяться искусственные источники света.

Цветовая среда интерьера в меньшей степени определяется функциональными требованиями, однако также зависит от назначения помещения. Так, колористическое решение производственного интерьера сводится к использованию спокойных, способствующих психологическому комфорту цветов с выделенными яркой, контрастной окраской опасными зонами, коммуникациями и т.д. В больничных палатах для лежачих больных визуальную роль, традиционно присущую стенам, выполняет потолок, цветовому решению которого соответственно уделяется большее внимание. В интерьерах выставочных помещений запроектированная цветовая среда должна быть пассивна, поскольку не должна отвлекать внимания от экспонируемых объектов. Цветовая среда жилых и общественных интерьеров может решаться более свободно, в соответствии со стилевыми предпочтениями архитектора или заказчика.



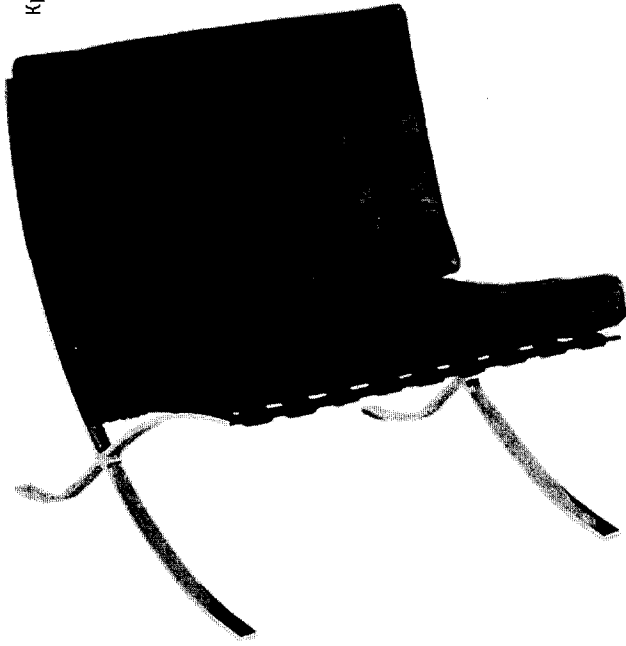
Павильон Германи на выставке в Барселоне.
Мис ван дер Роз

6.3. ПРЕДМЕТНОЕ НАПОЛНЕНИЕ ИНТЕРЬЕРНЫХ ПРОСТРАНСТВ

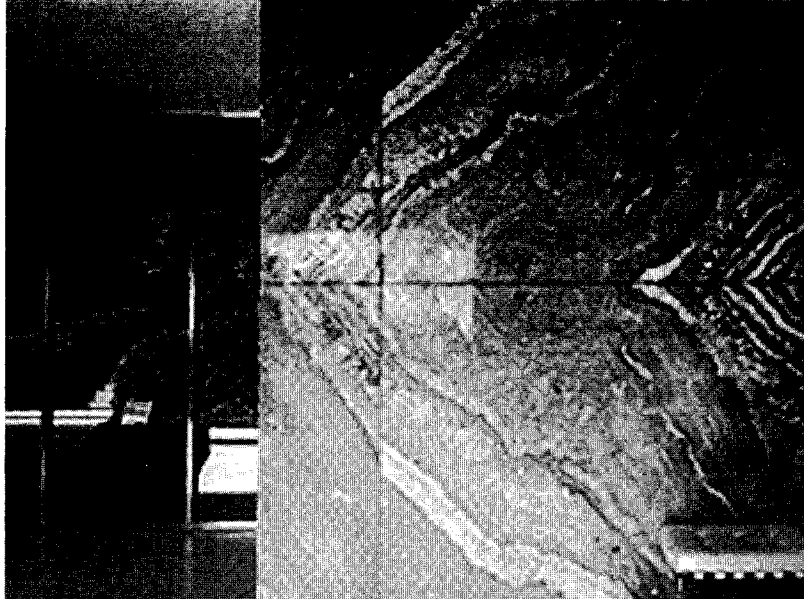
Предметное наполнение внутренней среды архитектурного объекта, как важная составляющая интерьера, наиболее тесно связанная с осуществляющими в нем процессы жизнедеятельности людьми, определяется, в первую очередь, функциональным назначением помещения. Именно назначение диктует качественный состав оборудования, его количество. В соответствии с назначением предметное наполнение интерьера подразделяется на группы.

Технологическое оборудование производства — станки, машины, производственные линии и т.п. — размещается исключительно в интерьерах производственного назначения и формообразование его в наименьшей степени связано с антропометрией и физиологическими параметрами человека. Форма такого оборудования определяется, в первую очередь, характером технологического процесса, габаритами обрабатываемых деталей, опасностью производства для человека. Габариты и визуальные характеристики такого оборудования разнообразны настолько, насколько многогранно сегодняшнее промышленное производство, поэтому рассмотреть все его виды в компактном обзоре практически невозможно, да в этом и нет нужды. Как правило, такое оборудование становится доминирующей частью интерьера, поэтому — при том, что, как правило, форма его разрабатывается узкими профессионалами-дизайнерами — его колористическому решению, сочетанию его с цветовой средой помещения, решению вспомогательных элементов интерьера, функционально обслуживающих это оборудование (ограждений, визуальных коммуникаций и т.д.) следует уделять особое внимание.

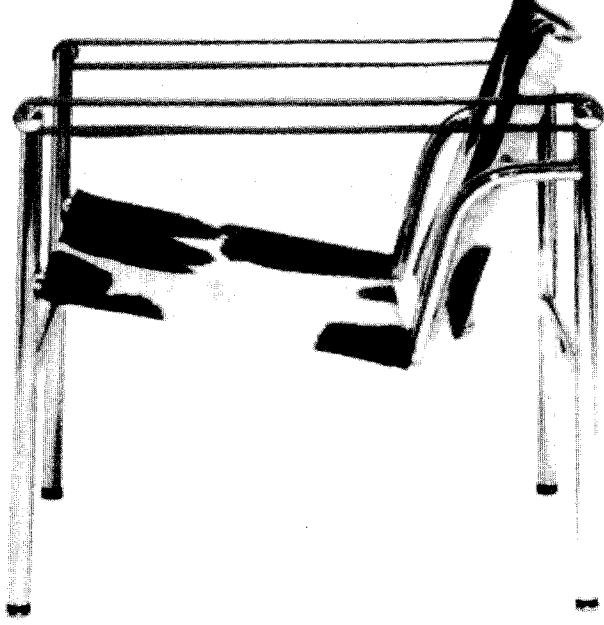
Кресло "Барселона". Мис ван дер Роз



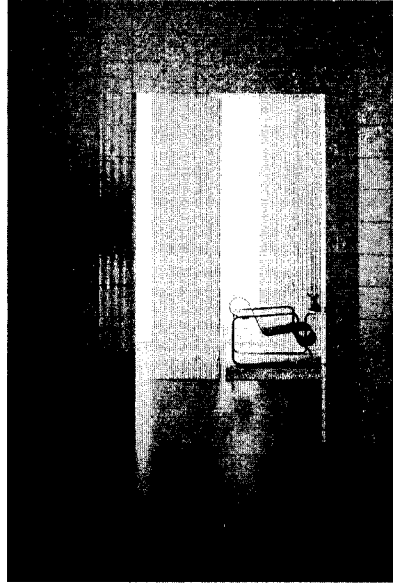
Интерьер барселонского павильона с комплектом мебели "Барселона". Мис ван дер Роз



Кресло. Ле Корбюзье, 1929

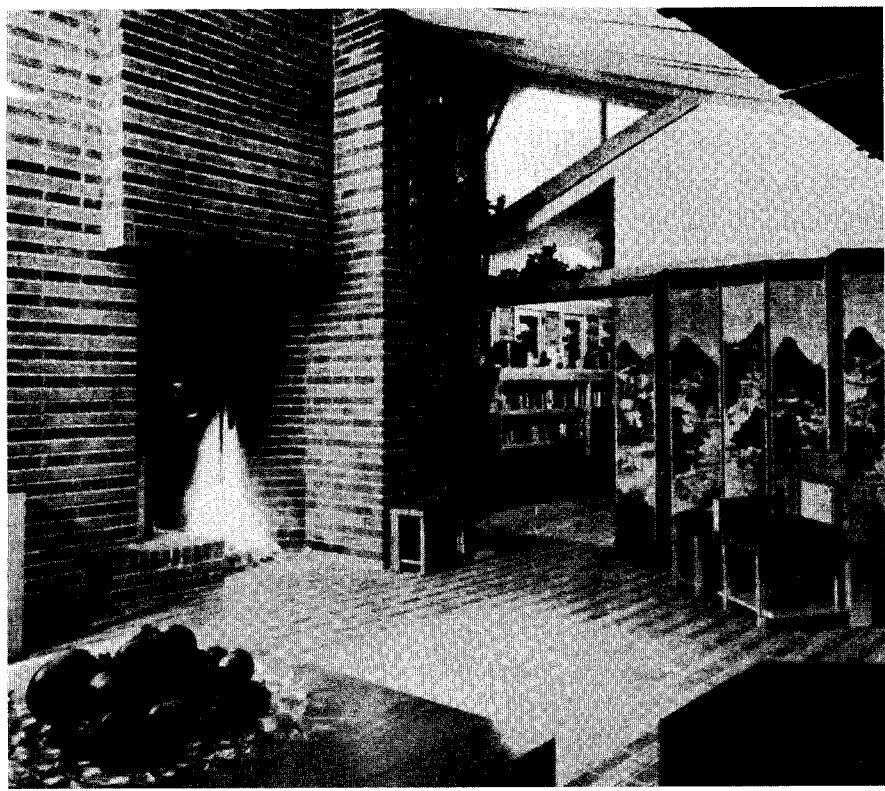


Кресло "Паймио", разработанное Алваром Аалто для одноименной виллы. 1932



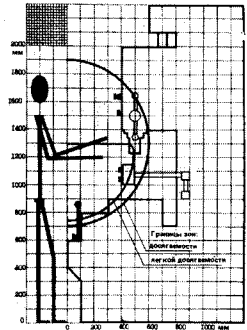
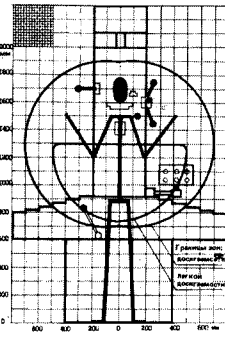
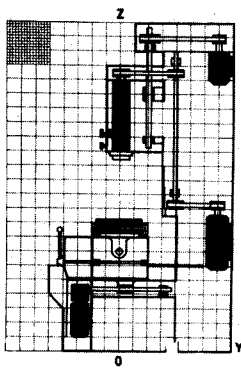
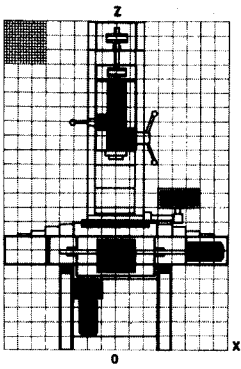


Школа искусств в Глазго. Интерьер преподавательской комнаты формируется в равной степени архитектурной оболочкой и элементами специально запроектированного оборудования. Архит. Ч.-Р. Макинтош, 1907 — 1909



Интерьер жилого дома, характеризуется сочетанием свободного, перетекающего пространства с авторской же мебелью. Архит. Ф.-Л. Райт, 1940-е

дизайн архитектурной среды

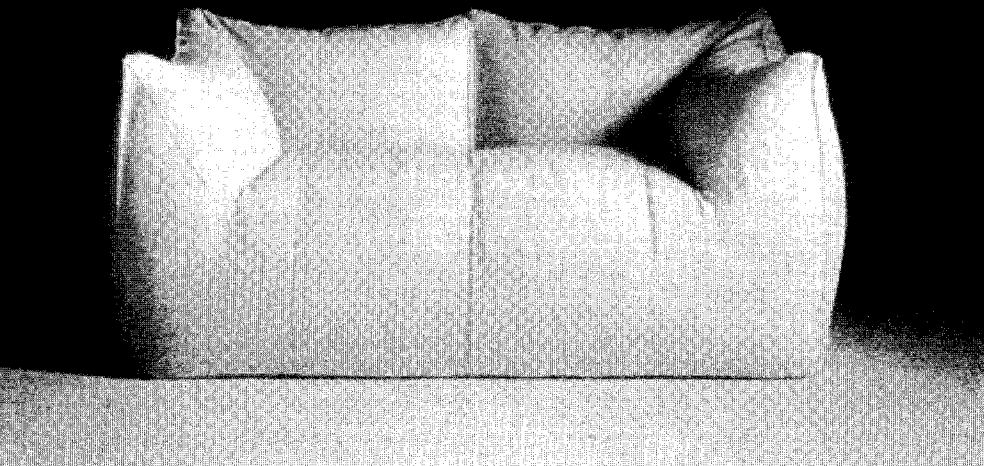


Функциональные зоны промышленного станка и антропометрический анализ. ВНИИТ, 1980-е

Под общим названием “мебель” подразумевается оборудование, предназначенное для непосредственного размещения на нем или в нем людей и более мелких элементов предметного наполнения интерьера. Существуют несколько типов классификации мебели — по назначению (бытовая и специальная), по характеру размещения в интерьере (мобильная, стационарная и встроенная), по использованным материалам и т.д. В жилых интерьерах, значительной части общественных, а также в некоторых категориях промышленных (например, в интерьерах предприятий точного приборостроения) мебель является наиболее активной составляющей композиции интерьера. Неслучайно, поэтому, что крупнейшие мастера архитектуры проектировали и мебель — иногда как часть конкретных интерьеров (Ч.Р. Макинтош, Ф.-Л. Райт, Л. Мис ван дер Роэ), иногда как образцы для массового производства (Ле Корбюзье, А. Аалто, М. Грейвз). Впрочем, мебель, спроектированная для каких-либо конкретных интерьеров, довольно часто начинает жить “собственной жизнью”, будучи с успехом использована и в других пространствах.

Наиболее распространенные элементы мебели — те, которые непосредственно контактируют с человеком и форма которых задается его антропометрическими характеристиками: стулья, кресла, кровати. Основная функция этих элементов — придание человеку наиболее комфортабельной позы во время работы, отдыха, приема пищи и сна. В зависимости от этих процессов меняется форма предметов: сон требует горизонтальной поверхности, слегка прогибающейся под человеческим телом; сравнительно непродолжительный по времени процесс приема пищи позволяет обойтись без поддержки спины — соответственно сиденья для столовой зоны могут выполняться как мягкими, так и жесткими, со спинкой или без нее, но обязательно должны обладать достаточной высотой для обеспечения оптимального положения человека относительно поверхности стола; кресла для отдыха выполняются, как правило, мягкими и низкими для придания человеческому телу полулежачего положения и т.д. При выполнении этих функций предметы мебели должны обладать достаточной устойчивостью и пространственной жесткостью для того, чтобы пользование ими было безопасно для человека.

Совокупность этих требований вместе с особенностями традиционно использовавшихся для их изготовления материалов привела к относительно устоявшейся за тысячелетия пользования этими предметами форме. Однако использование новых материалов, получивших распространение только в XX веке — пластмасс, синтетических тканей, эластичных пористых масс, металла — привело к появлению новых форм; в особенности это касается мебели для рекреации при использовании в общественных интерьерах. Новые функции мебели, например, специфические требования к оборудованию для административной, научной и проектной работы, также приводят к появлению новых по форме и материалам рабочих кресел с регулируемым по высоте и углу наклона сиденьем и спинкой, легко перемещаемых по площади административного помещения благодаря опоре на ро-



Софа Марио Беллини представляет собой дизайнерское осмысление новых для жилого интерьера синтетических материалов

ликах — это особенно важно, учитывая особенности современного рабочего места с широким фронтом для попеременной работы с бумагами, справочными материалами, средствами связи и компьютером.

Другая наиболее распространенная категория мебели — рабочие поверхности для осуществления на них различных процессов — т.е. столы. Поскольку они служат для выполнения самых разных функций — приема пищи, работы с документами или специальным оборудованием — форма их также достаточно разнообразна, но в любом случае определяется следующими требованиями: рабочая поверхность их горизонтальна для устойчивого размещения на ней необходимых предметов (исключение составляют столы для графической работы при проектной или художественной деятельности, рабочая поверхность которых наклонна и развернута к работающему за ними человеку). Высота стола над уровнем пола ограничена, с одной стороны, удобным для работы положением рук сидящего человека, с другой — минимально необходимым пространством для ног; исключение составляют столы, рассчитанные на стоящего около них человека — стойки.

Размер рабочей поверхности стола определяется радиусом досягаемости сидящего человека и габаритами размещаемого на ней оборудования. Столы, предназначенные для осуществления специфических процессов, отличаются наличием дополнительных рабочих поверхностей и емкостей, размещенных на разных, оптимальных для работы, уровнях. Так, стол для работы с компьютером может обладать размещенной выше уровня столешницы подставкой для монитора, выдвигающейся из-под столешницы полочкой для клавиатуры, тумбой для процессора; в комплект могут входить также подставка для периферийного оборудования — принтера, сканера, емкости для расходных материалов и дискет и т.д. Стол для работы с пишущей машинкой (хотя она постепенно вытесняется компьютерной техникой) должен обладать местным понижением уровня столешницы, вызванного большими, по сравнению с компьютерной клавиатурой, габаритами машинки. Лабораторные столы оснащаются блоками для подключения специального оборудования — горелок, тиглей и т.д. — и дополнительными плоскостями — полками для размещения оборудования. Тем не менее основная рабочая плоскость у всех этих специальных разновидностей столов имеет примерно одинаковые размеры и высоту.

Третья основная и довольно разнообразная категория мебели — это т.н. корпусная мебель: различного рода емкости, полки и шкафы, предназначенные для хранения предметов и материалов. Они могут быть как закрытыми, так и открытыми; во втором случае помимо функции хранения они выполняют также демонстрационную функцию.

Рассредоточенность процессов жизнедеятельности человека во времени и в пространстве приводит к тому, что значительная часть мебели эксплуатируется не постоянно, а только в определенное время суток. Если в интерьере общественного назначения это не играет особой роли, то в жилище, с его требованиями к компактности и рациональности использования пространства, это может составлять проблему. Как следствие идея трансформации оборудования жилья активно прорабатывается уже не первое столетие. Уже в конце XIX века получили распространение складные кровати, убирающиеся в вертикальные шкафные стенки, раздвижные и складные столы, складные, легко складываемые стулья. С появлением новых материалов и технологий идея трансформации получила новое развитие. Характерными примерами могут быть разработки 1960-х годов, например, контейнеры Джо Коломбо, при которых жилой интерьер сводится к оболочке, в которой свободно размещаются контейнеры, из которых при необходимости раскладывается необходимое оборудование — кухонное, спальное и т.д. Нельзя сказать, чтобы эти разработки получили широкое распространение, однако в перспективе использование подобных систем вполне возможно.

Особая категория мебели — специализированная мебель для определенных категорий людей или специфических функций. Так, мебель для детей во многом повторяет обычную, “взрослую” мебель, но пропорционально уменьшенную в соответствии с антропометрией ребенка. Быстрое развитие ребенка, его рост делают малоцелесообразной жесткую фиксацию размеров этой мебели — гораздо логичнее закладывать при проектировании возможность трансформации, изменения ее размеров по мере роста ребенка. Другое специфическое требование к детской мебели — повышенное внимание к травмобезопасности ребенка, что выражается в ограждениях и бортиках, отсутствии острых углов, широком использовании мягких материалов и т.д. Гораздо большее значение по сравнению со “взрослым” оборудованием имеет колористическое решение детской мебели, отличающееся большим разнообразием цветов, создающих праздничную игровую атмосферу детских зон.

Другая категория людей, требующая для себя особой мебели — люди с ограничением двигательных функций. В зависимости от характера инвалидности отличия мебели от стандартной могут быть минимальными или достаточно радикальными — вплоть до специальной мебели, рассчитанной на использование людьми в инвалидных колясках.

Особая категория мебели — специальная, например, больничная. Она отличается от стандартной специфическими требованиями к максимально щадящему размещению на ней человеческого тела в зависимости от характера заболевания или травм. Поэтому больничная кровать должна обладать возможностью трансформации с целью обеспечения как горизонтального, так и полусидячего положения больного, возможность пользования им в лежачем положении различным больничным оборудованием и т.д. Часть медицинской мебели — стоматологические кресла, например, — по сложности формообразования приближается к промышленному оборудованию, поэтому к категории мебели причисляется условно.

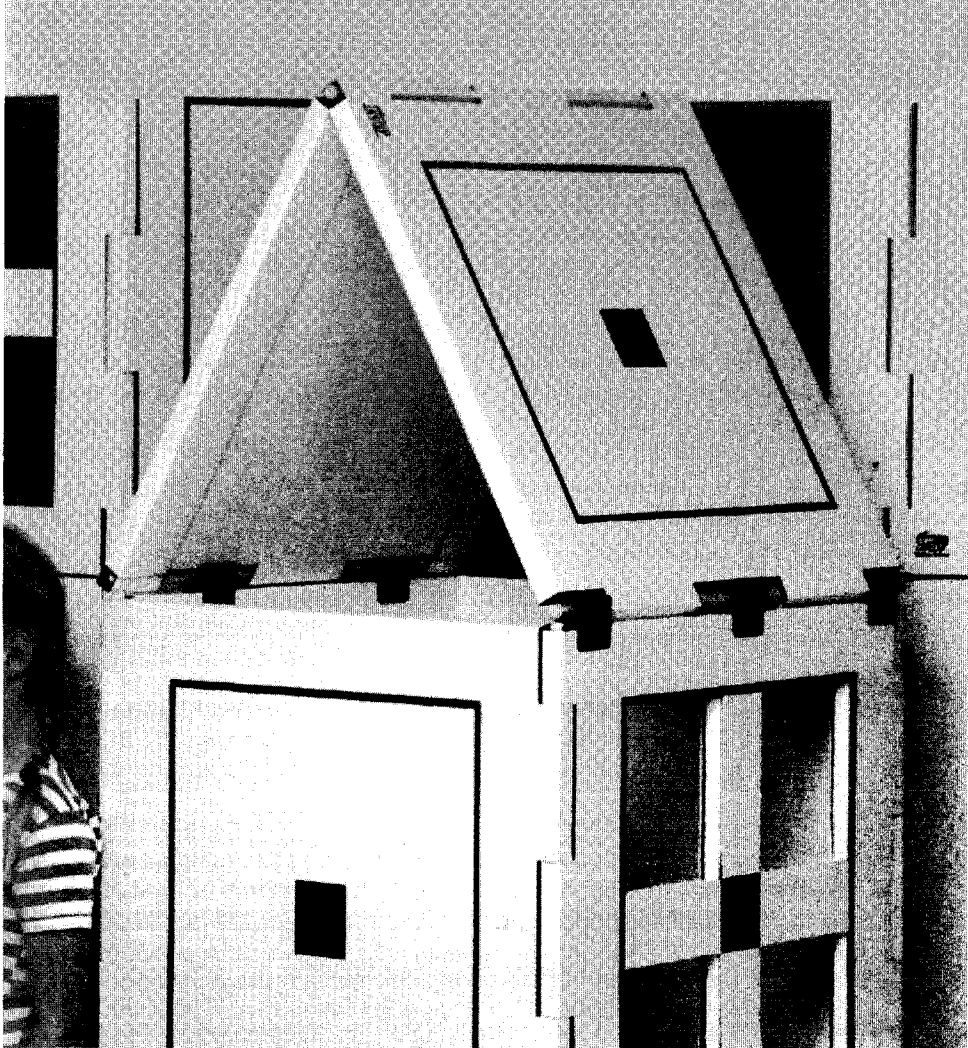
К оборудованию для бытовой работы относится, в первую очередь, кухонное оборудование. Оно включает в себя мебель, предназначенную для хранения пищевых продуктов, посуды и кухонных агрегатов, оборудование для готовки и хранения продуктов — плиты, холодильники, посудомоечные машины, вытяжки — и собственно посуду и приборы, предназначенные для облегчения процессов обработки и готовки продуктов — миксеры, тостеры, грили, мясорубки, кухонные комбайны, электрокофеварки и т.д. К этому необходимо добавить размещаемые на кухне сантехнические приборы — мойки. Все это разнообразное, отличающееся



по форме и фактуре оборудование составляет единый ансамбль, главную роль в котором играют, несомненно, крупные элементы — мебель, плита, холодильник, — размещенные в интерьере в соответствии с технологическими требованиями приготовления пищи.

На решение кухонного интерьера и, соответственно, его предметного наполнения влияет, в первую очередь, подход к его использованию. В одних случаях кухня служит вспомогательным помещением, а большая часть процессов жизнедеятельности жильцов протекает в других помещениях — в общественной зоне, в кабинетах и т.д. Соответственно, и интерьер кухни решается, скорее, как производственное помещение или лаборатория, вплоть до стилистики хай-тек. Однако гораздо чаще, особенно в квартирах с жестким разграничением внутреннего пространства на комнаты, кухня становится едва ли не основным местом общения, что обуславливает ее образное решение как кухни-столовой или кухни-гостиной. К тому же планировка жилища совершенно не обязательно подразумевает изоляцию кухни от остальных помещений; предельным выражением этого могут служить кухни-ниши в пространстве общественных зон жилья или кухни-контейнеры, разворачиваемые только в момент приготовления пищи.

На композицию кухонного интерьера оказывает влияние также изменение технологии приготовления пищи, при которой все большее количество продуктов приобретает человек уже обработанными, рассчитанными на длительное хранение и быстрое приготовление в микроволновых печах; правда в нашей стране это доступно пока только жителям городов. В первую очередь эти изменения сказываются на увеличении количества и объема емкостей для хранения продуктов, в том числе холодильников и морозильников.

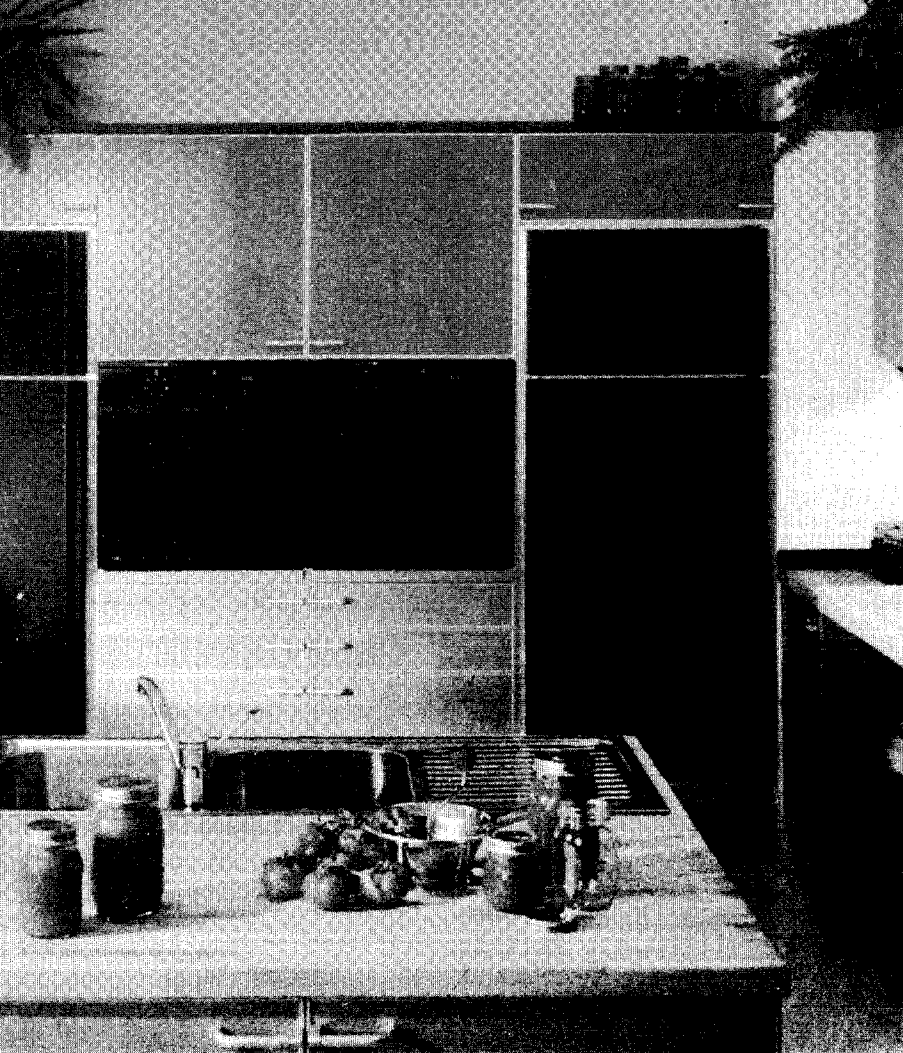


Детская игровая мебель подразумевает активное участие самих детей в формировании среды помещения детского сада. Используя ограниченную номенклатуру модульных элементов можно создать как чисто игровые элементы, так и функциональную мебель. Финляндия, 1980-е

К оборудованию для бытовой деятельности относятся также стиральные машины, пылесосы, швейные машины и т.д., однако пользование ими носит периодический характер, и значительную часть времени они остаются убранными, не оказывая существенного влияния на интерьер. Исключение составляют стиральные машины, поскольку из-за своей некомпактности и относительной стационарности они включаются в интерьер ванной, кухни или подсобных помещений.

В категорию санитарно-технического входит оборудование, связанное с обслуживанием биологических потребностей и с домашней работой. Санитарно-технические приборы — ванны, раковины, мойки, унитазы, биде — являются одним из наиболее консервативных видов оборудования. Размеры и их форма довольно жестко определяются антропометрическими характеристиками человека и используемыми материалами — металлом и фаянсом, поэтому сохраняются относительно неизменными. Варьируется, как правило, их отделка, в первую очередь цвет и, в меньшей степени, рельеф поверхности, ограниченный требованиями гигиены.

Развитие сантехнических приборов идет, в первую очередь, в сторону поисков оптимальной формы ванн как для различных видов водных процедур — сидячие для душа, лежащие, джакузи и т.д., — так и для встраивания в ваннные помещения различной конфигурации. Быстро совершенствуется также форма сантехнической арматуры — кранов, смесителей, термостатов, — для которых используются самые различные материалы: фаянс, фарфор, металл, пластмассы, стекло. Поэтому, даже относительно традиционная форма сантехнического оборудования позволяет, при варьировании цвета и деталей, добиться различных интерьерных эффектов, тем более, что композиция интерьера санитарных узлов и ваннных комнат создается, помимо этого оборудования, отделкой стен и полов



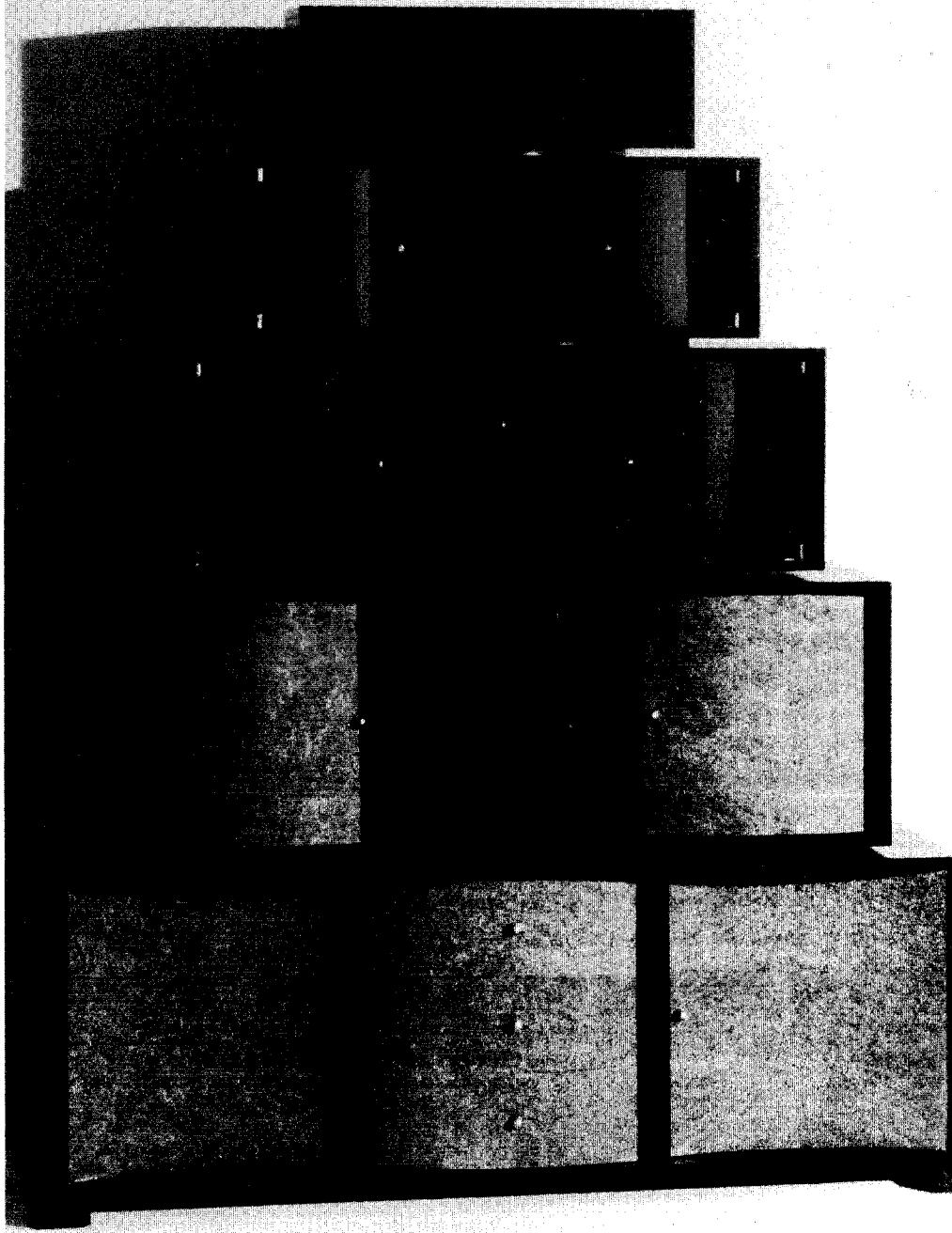
Интерьер современной кухни. Италия, 1980-е

(керамическая плитка или натуральный камень, зеркала) и специальной мебели. Кроме того, различный стиль жизни подразумевает и различную степень изоляции этих помещений от других пространств жилья. Так, уже в двадцатые годы XX столетия в виллах Ле Корбюзье ваннные помещения отделялись от спальни только легкими, не доходящими до потолка и повторяющими форму оборудования перегородками.

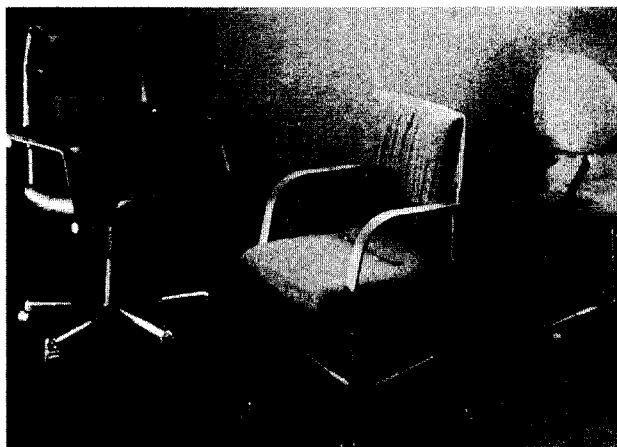
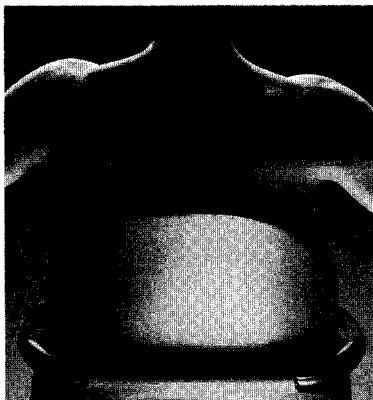
Выше уже говорилось о роли световой среды в интерьере. Формирующее эту среду светотехническое оборудование, пожалуй, изменилось за последнее столетие в наибольшей степени с появлением все новых источников света — от простых ламп накаливания к люминесцентным и галогенным, световодам и светоизлучающим диодам. Разнообразие источников света, материалов дает возможность создавать самую различную световую среду; оборудование может принимать форму декоративных светильников с характерной внешностью, скрытой подсветкой или световых структур, охватывающих все пространство интерьера или отдельных его зон.

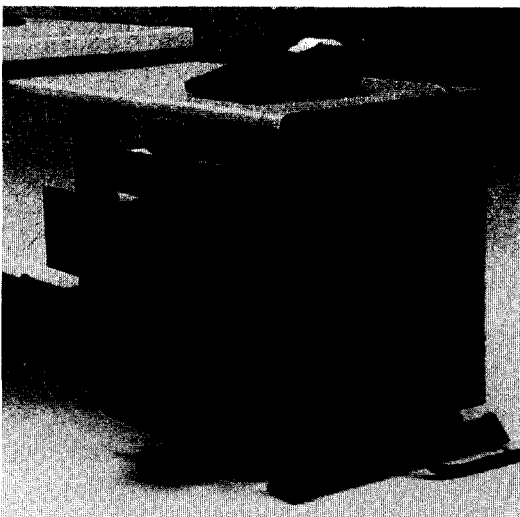
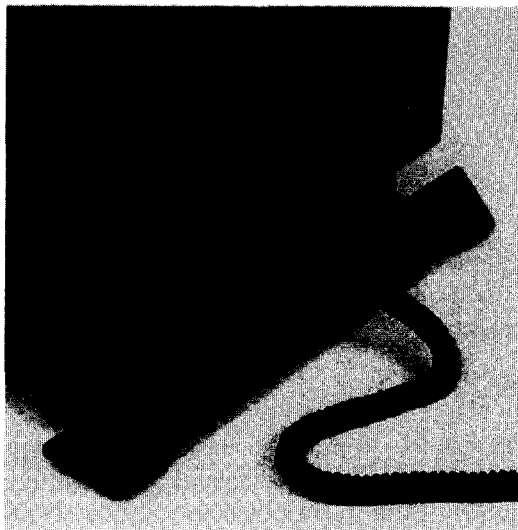
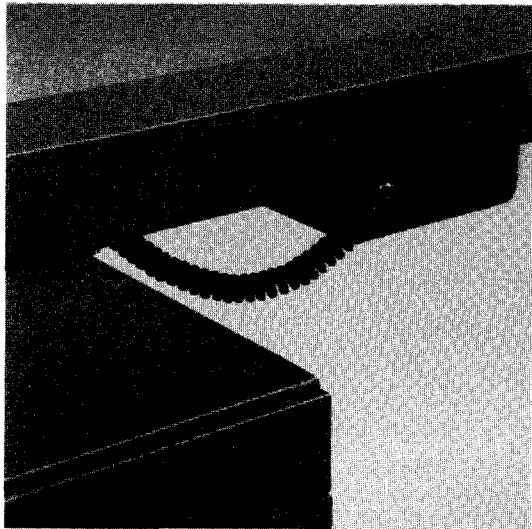
Бытовые светильники, предназначенные для жилья, имеют две основных функции: утилитарную — обеспечение всех функциональных процессов в жилище необходимым освещением, и декоративную — как активных составляющих композиции интерьера. Поэтому наряду со светильниками, традиционно обеспечивающими направленный свет для рабочих процессов или свет рассеянный, все большую роль в интерьере начинают играть декоративные светильники, почти лишенные утилитарных функций. Разнообразие их форм практически неограничено — это могут быть “букеты” светопроводящих трубок, композиции из гнутых люминесцентных трубок и т.д.

Шкаф воспроизводит в миниатюре архитектурные формы постмодернизма. Италия, 1980-е

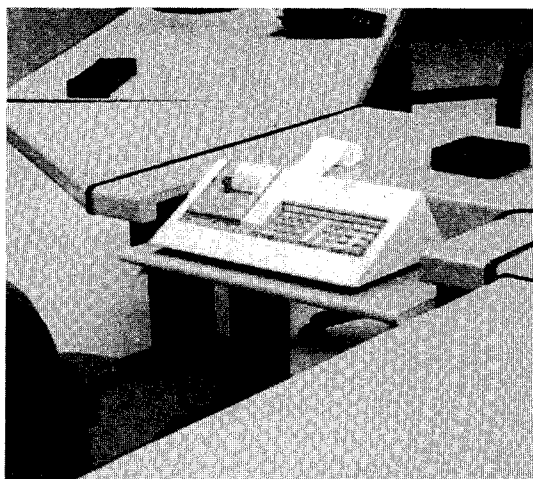


Рабочее кресло. Италия, 1980-е



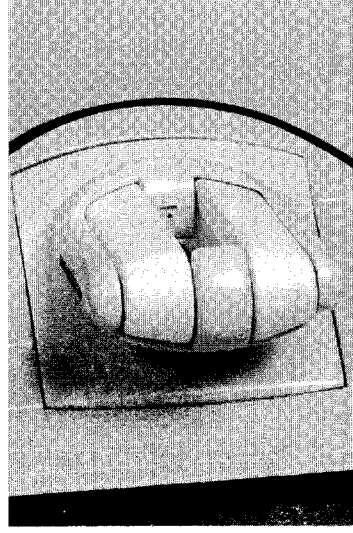


Модульная система конторских столов со встроенными электрическими и слаботочными коммуникациями. Италия, 1980-е





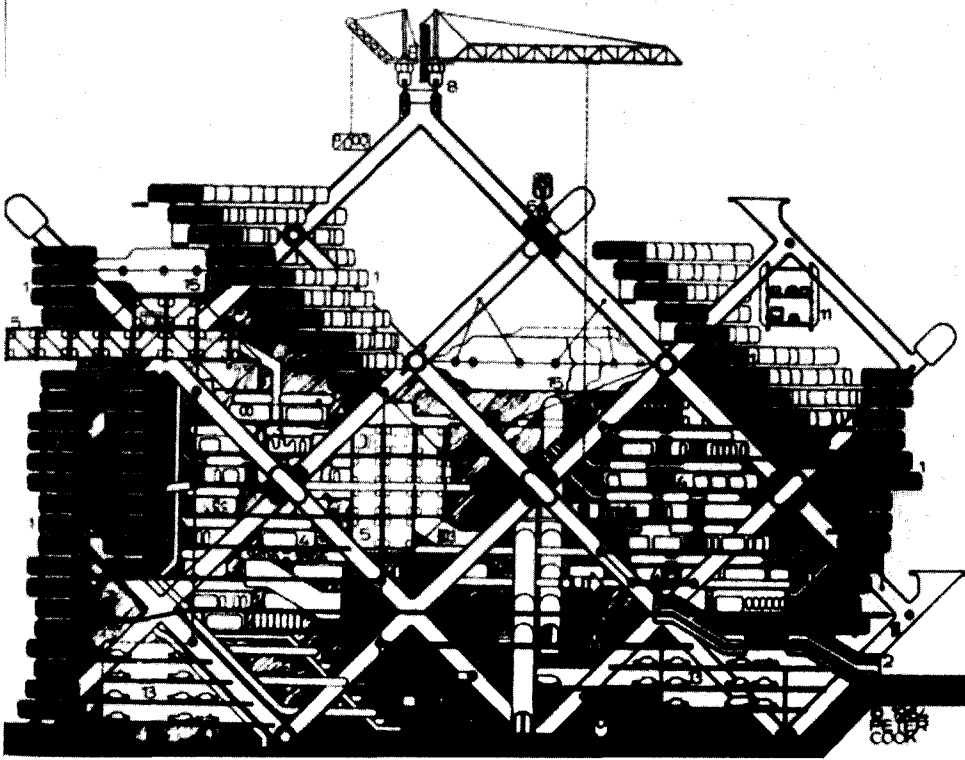
В жилых интерьерах ванная комната может почти не вычлняться из интерьера спальни. Ле Корбюзье, 1920-е



Проект перспективного сантехнического оборудования основан на новых технологиях переработки и утилизации отходов жизнедеятельности человека. Студенческая разработка, Швейцария, 1990-е

Все большую роль начинает играть в жилых и общественных интерьерах аудиовизуальное оборудование. Однако специфика общественных пространств приводит к тому, что звуковоспроизводящая аппаратура и телевизионная техника, как правило, выполняются интегрированными с другим оборудованием или с архитектурными деталями; исключение составляют интерьеры в стилистике хай-тек.

В 1970-е годы существовала тенденция интегрирования аудио- и видеотехники с бытовым оборудованием, при которой телевизионные экраны или аудиоколонки не выделялись из плоскостей шкафных стенок, визуально воспринимаясь как их составная часть. Однако, отчасти в связи с быстрым моральным старением этой техники, отчасти из-за следования моде подавляющее большинство современной аппаратуры выполнено как законченные объемы, контрастные к мебели или архитектуре. Такая контрастность позволяет им существовать в самых различных интерьерах и их зонах. Впрочем, быстрое развитие аудиовизуальной техники позволяет ожидать появления новых ее разновидностей и, следовательно, новых форм связи ее с интерьером.



Растущая и развивающаяся жилая структура с возможностью замены модульных ячеек-квартир и их автономного существования или перемещения в другие аналогичные структуры — таким представлялось будущее жилье в 60-е годы XX века. Группа "Аркигрэм", Англия

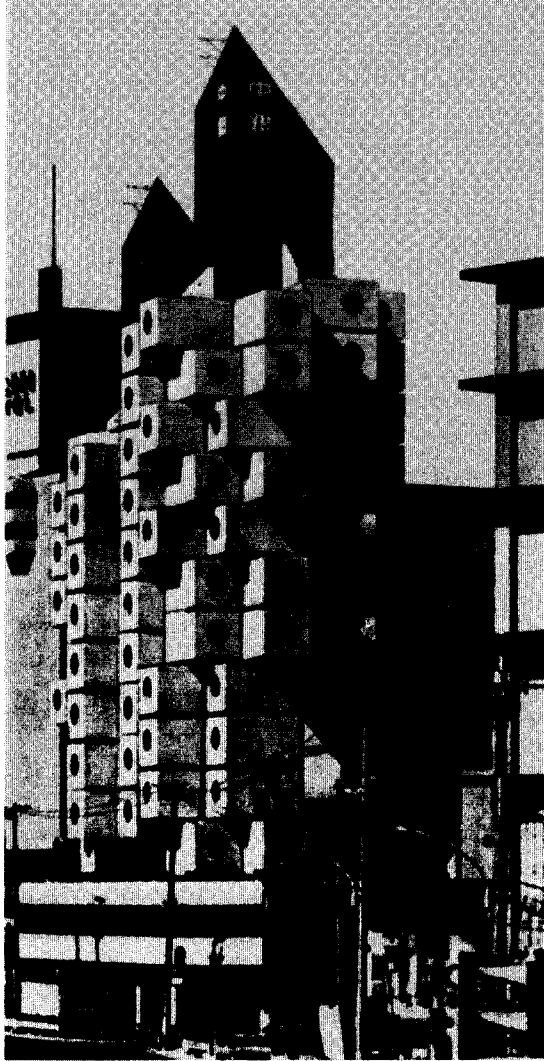
6.4. ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ИНТЕРЬЕРНЫХ ПРОСТРАНСТВ

В связи с тем, что рассмотренные выше типы интерьерных пространств сильно отличаются друг от друга по своему назначению, пути их возможного дальнейшего развития также неодинаковы. Так, в интерьерах помещений промышленного назначения намечаются несколько тенденций, из которых можно выделить:

— уменьшение непосредственного участия человека в производственных процессах, неблагоприятно сказывающихся на его физическом и психическом состоянии. В этом случае пространства, где происходят сами производственные процессы, строятся почти исключительно подчиняясь технологическим требованиям, а компактные помещения, в которых размещаются операторы, приближаются по решению интерьера к офису;

— частичный отказ от конвейера как от способа организации производства, наименее содействующего творческой деятельности человека. Так, на ряде заводов автомобильной корпорации "Вольво" в Швеции и Нидерландах сборка автомобилей (причем не штучная, а массовая) производится на стапелях, обслуживаемых отдельными бригадами, осуществляющими полный ее цикл с начала и до конца. Правда, при этом все предшествующие производственные операции — сварка кузовов, сборка двигателей и т.д. — производятся роботами на автоматизированных линиях. В соответствии с такой организацией производства традиционное пространство цеха разбивается на локальные участки деятельности отдельных бригад, позволяющие приблизить масштаб интерьера к человеку.

Интерьеры общественных зданий не обещают радикальных изменений по сравнению с сегодняшней ситуацией — как и десять лет назад, в годы расцвета постмодернизма, отсутствуют какие-либо стилевые ограничения, все большую роль



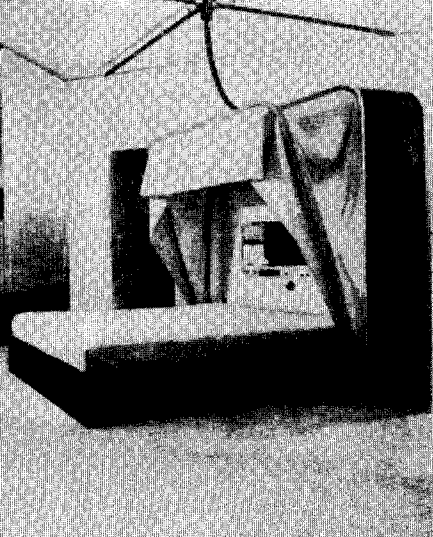
Частичная реализация архитектурных утопий 1960-х гг. — гостиница в Токио представляет собой набор объемных модулей заводского изготовления, размещенных на жестком створе вертикальных коммуникаций. Отличие этого здания от фантазий "Аркигрэма" — лишь в невозможности дальнейшей трансформации построенного объема. Архит. Кисё Курокава, 1972

приобретают цветовая и световая среда интерьера; особенно последняя, возможности формирования которой заметно расширяются с совершенствованием технологии осветительных приборов.

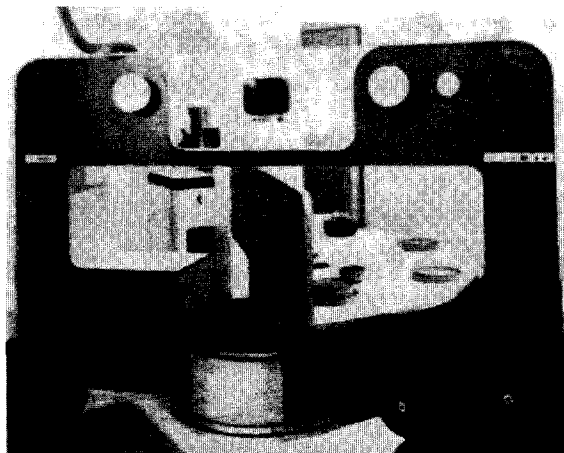
Наибольших же изменений можно ожидать в интерьере жилых пространств — изменение строительных технологий, появление новых типов оборудования может, наряду с сохранением традиционных, привести к появлению радикально измененных видов жилища.

Уже упоминавшиеся выше недостатки, связанные с делением жилья на дневную и ночную зоны, диктуют гибкость и возможность его трансформации, что позволило бы менять характер жилой среды на протяжении суток в зависимости от протекающих в ней процессов. Более редкие трансформации жилой среды связаны с изменением демографического состава проживающих в ней семей, с изменением рода их занятий и т.д. Помимо этого современный образ жизни часто препятствует оседлости людей, требуя их перемещений с места на место — от переездов в рамках одного населенного пункта до переселения из страны в страну.

Эксперименты по созданию жилой среды, удовлетворяющей всем этим требованиям, начались еще во второй половине 1960-х годов в концептуальных проектах групп "Аркигрэм" (Великобритания) и "Химмельблау" (Австрия). Предлагаемая ими жилая среда представляла собой мобильные (легко переносимые с места на место или вообще самоходные) трансформируемые жилые ячейки с жестким сервисным ядром и гибкой оболочкой помещений, легко подключаемые к коммуникациям, расположенным в несущих конструктивных структурах или существующие автономно, способные раскрывать интерьер в окружающую среду или изолиро-



Эта же концепция, но основанная на технологиях конца XX века, лежит в основе концептуальных "контейнеров". Джоз Коломбо



Контейнер-кухня — поиск компактного, универсального оборудования жилой среды будущего. Джоз Коломбо, 1970-е

вать его. Подобным образом предлагалось создавать целые города, неизменными в которых оставались бы только жесткие несущие структуры с коммуникациями; даже название — "Плаг-н-сити" ("город-розетка") — отражало мобильный, трансформируемый характер жилья.

Воплощением, хотя и частным, идей "Плаг-н-сити" в жизнь можно считать построенную в середине 1970-х годов по проекту Кисё Курокавы гостиницу в Токио, все номера которой представляют собой абсолютно идентичные автономные модули на одного человека, "подключенные" к общему ядру вертикальных коммуникаций. При этом внутреннее пространство номера решено, скорее, в духе космических технологий, когда в крайне стесненном объеме размещается максимум оборудования для жизнеобеспечения, досуга и работы (гостиница предназначена для одиноких бизнесменов, приезжающих в столицу по делам и служит, преимущественно, целям изоляции их от агрессивной среды большого города). Возможно, именно узкая специализация гостиницы и послужила причиной тому, что этот эксперимент так и не нашел до сих пор массового подражания.

Существенное отличие капсул Курокавы от жилых модулей "Аркигрэма" или "Химмельблау" — их замкнутость, обусловленная узкой функцией. Оболочки модулей "Плаг-н-сити" по большей части прозрачны, открываясь во внешнюю среду; подразумевается, что она должна быть не агрессивной, но дружественной человеку. Собственно, создание дружественной среды — будь то внешнее пространство или интерьер — и является основной задачей проектировщика вне зависимости от того, какое назначение носит проектируемый им объект.

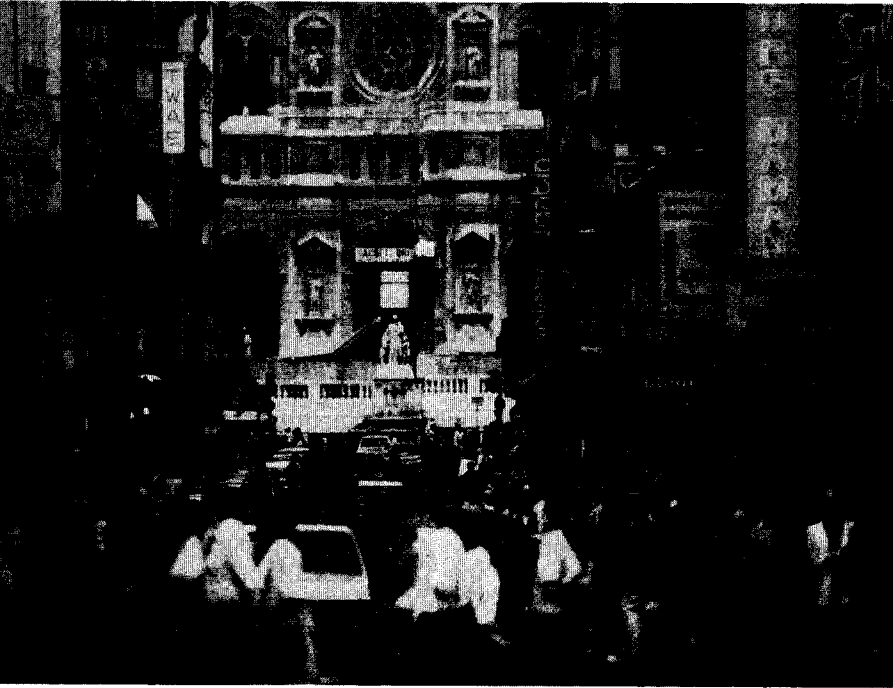
Глава 7



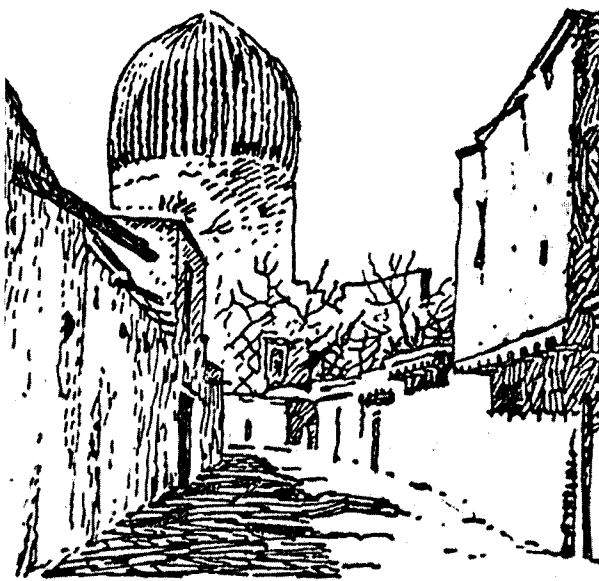
ДИЗАЙН СРЕДЫ ОТКРЫТЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ



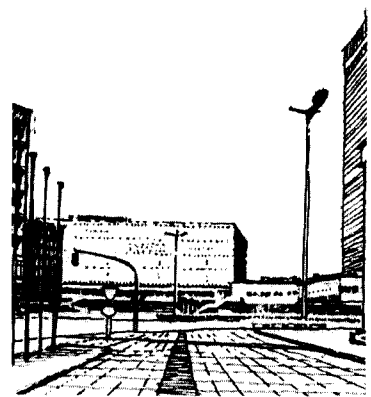
А



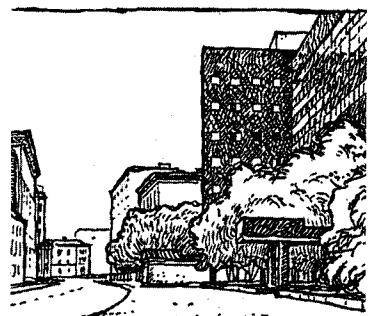
В



Д



Б



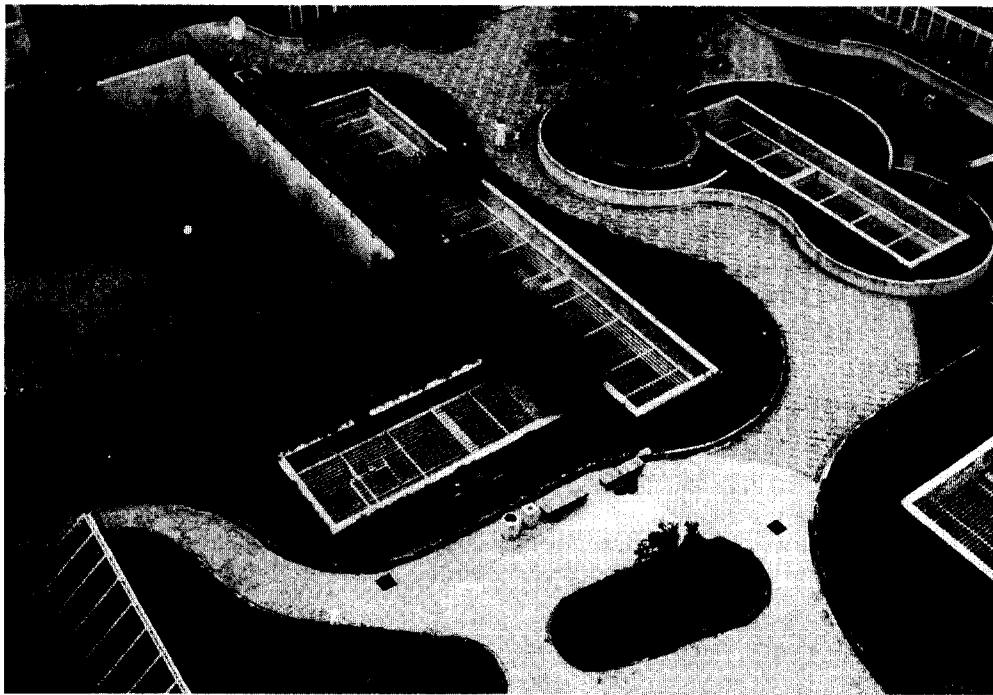
Г

дизайн архитектурной среды



Е₁

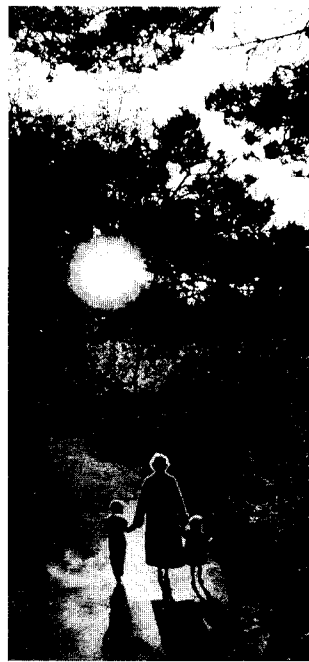
Е₂



Открытые пространства города: А, Б — площади (Красная площадь в Москве, Александер-платц в Берлине); В, Г, Д — улицы разного типа: в общественном центре (Париж), транспортная (Москва), переулок в заповедной зоне (Самарканд); Е₁ — двор в жилом квартале, Москва, Е₂ — Япония; Ж, И — сады и парки (Исторический сквер в Екатеринбурге, парк Голден Гейт в Сан-Франциско)



Ж



И

7.1. ОТКРЫТЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОСТРАНСТВА КАК ОСОБЫЙ ОБЪЕКТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Большинство архитектурных проектов содержат решения различного рода площадей, улиц, парковых ансамблей, жилых территорий и т.д. Иногда такие решения разрабатываются как самостоятельная тема, в других работах они служат обоснованием композиции гражданских или промышленных сооружений. Но во всех случаях это специфические объекты проектирования — *открытые архитектурные пространства, к которым относятся самые разнообразные пространственные ситуации, полностью или частично не имеющие ограждений (стен) и покрытий*, и потому непосредственно подверженные прямым природно-климатическим воздействиям (ветер, осадки, температура воздуха и т.п.). Различают ландшафтные (природные) открытые пространства (сельскохозяйственные территории, парки, акватории и т.п.), городские (улицы, площади, жилые дворы и т.д.), специальные открытые сооружения (стадионы, технические площадки).

Предназначены эти пространства для таких видов деятельности, где прямое воздействие погодных условий либо необходимо, либо не является существенной помехой (сельскохозяйственные угодья, рекреационные зоны, уличная транспортная сеть и т.п.). Вместе с тем в среде населенных пунктов, прежде всего в городах, они являются необходимым дополнением к “закрытым” интерьерам зданий и сооружений, поскольку обеспечивают утраченную в интерьерах связь горожанина с природой.

Среда открытых пространств обычно отличается от среды интерьеров особыми способами организации функции и облика:

- а) большие размеры — не меньше, чем на порядок — обуславливают специфические условия восприятия (размытость дальних планов, “условность ограждений”, “кулисное” построение глубинной композиции), новое ощущение масштаба пространства;
- б) ландшафтные компоненты: зелень, небосклон, играющие весьма активную роль в формировании облика;
- в) функция в открытом пространстве становится комплексной (главная улица — как коммуникационный канал, общественно-торговый центр и символ города одновременно).

Все эти особенности делают проектирование открытых пространств самостоятельным разделом средового дизайна.

К *архитектурным* открытым пространствам относятся те объекты, в проектировании которых сознательно учитываются их художественные особенности — включения зданий, сооружений, специальная, с пониманием роли эстетического начала, обработка объемов и поверхностей, составляющих пространственные решения и т.д., поэтому в эту категорию, прежде всего, включают, помимо специальных

ландшафтных и инженерно-природных образований (парки, плотины и т.п.), все *открытые городские пространства*.

В теории и практике проектирования для этого объекта нет устоявшегося термина. Его называют “фрагмент городской среды”, “урбанистическое пространство”, “внешнее городское пространство”, “городской ландшафт”, “городской интерьер”, “градостроительный ансамбль” и т.д. Каждый из этих терминов определяет явление со своих позиций, однако их смысл в соответствующем контексте всегда понятен. Наиболее широкими рамками обладают три из них: открытые (городские) пространства, “городская среда” и “городской интерьер”, поскольку точнее других определяют “средовую” сущность объекта.

“Всякое здание участвует в создании двух пространств: внутреннего, которое полностью определяется архитектурным произведением, и внешнего, или урбанистического пространства, заключенного между этим произведением и другими, близлежащими... Архитектурное пространство мы продолжаем ощущать в городе, на улицах и площадях, в переулках и парках, на стадионах и скверах — повсюду, где творчество человека ограничило “пустоты”, т.е. создало замкнутое пространство... все то, что зрительно ограничено какими-либо завесами, будь то стены зданий, или ряды деревьев, или синь моря”.¹

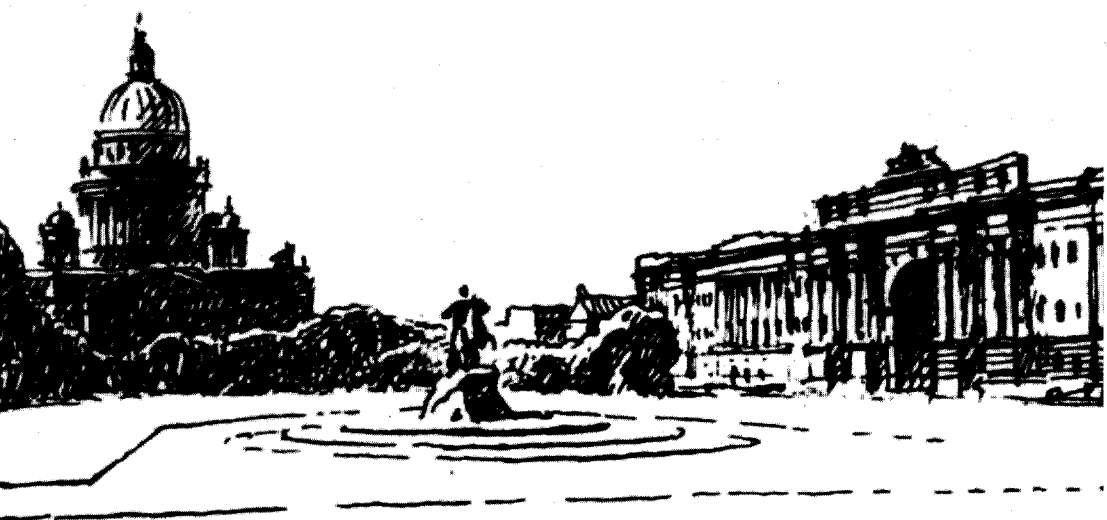
Сказанное позволяет уяснить сущность понятия “городское пространство” — это *целостно и изнутри воспринимаемый конкретный фрагмент открытого архитектурного пространства, в котором часть реальных ограждений (плафон, стены) заменены условными (небосвод, панорама и т.д.)*. Развитием этого термина является понятие “городская среда” — как единство архитектурных свойств этих фрагментов с их *характерным предметным наполнением и эмоциональной окраской*. Это улицы, площади, жилые дворы, бульвары, промтерритории и т.д., обладающие свойствами *среды*, т.е. обжитые, освоенные горожанами, обеспечивающие соответствующие “местные” виды городской деятельности. Совокупность этих фрагментов, складывающихся в городскую среду в целом, определяет образ жизни всего города.

Своеобразным синонимом термина “городская среда” является понятие “городской интерьер”, появление которого совпало с усилением тенденций “глобального” многоцелевого благоустройства открытых пространств в современном городе, насыщения его разного рода оборудованием, декоративными и художественными элементами, приближения их по уровню оснащенности к интерьерам зданий и сооружений, что позволяет, при необходимости, “стирать грань” между пространствами открытыми и “закрытыми”, создавая единую непрерывную ткань нужной человеку среды обитания.

Отличие городского интерьера от обычного состоит в сочетании элементов, которые поддаются авторской обработке в процессе “конструирования изолирующей среды”, и элементов, включающихся в средовое произведение только зрительно — небосклона, фрагментов пейзажа, перспектив улиц, панорам. Естественно, что при этом основная задача архитектуры — “изолировать, ограничить какими-либо вещественными материальными формами известную часть пространства”² — существенно усложняется: “пунктир” материальных форм, вычленяющих открытое городское пространство, должен быть достаточно выразительным, чтобы выполнить свое предназначение, должен гармонировать с изображениями, возникающими в неизбежных разрывах, а размещение и конфигурация этих разрывов должны согласовываться с градостроительными законами, лежащими вне закономерностей формирования материальных объектов.

¹ Бруно Дзеви, [71, с. 470—471.]

² М.Я. Гинзбург [33, с. 24]



Фрагмент и деталь единичного среднего объекта

Размытость границ, определяющих специфику тех или иных форм открытого пространства, делает создание городского интерьера особой областью архитектурно-дизайнерского творчества, стоящей на грани между градостроительным и объемным проектированием. Опираясь одновременно с “дальними” и “ближними” градостроительными пространствами, архитектор-дизайнер должен свободно ориентироваться в комплексе функциональных и художественных факторов их планировочной организации, задумывая формы и конструкции ограждений и заполнение “своего” пространства, должен обладать знаниями, необходимыми для проектирования различных зданий и сооружений, объектов городского дизайна и обустройства, элементов ландшафтной архитектуры.

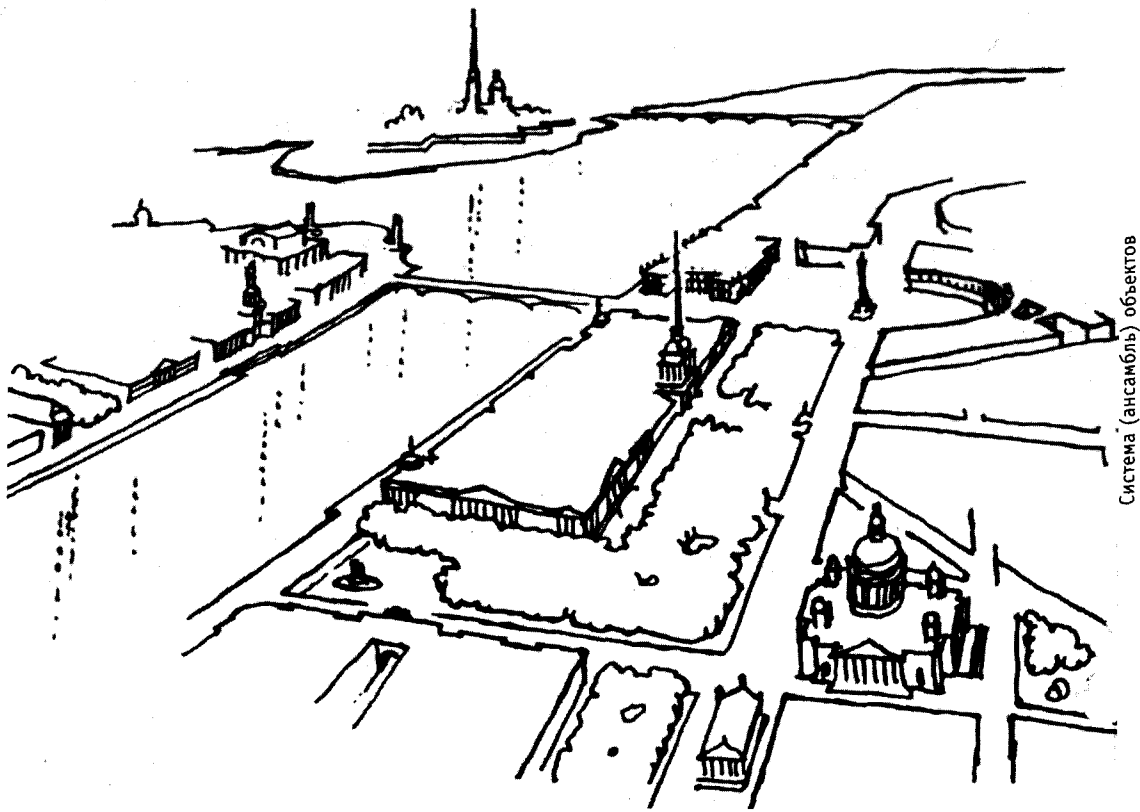
Формирование городского интерьера подчиняется закономерностям прямого зрительного восприятия, как это имеет место в интерьерах зданий; однако его масштабы, формы, особенности развития гораздо ближе к исходным параметрам градостроительных образований — районов, зон, — цельное и единовременное восприятие которых затруднено или невозможно. Это положение усугубляется многоплановостью самого понятия “интерьер”, которое в равной степени можно отнести и к отдельному помещению, и к их связке, и к совокупности впечатлений от всех внутренних пространств здания. Та же многозначность наблюдается при описании городского пространства.

Простейшей формой городского интерьера следует считать *единичный, относительно изолированный фрагмент города*, который зритель в состоянии воспринять единовременно. Таковы площадь, перекресток улиц, двор, отрезок магистрали.

Комбинации отдельных объектов зритель осваивает разновременно, “порциями”. Если при этом сохраняется активная связь прямых впечатлений от этих пространств, возникает следующая разновидность городского интерьера — *система объектов, образующих несравнимый с исходными новый образ*. Так воспринимается сложный из отдельных площадей и линейных отрезков ансамбль центра Санкт-Петербурга.

Самый сложный уровень в этой иерархической последовательности — впечатление от района или города в целом. Синтетический “образ города” возникает при слиянии полученных в разное время представлений о всех его крупных ансамблях, характерных уголках, природных пейзажах.

“Ярусная” структура восприятия среды города (отдельный фрагмент — вычлененная композиция локальных пространств — облик города в целом) — весьма существенная черта его архитектурно-дизайнерской организации. Однако при всей



Система (ансамбль) объектов

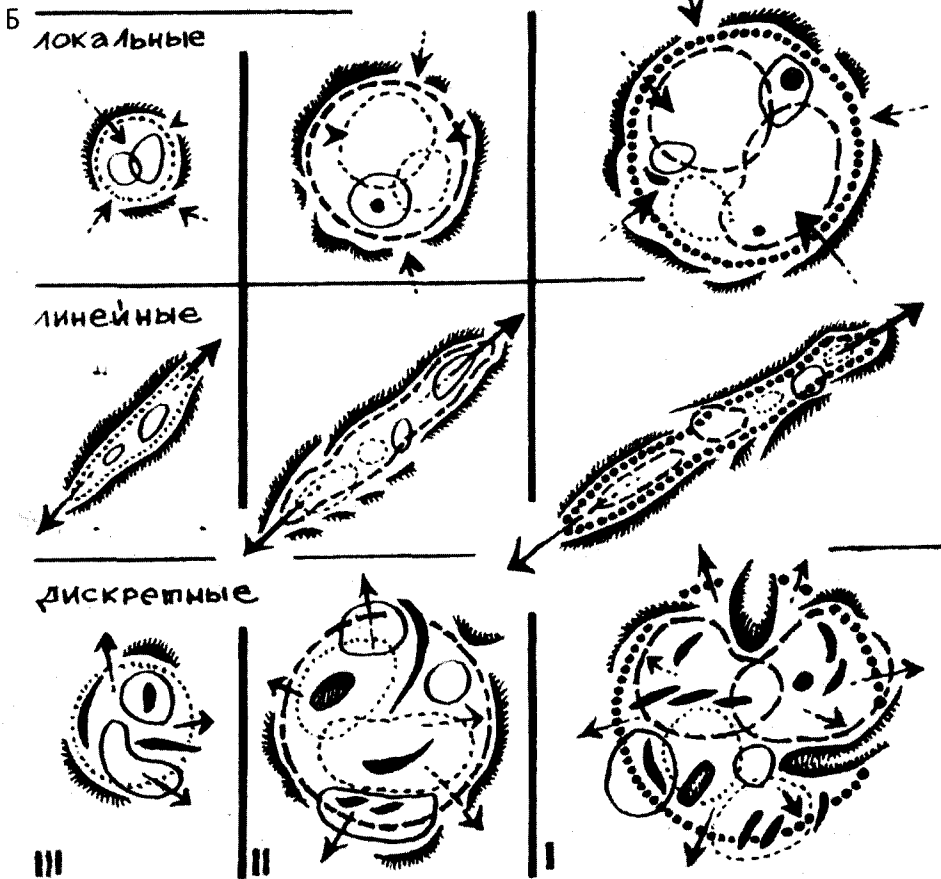
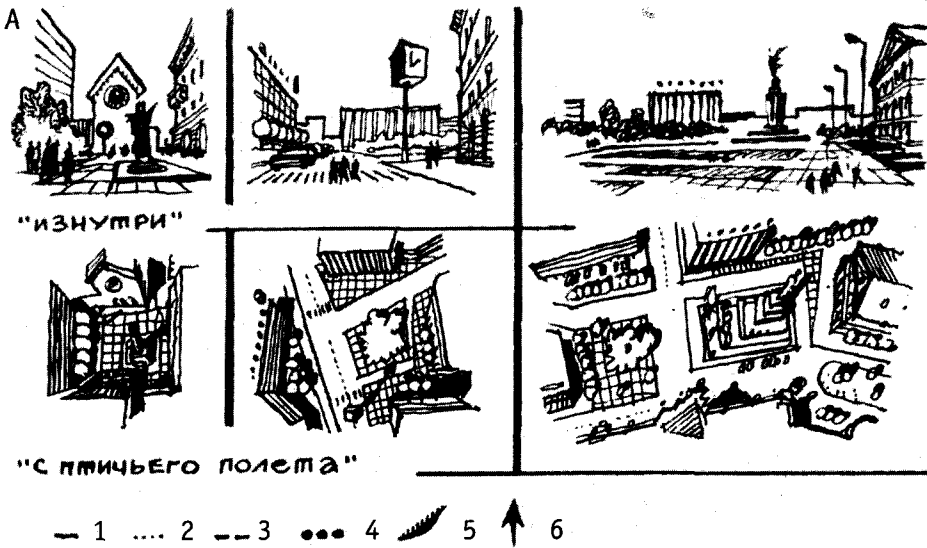
сложности проектного прогноза ее высшей формы — «образа города» — надо помнить, что суммируется он из вполне поддающихся вычленению и анализу самостоятельных «атомарных» актов средового формообразования, охватываемых двумя «нижними» уровнями восприятия городского интерьера.

Пространственное строение городской среды составляется из множества *средовых объектов и систем* и практически повторяет сформированную по законам архитектуры и градостроительства структуру открытых пространств города («каркас», образованный уличной сетью, ландшафтной опорой, расположением общественных центров, и «ткань» — застройка, здания и сооружения, заполняющие ячейки «каркаса»).

Функциональная типология форм городской среды в целом калькирует общесредовые закономерности (объекты и системы производственные, жилые, рекреационные, общественных центров, коммуникационные русла и узлы), но тектонические особенности строения открытых пространств, их масштаб вносят сюда свои коррективы.

Во-первых, большинство «городских интерьеров» сливаются, «перетекают» друг в друга, составляя непрерывную цепь разных «полей деятельности» и впечатлений. Это ставит перед проектировщиками специальные задачи:

- а) уметь «разделить» средствами архитектуры и дизайна облик соседних, сливающихся вместе пространств;
- б) знать приемы «соединения», гармонизации не только функциональных процессов, но и впечатлений от разных, но примыкающих друг к другу уголков города;
- в) уметь организовать совокупность рядом лежащих фрагментов города как еди-



Классификация открытых пространств города:
 А — общий вид; Б — структурные схемы; III — предметно-пространственные системы "местного значения"; II — то же, "районного"; I — то же, "городского"; 1 — границы функциональных площадок; 2 — пространства категории III; 3 — то же, категории II; 4 — то же, категории I; 5 — зрительные преграды; 6 — ориентация пространства

ную функциональную и художественную композицию, со своими акцентами и кульминациями.

Во-вторых, размер даже "стандартных" цельных открытых пространств столь велик, что в их границах, помимо прямых функций (например: коммуникация, торговля), всегда появляются дополнительные (отдых, информация) со своим наполнением; при этом для зрителя главным в облике площади становится не ее общее ограждение (застройка), а предметное наполнение ближнего плана, формирующее данную функциональную зону. Кроме того, большой размер городских пространств диктует и особые приемы его дизайна — от организации водостока до приемов освещения.

В третьих, прямое воздействие на городскую среду погодных условий предопределяет, помимо активного использования в ее благоустройстве т.н. ландшафтного дизайна и связанных с ним малых архитектурных форм, корректировку микроклимата среды с помощью планировочных средств и объемных устройств (ветрозащитных стенок, солнечных "ловушек" и т.п.), что требует особых дизайнерских знаний.

Наконец, специфика городской среды предопределяет использование в дизайне ее предметного наполнения большого количества единых для всего города стандартных решений и элементов — из соображений экономических и эстетических (единый дизайн общих для всего города деталей среды помогает соединить в ансамбль разнородные интерьеры города).

Таким образом, функционально-художественные разновидности фрагментов города гораздо богаче их "архитектурной" номенклатуры, т.к. бесчисленность видов контекста градостроительных ситуаций (от исторических кварталов до новой застройки) даже близких по строительным параметрам объектов порождает нестандартность, множественность форм предметного наполнения этих пространственных ячеек и приводит к появлению совершенно несхожих архитектурно-дизайнерских средовых композиций.

В результате *образ городской среды* — этот символ своеобразия города или его района — складывается как калейдоскопическая непрерывно меняющаяся картина, вобравшая в себя и архитектурные, и природные приметы города, стиль и темп его жизни, меру и завершенность убранства и благоустроенности его улиц и площадей.

7.2. КЛАССИФИКАЦИЯ ОТКРЫТЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ

Сегодня не существует общепринятой системы классификации открытых городских пространств. Объясняется это исключительной сложностью самого объекта — городского интерьера, который, как и “каждое произведение художественной архитектуры является единым и цельным организмом, в котором объединены функциональные, технические и формально идеологические моменты”.¹

Поэтому в основу систематизации открытых городских пространств следует положить особенности их материально-физических форм, на которых базируется все разнообразие художественных впечатлений от городской среды. Вопрос сводится к выбору критерия формообразования.

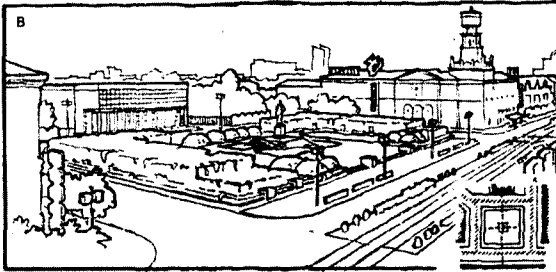
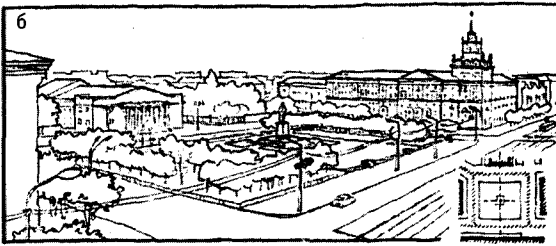
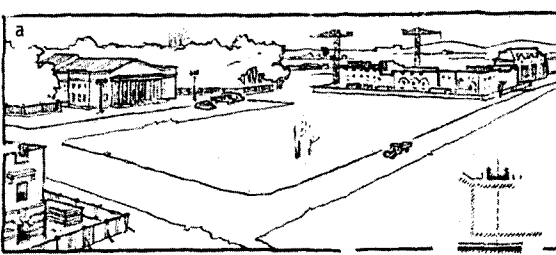
Анализ практики средового проектирования открытых пространств показывает, что по мере наращивания на данной площадке градостроительной содержательности обогащается палитра планировочных элементарных единиц, из которых складывается ее поверхность, разнообразнее становятся приемы, собирающие их в цельную конструкцию. Открытое городское пространство как бы “набирается” из отдельных подпространств, функциональных площадок, специализированных по назначению, характерных по обработке поверхностей и оборудованию. Наличие разнообразных комбинаций этих структурных элементов — отличительный признак строения любого городского интерьера, а степень сложности таких комбинаций, уровень организации всей планировочной структуры можно рассматривать как ведущий критерий его классификации.

Если выстроить все виды городских интерьеров, независимо от их назначения, художественного качества и принципов композиции в последовательный ряд, начинающийся с простейших по планировочной организации примеров и заканчивающийся наиболее сложными, развитыми по планировочной структуре объектами, то окажется, что они легко подразделяются на отчетливо различимые группы, каждая из которых определяется двумя признаками: принципом геометрической организации и уровнем сложности, отвечающих градостроительной значимости данного образования.

Материальная, физическая основа данного архитектурно-пространственного фрагмента зависит от той роли, которую он призван играть в городском организме. При увеличении масштаба объекта, как правило, вырастает насыщенность функциональным содержанием, элементами синтеза искусств, усложняется его геометрическая и ландшафтная композиция, словом, всесторонне преобразуется, усложняется структура пространства. Отвлекаясь от всего многообразия возможных сочетаний, отбросив многочисленные переходные формы, можно выделить три характерных уровня градостроительной значимости, три “степени сложности” (категории, ранга) такого рода объектов.

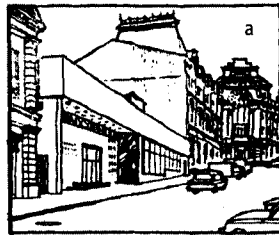
¹ П.И. Голосов [72, с. 5.]

А



Этапы формирования городского интерьера: А — площадь Строителей в г. Комсомольске-на-Амуре; а — формирование, 1950-е; б — обживание пространства, существующее положение; в — станбильная эксплуатация (проектное предложение); Б — Кузнецкий мост, Москва; а — существующее положение; б — предложение по реконструкции

Б



Подавляющее большинство относительно самостоятельных фрагментов городской среды относится к разряду *“элементарных” пространств*. Как правило, они включают 1—2 специализированные площадки, имеют размеры порядка 0,5—1 га. Формы их чрезвычайно многообразны — перекрестки, небольшие площадки, курдонеры перед зданиями разного назначения, жилые двory и другие *“заполнители”* образованного застройкой городского каркаса, иногда играющие роль местных или специализированных акцентов в городской системе пространств. Из этих локальных образований III-ей категории (по предлагаемой классификации) и собирается большинство городских структур — прежде всего более сложные *локальные объекты*.

Наиболее распространены среди *“составных”* образований городские интерьеры средней, II-ой категории, имеющие, условно говоря, *районное значение*. Они компонуются из 3—5 ячеек III-ей категории, что определяет их значительную расчлененность по функции, строению плана, комплексу формирующих элементов. Как правило, эти объекты, помимо *“рядовых”* компонентов структуры, имеют в своем составе выделяющиеся, доминантные единицы: крупные общественные здания, значительные произведения монументального искусства, оригинальные сооружения. Размеры площадок этого типа около 3—4 га. Существенным свойством объектов II-ой категории является их *“монотемность”* — они подчинены обычно одной композиционной теме, пространство их структурировано так, чтобы выявить эту тему. Функционально это — площади общественных зданий или комплексов, значительных инженерных сооружений, имеющие большую пешеходную и транспортную нагрузки.

Высший ранг в классификации городских интерьеров занимают пространства I-ой категории *общегородского значения* — крупнейшие городские площади. Они со-

ставляются из элементов, соответствующих интерьерам III-ей и II-ой категорий, т.е. имеют сложное “многоуровневое” зонирование, вызванное большой общественной и художественной значимостью таких образований. Обычно в объекте I-ой категории содержатся 5—7 “элементарных” ячеек, образующих 2—3 относительно самостоятельные зоны, соответствующие пространствам II-ой категории; габариты таких площадей измеряются сотнями метров. Форма их часто неправильна, геометрически усложнена, можно даже говорить о целю воспринимаемой совокупности отдельных пространственно наложившихся площадей, создавших вместе единый интерьер.

Важный признак этих объектов — обрамление сложным ансамблем различного рода уникальных сооружений, построек, памятников, они полицентричны, много-темны, даже “полифоничны”, что и делает их композиционно-пространственную структуру столь неоднозначной.

Названные категории городских пространств имеют специфический градостроительный характер, соединяя в один признак два свойства каждого объекта — роль в городской среде и степень сложности планировочной структуры. В жизни неизбежны случаи, когда эти качества не будут совпадать. Так, в историческом городе сложный по функции городской узел может иметь упрощенное, не отвечающее его категории строение, или наоборот, пространственно развитый интерьер города может оказаться вне сферы его общественных интересов. Данная типологическая система автоматически выделяет такого рода объекты, сигнализируя проектировщикам о необходимости принятия тех или иных решений, согласующих формы и содержание жизни города.

В городе пространства всех трех категорий сливаются в единую объемно-планировочную структуру, в пределах которой, помимо описанного класса *локальных образований*, можно выделить еще два класса геометрических сочетаний: *линейные системы* и *системы дискретных взаимоувязанных пространств*.

Второй класс — линейные системы — объединяет объекты, восприятие которых основано на последовательном сложении ряда картин, нанизанных на продиктованную геометрией пространства общую ось движения: улицы, пешеходные трассы, водные артерии. Следует подчеркнуть, что образуются они из локальных единиц разного ранга, и в зависимости от того, какое количество единиц высших рангов войдет в такую систему, сама она будет принадлежать к тому или иному уровню градостроительной значимости.

Объекты третьего класса имеют территориальный характер, к ним относятся различного рода специализированные городские территории — парковые ансамбли, спорткомплексы, жилые районы, промплощадки, а также системы городских площадей, разделенных застройкой, бульварами и т.д. Складываются эти образования из элементов локальных и линейных, а их восприятие осложнено еще более. Например, отдельные фрагменты расчлененной домами жилой территории далеко не всегда связаны порядком движения и не могут слиться в цельный зрительный образ непосредственно, как лежащие рядом отрезки улицы или разные стороны одной площади, но требуют воссоединения облика разных площадок по памяти.

Таким образом, системообразующий признак этого классификационного ряда — геометрическая структура объекта — определяет, по мере усложнения, новые черты функциональной организации, более сложный характер восприятия и, в конечном счете, специфику образных характеристик объектов разных классов.

Другими словами, именно значимость и геометрия данного открытого пространства являются ведущими критериями их классификации, поскольку глав-

ное их назначение в городе — коммуникация. Но принцип строения открытых пространств почти однозначно определяется этой укрупненной функцией. Например, в городе линейные системы улиц и площадей решают задачи пешеходно-транспортного движения, локальные пространства служат местом скопления людей или машин, концентрации “перекрестных” дополнительных видов деятельности — торговли, общения, которые так или иначе “окрашивают” законы формирования среды, продиктованные ведущей функцией. То же окрашивание наблюдается в специфических районах города: территориальные формирования являются “рабочим полем” рассредоточенных процессов труда и быта (рекреация, жилая среда, производственная зона), причем этот тип пространственной организации открытых пространств, как правило, носит “чересполосный” характер (например, чередование жилых дворов и участков общественных учреждений в жилом районе).

Важную роль в формировании города играет длительность становления и эксплуатации его пространственных форм, что также сказывается на их классификации.

Все городские интерьеры — в зависимости от того, на каком этапе своего развития они находятся — делятся на четыре разновидности. *Новый, формирующийся объект* — наиболее динамичная форма, в которой не завершены становление пространства, художественной структуры, не определилась тематика архитектурных решений, но уже существует — в проекте или реально — часть его материально-пространственных компонентов, предопределяющих направленность будущего развития. Следующий этап становления городского интерьера — *обживаемый объект*. Большинство образующих его материальных систем — ограждений, планшета и заполнения — сложились, но отсутствие некоторых компонентов не позволяет полноценно воспринимать художественную структуру фактически функционирующего пространства, снижает впечатление от архитектуры. Этот этап характерен для многих новых районов современного города, где еще предстоит развернуть в полном объеме работы по благоустройству, озеленению, размещению декоративно-художественных элементов, информационных устройств.

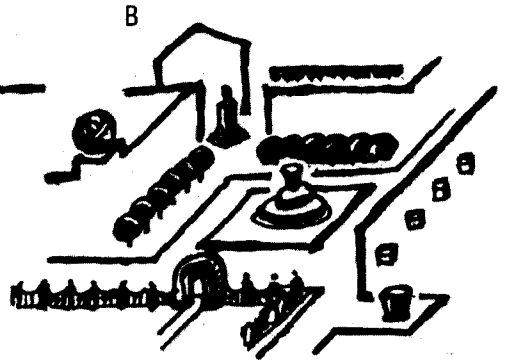
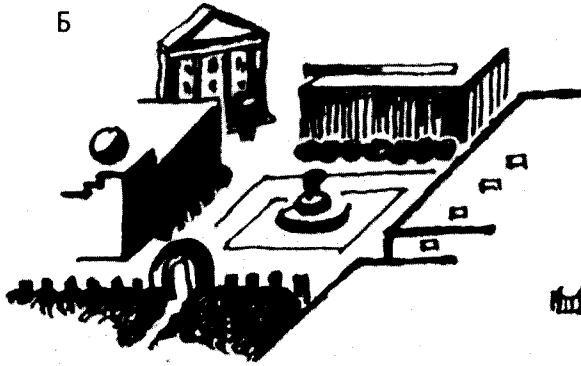
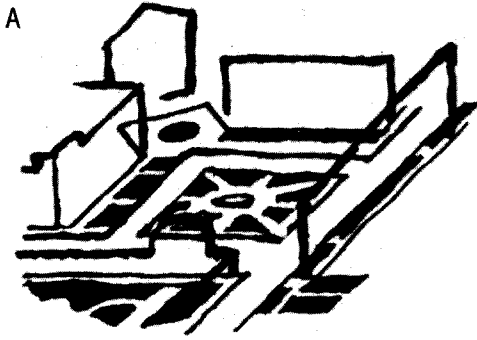
Наиболее распространенной формой существования городских пространств являются так называемые *стабильные интерьеры*, в которых процесс формообразования завершен до последних деталей, например, в центральных районах исторических городов. Правда, устойчивость таких образований далеко не абсолютна — жизнь города вносит свои коррективы в их благоустройство, информационное обеспечение, меняет отдельные элементы архитектурного декора, даже сами здания, дополняет среду новыми монументально-декоративными произведениями. Но все это — в таких количествах, когда общее художественное построение пространства и условия его восприятия принципиально не меняются, т.е. сохраняется привычный средовой образ объекта.

Другое дело, если необходимые по тем или иным соображениям изменения облика материальных компонентов интерьера становятся необратимыми, нарушают композиционную структуру. В этом случае объект переходит в разновидность *реконструируемых пространств*, близких по содержанию трансформаций с новыми, формирующимися, но с тем отличием, что здесь существующие опорные элементы играют гораздо более важную роль, чем в новых структурах.

Градостроительный характер открытых пространств, отразившийся в предложенных системах их классификации (структурно-геометрической и по этапам развития), диктует свои отличия формирования и функционирования городского интерьера от обычного. Последний, как правило, осуществляется в натуре одновременно, целиком, и таким же образом происходят его переделки. Улицы и площади, наоборот, чаще всего складываются постепенно, по частям. Причем если в

простом интерьере единоличное авторство — рядовой случай, то в городском — редчайшее исключение. Коллективность градостроительного проектирования сказывается не только в многочисленности проектных групп по отдельным разделам городского интерьера — от информационного обеспечения до монументальной пропаганды, — но и в разделении их деятельности во времени, в их административном подчинении и т.д.

Высокое качество работы этого “коллективного автора” требует постоянной самокоординации, вооруженной знанием особенностей проектирования, прямым образом вытекающих из специфики архитектурного строения, возведения и использования открытых пространств.



Функциональная пространственная структура городского интерьера: А — “планшет” — градостроительная функция, планировочная база общего решения; Б — “ограждения” — дифференциация “местных” функций, объемно-пространственное построение; В — “заполнение” пространства — вспомогательные функции, гармонизация облика

7.3. КОМПЛЕКСНОЕ ФОРМИРОВАНИЕ ФРАГМЕНТА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Материально-пространственная база городского интерьера представляет собой сложное многокомпонентное образование. Реальные границы интерьера не всегда совпадают с его зрительным пространством, “полем восприятия”, которое может включать вторые планы и дальние панорамы; практически используемая поверхность земли, как правило, меньше ее физической площади и т.д. Чтобы исключить возникающие из-за этого трудности анализа и проектирования, все элементы открытых пространств надо рассматривать с одних позиций — их участия в построении воспринимаемой формы. Тогда городское пространство складывается из относительно небольшого комплекса материальных компонентов, поддающихся учету или измерению.

Планшет — горизонтальная основа пространства городского интерьера — включает:

- площади, используемые пешеходами;
- площадки, отведенные транспорту, прежде всего движущемуся;
- прочие территории — газоны, акватории, технологические площадки и т.д.

Ограждения (вертикальные границы пространства) делятся на:

- реальные — здания, сооружения, плотную зелень, создающие непроницаемые зрительные границы интерьера;
- условные и символические — перспективы улиц, панорамы и другие вторые и третьи планы, а также ограждения, входящие в состав интерьера только зрительно, но физически “прозрачные” — ограды, цепочка скульптур и т.п.



Арка Дефанс (Париж), послужившая ядром формирования среднего ансамбля

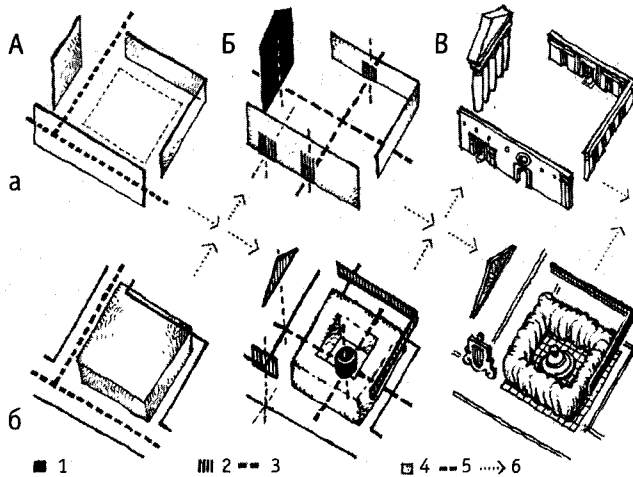
Заполнение — элементы благоустройства, городского оборудования, произведения монументально-декоративного искусства, информационные устройства, отдельные ландшафтные элементы и даже люди и автомашины, насыщающие интерьер города своими формами, движением, создающие дополнительные членения планшета или ограждения.

Можно подробнее дифференцировать функциональные площадки, например, как коммуникационные (целенаправленного движения), со свободными, нерегулируемыми передвижениями, указывая назначение той или иной площадки (рекреация, торговля и пр.). Но далеко не все функционально или планировочно выделившиеся пространства площади обладают самостоятельным художественным качеством. Его обычно лишены проезжие части с примыкающими к ним тротуарами, утилитарные площадки с невыразительным архитектурным убранством или оборудованием, подчиненные в общем ансамбле художественно осмысленным участкам. Таким образом, в каждом городском интерьере есть два принципиально разных типа пространств — так или иначе выделяющиеся своей выразительностью “характерные” функциональные площадки и омывающее их (или примыкающее к ним) вспомогательное — с точки зрения художественной организации интерьера — пространство. Причем в рамках архитектурного анализа все эти пространства могут выступать и порознь, выполняя свое узкое предназначение, и совместно — образуя зрительно единое пространство, цельно воспринимаемый фрагмент городской среды.

Точно также можно разделить ограждения и элементы заполнения площади. Например, реальные ограждения состоят из отдельных объектов, отличающихся геометрией, назначением, неоднородных по значимости. Крупные общественные здания, памятники архитектуры, оттеняемые “рядовыми” сооружениями, активно выделяются в застройке, привлекая особое внимание зрителя. То же относится и к элементам заполнения. Поэтому в ограждениях и заполнении, как и на планшете, легко выделяются своего рода “функциональные блоки”, которые могут служить базой разнообразных художественных построений.

“Материально-физические” составляющие среды городских интерьеров существуют не самостоятельно, а как часть их пространственной основы, т.е. особенности граничных объектов городского интерьера (членения, фактура, цвет и т.д.) должны рассматриваться как свойства не только ограждений или планшета, но как характеристики пространства, отнесенные формально к его границам, а фактически пронизывающие его, воспринимаемые в любой точке площадки. Другими словами, сознательно говоря о компонентах городского интерьера, архитектор характеризует само пространство, передает целое через его части.

Последовательность формирования облика среднего объекта: А — пространственная основа; Б — композиционная структура; В — конкретизация облика (выбор архитектурно-дизайнерских тем) элементов среды; а — архитектурно-пространственная ситуация; б — предметное наполнение; 1 — доминанты; 2 — акценты; 3 — оси композиции; 4 — фоновые элементы; 5 — коммуникационные русла; 6 — направленность проектной работы



Материально-пространственные компоненты формируют художественный образ городской среды, создавая, по выражению Ле Корбюзье, те “моменты эстетического воздействия, ...которые воспринимает наш глаз, — поверхности, формы, линии”.

Заложенные в них “математические законы статики и механики, благодаря нашему восприимчивому опыту, одушевляются до жизненных сил органического мира, и тем самым... мертвая форма, действующая на нас лишь своим косным бытием, оживает в сознании уже по-другому, как фрагмент мирового движения... бытие формы насыщается глубоко волнующим нас действием”.¹

Но происходит это не случайно. “Эстетическое воздействие” в среде — результат продуманного сочетания ее материальных форм, последовательно учитывающего всю гамму их свойств — от функциональных до декоративных. Поэтому проектирование и представляет собой длительный процесс, на каждом этапе которого осознается и строится своя модель комбинаций форм, образующих средовой объект. И каждая из этих систем оставляет свой след в произведениях архитектора-дизайнера, поскольку они, используя одни и те же материальные компоненты, образованы каждая по своим собственным правилам.

Анализ любого интерьера показывает, что в его художественном построении можно выделить три относительно самостоятельные подсистемы.

Главная, ведущая подсистема — вычлененное всем комплексом ограждений пространство, которое характеризуется следующими параметрами:

- габаритами, от которых зависит размер приходящегося на каждого человека пространства и его общие пропорции, определяющие ощущение простора или замкнутости данной площадки;
- конфигурацией, которая влияет на ощущение цельности или расчлененности и направляет внимание при восприятии;
- соотношением реальных и условных ограждений, определяющих уровень связи данной площадки с городом, его прилегающими территориями.

Пространственная подсистема — важнейшая часть художественной структуры, первооснова всех последующих решений городского интерьера. Это изначальный элемент средового объекта, то “функциональное поле”, в котором происходит связанный со жизнедеятельностью и разворачивается весь рассчитанный на зрителя “архитектурно-дизайнерский спектакль”.²

¹ М.Я. Гинзбург, [33, с. 26].

² “Для каждого, заранее предписанного переживания человека, можно рассчитать и задумать соответствующие размеры и форму пространства, причем здесь играют роль не только протяженность и характер ограждения, но и протяженность и характер раскрытия ограждения” — Дж. Саймондс [с. 12].

Примерные параметры пространства задаются объективно: функцией, градостроительной ситуацией, опорной застройкой, значимостью объекта. Однако зазор между допустимыми значениями необходимых габаритов, палитра вариантов формы достаточны, чтобы уже на этой стадии поисков решения задаться самыми разнообразными комбинациями без ущерба для практического результата. В первую очередь это относится к конфигурации пространства. Выбор спокойных либо изрезанных контуров границ, регулярности либо живописности начертаний плана позволяет в дальнейшем добиваться задуманного уже сейчас эффекта — торжественности площади или ее динамичности и т.д.

Но самое, пожалуй, главное, что закладывается в пространственной компоновке — это отношение к распределению “архитектурных масс”, образующих “интерьер”. Тут возможны два принципиально разных подхода: размещение подавляющего большинства объемов по периметру площадки, с оставлением центрального пространства зрительно свободным, или расположение основной “массы” в центре. Первый вариант активно используется современной практикой, которая стремится зарезервировать открытое пространство в городе для транспортных, накопительных, распределительных функций. Возможности второго приема привлекают внимание при создании интимных, парковых и монументальных композиций, но особенно часто варьируются комбинации этих двух способов распределения масс с плотной или разреженной обстройкой периферии площадки, центр которой закреплен размещением обелисков, фонтанов, памятников и т.д.

Меняя соотношение масс проектировщик может достичь нужного ему впечатления — от полной изолированности среды до слияния ее с окружением, а другие пространственные характеристики помогут усилить выбранное решение. Причем некоторые параметры пространства могут при определенных условиях как бы подменять друг друга. Например, ощущение простора на площадке обеспечивается, когда высота ее обстройки значительно меньше ширины “зрительного поля”. Но тот же результат достигается при гораздо больших относительных высотах — если сделать достаточно широкие разрывы в застройке.

Однако пространственная подсистема далеко не исчерпывает всех возможностей эстетического воздействия городского интерьера. “Размеры площади и отношения по плану и разрезу играют большую роль в деле достижения художественной согласованности. Удачно найденная высота (или ширина) здания по отношению к свободному пространству перед ним уже дает известную гармонию; однако, чтобы успех был полным, нужно вписать в удачно найденные общие объемы все подчиненные части и детали” — иначе говоря, подчинить так или иначе складывающееся пространство осознанной художественной идее, выявить до конца его композицию.

Композиционная соподчиненность и соразмерность составляют вторую подсистему художественной организации пространства. Ее сущность — распределение между всеми объемно-планировочными компонентами пространства главных и второстепенных ролей и увязка этих ролей между собой и с характеристиками площадки. “При всем многообразии тех закономерностей, которые могут быть положены в основу композиции, ... во всяком подлинном ансамбле существует всегда некое господствующее, доминирующее начало, в котором воплощена основная идея целого и которое поэтому подчиняет себе все прочие элементы”. Другими словами, в художественной структуре существуют отличающиеся значимостью и “обязанностями” элементы — доминанты, акценты, фон, оси.

Доминанты — господствующие в данном ансамбле компоненты, контрастно отличающиеся от своего окружения рядом параметров — размерами, формой, цветом и т.д. Причем отличия эти столь сильны, что обязательно сосредотачивают на доминанте внимание зрителя, делают доминантный элемент гораздо активнее, при-

влекательнее остальных частей композиции. Как правило, доминанты несут основную художественную нагрузку, впечатление от них составляет главное архитектурное содержание объекта в целом.

Акценты — части композиции или их элементы, выделенные из общего ряда деталей объекта за счет особого решения их отдельных изобразительных характеристик. Художественная самостоятельность акцентов не столь значительна, чтобы оторвать их от окружения, но достаточна, чтобы подчеркнуть или организовать его строение. Как правило, акценты в средовой композиции не одиночны, а образуют собственную геометрическую систему — либо независимую от структуры базового пространства, либо поддерживающую его доминирующее начало.

Фон — основная масса образующих средовое произведение поверхностей, создающая в целом некое усредненное представление о его объемах, колорите, материале. Эти элементы составляют окружение более ярких, выделяющихся компонентов композиции — акцентов и доминант.

Оси композиции — условные линии, обозначающие в структуре среды принципы взаимодействия, сочетания ее объемов и пространств. Они могут быть пространственные (“русла” магистралей или улиц, направление взгляда в “бассейне восприятия” среды) и объемные — соединяющие “центры тяжести” акцентно-доминантных сооружений и элементов, но в любом случае они концентрируют направление основных эстетических “напряжений” в ансамбле, ориентируют внимание зрителя.

Анализ композиционной роли тех или иных элементов пространства — наверное, самая сложная часть исследования средового решения. Практически любая его материальная форма может оказаться в реальном объекте доминантным, акцентным или фоновым образованием, и эти роли могут тесно переплестись. Например, господствующим компонентом площади Вогезов в Париже можно считать с равными основаниями ее просторную, слегка центрированную мощением и посадкой зелени поверхность, либо — сам объем зафиксированного ограждениями регулярного пространства, образующего главное, торжественно-уравновешенное впечатление от ансамбля.

Часто, особенно в перетекающих городских пространствах, доминанты одного интерьера могут оказаться одним из акцентов другого. В некоторых объектах III-ей категории доминантных элементов может совсем не оказаться — чтобы “держать” их пространство, достаточно акцентирования какой-то его части; а иногда доминантой данного “интерьера” может стать сооружение, расположенное вообще вне его пределов. Особенно сложно подобное исследование в развитых городских интерьерах высшей категории, где доминирующих элементов может оказаться несколько.

Определенную помощь для понимания роли тех или иных частей среды в ее композиции может оказать разбор связей между ними: преимущественная ориентация пространства на некоторые из них, размещение главных и второстепенных осей восприятия, контуры функциональных площадок и условных “полей восприятия” интерьера, позволяющие выявить ведущие и поддерживающие элементы их организации.

Как и пространственное целое, художественная структура городского интерьера во многом зависит от объективных предпосылок проектирования, но содержит гораздо больше возможностей для творческих поисков — за счет целенаправленной трансформации более или менее случайной комбинации пространств первоначального решения в осознанную художественную систему. Композиция архитектурного произведения не обязательно адекватна пространственной основе.



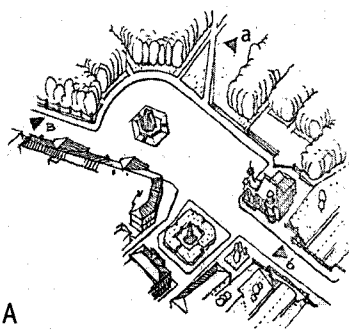
К



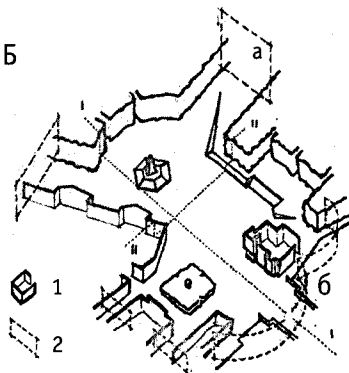
Л



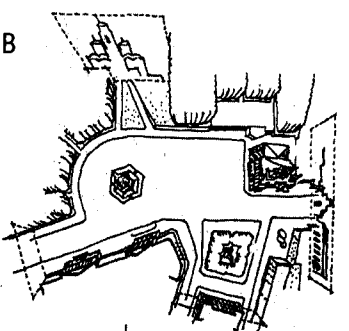
М



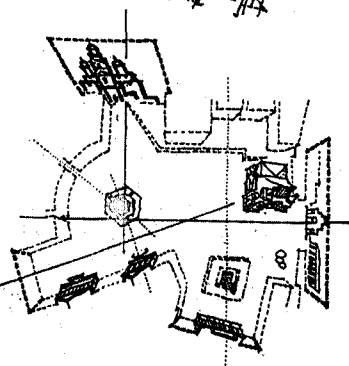
А



Б



В



Г



а



б



в



г



д



е



ж



1



2



3



4



5



6



7

А — фактическое пространство площади;
 а, б, в, — панорамы, в том числе в разрезах ограждений; Б — пространственная схема; I—I, II—II — условные сечения; 1 — контуры реальных ограждений и элементов заполнения; 2 — проекции-экраны условных ограждений; В — общая схема размещения художественно-активных элементов; Г, Д, е, ж — отдельные архитектурно-дизайнерские темы ансамбля; 1 — ограждения и другие компоненты пространства; 2 — то же, относящееся к условным ограждениям; 3 — доминанты; 4 — акценты; 5 — фон; 6 — в том числе на условных ограждениях; 7 — главные и второстепенные оси композиции. К, л, м — характерные виды площади

Это — новая система, преследующая не утилитарные, а художественные цели, которая в соответствии со своими задачами организует данное пространство. Она как бы навязывает свои декоративные построения эстетически “непроявленному” изначально объему, внося в него новые, необходимые для архитектурно-художественного восприятия элементы, уточняя масштаб сооружения, деформируя — если это нужно — существующие формы и объекты.

Профессионально задуманная композиционная структура городского интерьера сосредоточит внимание зрителя на его самых выгодных частях, укажет те из них, которые в дальнейшем потребуют специального внимания и доработки. Другими словами, художественные возможности первых двух подсистем окончательно реализует *третья подсистема — сочетание архитектурно-дизайнерских тем, определяющих облик городского интерьера.*

Тема архитектурного или дизайнерского решения — независимо от того, имеет она тектоническую или орнаментальную основу — есть композиционно осмысленная комбинация функциональных и декоративных форм и средств, создающих в целом устойчивый зрительный образ данного произведения или его части. Примеры архитектурных тем — разнообразные ордерные построения, аркады, стена с ритмом поясов или проемов, складки, купола. Свои темы имеют инженерные сооружения города — эстакады, водонапорные башни; элементы городского дизайна (городские часы, фонари, визуальные коммуникации и т.д.), включения природного ландшафта.

Собственную изобразительную тему имеют и заполняющие пространство интерьера “малые формы”. Они могут нести различную смысловую и функциональную нагрузку: от элементов, членивших пространство, акцентирующих его отдельные части, до устройств многофункциональных, работающих и как архитектурные акценты, и как ядра организации различных форм деятельности — ожидания, отдыха и т.д. Множественность функций ведет к разнообразию изобразительных решений элементов заполнения — как монументально-декоративных, так и утилитарного назначения.

Специфичны возможности декоративно-художественной обработки горизонтальных поверхностей открытых пространств — от фигурного мощения (подобно паркетам обычного интерьера), до использования газонных покрытий, водных поверхностей, не всегда доступных интерьерам зданий.

Арсенал эстетических тем открытых пространств отличается особым разнообразием. Темы вертикальных ограждений обнимает вся палитра традиционной и новой архитектуры фасадов в самых различных сочетаниях; “темой” площади может стать зеленая стена деревьев, балюстрада, ритм скульптур, сооружения, находящиеся вне собственного интерьера, дизайнерское устройство (например, информационная установка), инженерное сооружение и т.д.

Поиск и визуальная конкретизация “своей” темы — один из труднейших моментов архитектурно-дизайнерского творчества. Он зависит от разных причин — нового понимания конструктивных или утилитарных задач, появления новых строительных возможностей или социальных установок, личной одаренности автора. Тема может быть подсказана аналогиями из мира природы, творческим использованием неисчерпаемого арсенала приемов, освоенных архитектурой.

Самостоятельность, выразительность темы составляет то индивидуальное, неповторимое, что отличает друг от друга большинство сходных по пространству и структуре городских интерьеров. Особенно это важно для решения “типовых” по функциям фрагментов городской среды, чрезвычайно многочисленных в современном городе.

Крупнейшие узлы градостроительной структуры — объекты I-ой и, частично, II-ой категории, как правило, уже в силу собственной сложности и местных условий строительства имеют индивидуальное решение первой пространственной подсистемы. Своеобразны пространственные формы городских интерьеров (независимо от их ранга) в городах исторических, реже — в специфических по функции объектах (около некоторых промпредприятий, новых общественных комплексов и т.п.). Но многие пространственные системы интерьеров III-ей и II-ой категории, обусловленные стереотипом вызвавших их к жизни обстоятельств, сходны по размерам и конфигурации. В этих случаях на первый план выходят возможности, заложенные в богатстве изобразительных построений, присущих второй и третьей подсистемам художественной организации городского пространства.

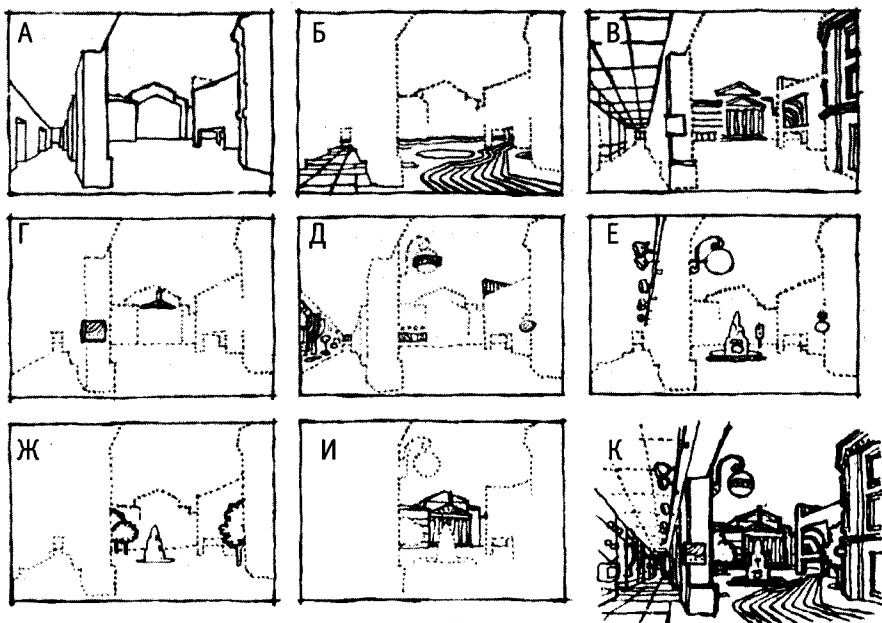
Основное содержание работ на уровне третьей подсистемы состоит не столько в самоцельном создании оригинальных предложений для каждого ограждения, каждого фрагмента планшета, каждой формы благоустройства, сколько в создании взаимоувязанной системы таких предложений. Имеющей, как и всякая эстетическая система, главные структурные элементы — доминантные темы, которые своей содержательностью “держат” целое, и темы второго плана, зависящие от первых.

Художественно-декоративные поиски, будучи самостоятельным разделом работы, в известной степени независимы от результатов предыдущих действий проектировщика. При этом бывает так, что “декоративное стремление, как таковое... перерастает само себя, превращается в новую систему организации поверхности или пространства. Оно выходит иногда даже из зависимости от общей архитектурной системы и порождает свои, нередко противоположные законы”.¹ Видимо, изобразительная подсистема может либо непосредственно развивать положения предыдущей — общей композиционной структуры, либо дополнять их по законам контраста. И обе должны составлять для зрителя нерасторжимое художественное единство, как бы наложенную на пространственные формы систему акцентов и доминант, воплощенных в соответствующих общему замыслу архитектурных темах.

Наличие в художественной структуре городских интерьеров этих трех относительно самостоятельных подсистем позволяет на каждом последующем уровне проектирования улучшать, корректировать те особенности архитектуры, которые по каким либо причинам невозможно было должным образом решить ранее. Особенно важно при этом полностью использовать возможности третьей, самой свободной и независимой из подсистем, которая своими средствами воссоздает в зрительных образах положения первых двух. “Искать хороших отношений по плану и разрезам площади нужно всегда, однако на этом нельзя останавливаться... Необходимо работать над ансамблем в целом, расценивая его как синтетическую архитектурную задачу, в которой частности вытекают из целого, а в известных случаях — могут принимать на себя и ведущую роль”.²

¹ Гинзбург М.Я. [33, с. 53].

² Бунин А.В. [22, с. 155].



Архитектурно-планировочные средства формирования городской среды:
 А — архитектурные объемы; Б — плоскостные сооружения; В — детали архитектурных объемов; Г — произведения монументально-декоративного искусства; Д — средства информации; Е — городское оборудование; Ж — элементы ландшафта; И — вторые планы, панорамы; К — суммарная картина

7.4. АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКИЕ СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ ОТКРЫТЫХ ПРОСТРАНСТВ (ИХ ОСОБЕННОСТИ)

Материализует задуманные в композиционной структуре темы конкретная прорисовка тех объемно-планировочных и дизайнерских форм и элементов, которые должны образовать городское пространство — средства формирования средового объекта или системы. Для удобства работы все их разнообразие можно разделить на несколько групп, отличающихся функцией и происхождением.

Основными средствами формирования городского интерьера считаются различные *архитектурные объемы и массы* — здания и сооружения. Они физически вычленяют пространство интерьера, а сочетание их силуэтов, чередование с разрывами задают первичное эмоционально-художественное впечатление от него.

Важную роль играют разнообразнейшие *плоскостные сооружения*: функциональные площадки, дороги, проезды и другие планировочные элементы. В конструировании городского пространства они задают его плановые габариты, конфигурацию. В конечном счете именно плоскостные объекты — и это составляет особенность городского интерьера — осуществляют градостроительные функции, создают основу его архитектурных построений.

Другие архитектурно-планировочные средства иногда тоже участвуют в создании пространственных комбинаций, но чаще — поддерживают и уточняют идеи, зафиксированные объемами строений и планировкой. И в этом качестве их роль примерно одинакова, хотя область применения специфична для каждой группы.

Традиционным и чрезвычайно эффективным средством являются *детали архитектурных масс*: разного рода членения, пластические деформации, устройство проемов, использование разных фактур, материалов, цветовых соотношений и т.д. Эти элементы формообразования иногда имеют декоративный, “накладной” характер, иногда вытекают из конструктивных или функциональных особенностей данного сооружения, но в конечном счете именно они являются носителем масштаба и ритмических построений, выявляющих идеи организации пространства.

Произведения монументально-декоративного искусства могут оказаться формообразующим началом городского пространства (разного рода монументы, декоративные объемы и т.п.), “работать” как фрагмент фасада или покрытия планшета (панно, рельефы, орнаментальные композиции и пр.). Вплотную к произведениям изобразительного искусства примыкает другая группа — *информационные устройства и установки*. Их разновидности активно декорируют фасадные плоскости (рекламы, витрины, эмблемы), образуют самостоятельные объемные объекты (указатели, стационарные информационные устройства), членят поверхности покрытий (разделительные полосы, пешеходные переходы). Разнообразие ролей присуще и многочисленной группе элементов *городского оборудования*. Эскалаторы, движущиеся тротуары формируют архитектуру планшета. Скамьи, фонари, киоски образуют заполнение городского пространства, а их отдельные разновидности вместе с балюстрадами и парапетами становятся частью символических ограждений.

Такой же универсальностью обладают и последние группы физически участвующих в формировании городского интерьера средств — *объектов благоустройства* (мощений, подпорных стенок, оград, лестниц и т.п.) и *ландшафтных элементов* — газонов, цветников, высокой и низкой зелени, перепадов и других форм рельефа, водоемов и пр. Средства этих двух групп своей ведущей функцией похожи на детали архитектурных объемов — они, прежде всего, обогащают формообразующими свойствами, отмечая границы, служа ориентирами в пространстве и т.д. Для городского интерьера, помимо перечисленных, характерна еще одна группа объектов — *вторые планы, перспективы и панорамы*, образующие условные ограждения. Эта группа стоит особняком среди прочих, т.к. архитектор далеко не всегда в состоянии активно участвовать в их формировании.

Специфичен для открытых пространств особый вид заполнения — *люди и транспортные средства*, создающие особенно мощное впечатление при больших скоплениях. Для некоторых разновидностей городского интерьера — площадей собраний, напряженных магистралей — вид толпы или потока машин составляет один из важнейших зрительных эффектов. Серьезную роль в проектировании облика городского пространства играют также *способы его освещения и сезонные изменения* — снежный покров, смена листвы и пр. — последние вообще относятся к особенностям городского интерьера и почти не влияют на формы интерьеров зданий. Эти три группы средств нельзя причислить к разряду собственно архитектурно-планировочных или дизайнерских, но помнить о них, работая над обликом города, необходимо.

Разные группы различаются силой выразительности, диктующей предпочтение к их применению. Как отмечал А.В. Иконников, традиционно считается, что “отношение массы и пространства, способ, которым приведены к устойчивому равновесию... формы взаимосвязи частей организованного, расчлененного пространства, соотношения величин и ритм чередования пространственных членений и материальных элементов — главные средства архитектурного языка. Их дополняют пластика и фактура поверхностей, их цвет и организация освещения. Средства других искусств поддерживают возможности самой архитектуры”. Но в среде эта последовательность далеко не обязательна, т.к. какое из средств или их группа

будут играть главную роль среди остальных, определяя наиболее характерные для этого пространства черты — зависит от автора.

Другими словами, задаться темой средового решения — практически означает ограничить набор архитектурно-дизайнерских средств для ее реализации, назвать для себя главное среди них и таким образом установить область преимущественной концентрации творческих усилий. Выявленная совокупность средств составит своего рода *материальный каркас* образных идей будущего произведения. Его определение — неизбежный, хотя и не всегда явный в реальной работе этап проектирования, наполняющий физическим, жизненным содержанием абстрактные понятия об элементах пространственной и художественной структуры.

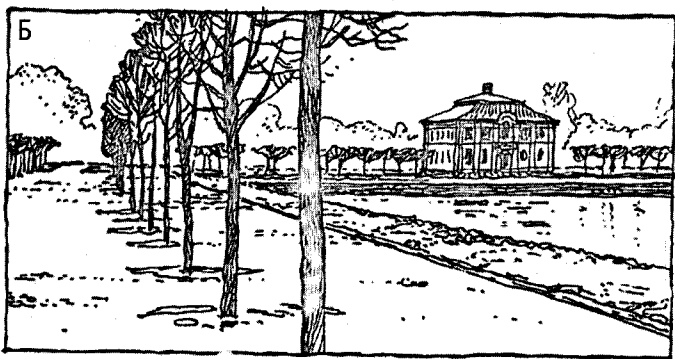
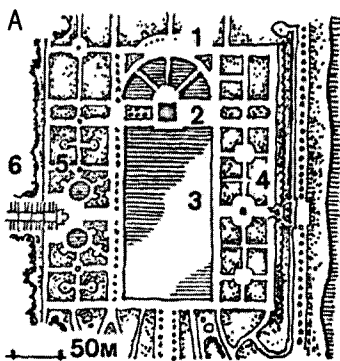
Но разрешается проблема отбора ведущих средств далеко не просто. Например, крупные транспортные площади современного города при довольно значительных размерах (5—10 и даже 15 га) имеют относительно невысокую обстройку с большим количеством широких разрывов между зданиями, что сводит к минимуму художественную роль пластической организации фасадов. “Работает” здесь только силуэт реальных ограждений, а превалировать в эстетическом строе площади начинают другие особенности пространства — его форма, расчлененность, насыщенность планшета элементами дизайна. Более того, планировка такой площади с ее многоярусным строением предполагает появление зрителя практически в любой зоне открытого пространства, среди путепроводов и других инженерных сооружений. А это означает, что он будет видеть, чаще всего, не обстройку, а элементы переднего (для зрителя) плана — инженерные устройства, информационные установки и другие архитектурные и дизайнерские формы, заполняющие пространство площади.

Таким образом в крупных специализированных пространствах привычная иерархия художественных средств уступает место специфическим сочетаниям, где первенство принадлежит элементам, традиционно считавшихся дополнительными.

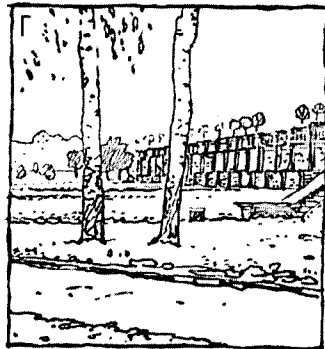
Вопрос выбора доминирующих для данного городского интерьера архитектурно-художественных форм осложняется тем, что в зависимости от местных условий реализация проектного замысла может начаться с самых разных объектов и долгое время подчиняться им, оставаясь в целом неопределенной, развивающейся. Например, обелиск в честь освоения космоса на пр. Мира в Москве держал систему окружающих открытых пространств скорее планировочно, допуская самые разные варианты решения “стен” этого городского интерьера. И неизвестно, что станет доминантой этого узла, хотя, несомненно, любая будущая композиция включит в себя монумент. Застройка центра Екатеринбурга столетиями подчинялась системе его ландшафтно-инженерных решений, но уже сейчас растет этажность окружающих плотину Исторического сквера зданий, и эти роли могут поменяться.

Представитель любой из групп архитектурно-дизайнерских средств может стать во главе их иерархии, хотя бы на первых этапах существования городского интерьера. Но потом — и в этом специфика рассчитанных на длительный срок развития градостроительных объектов — он может уступить свою роль другим формам и сооружениям.

Очевидно, что каждому из этапов развития городского интерьера отвечает своя система проектных задач. Например, растягивающаяся на годы архитектурная незавершенность новых и обживаемых частей города, периодическая смена убранства в стабильных районах добавили к привычным видам градостроительного проектирования (планировка и застройка) новую форму — “комплексное оформление”. Так сейчас принято называть работы, нацеленные на художественный синтез всех форм городской среды на каждом этапе ее существования с актив-



Расчленение крупных пространств на систему соподчиненных взаимосвязанных площадок — Сад Марли, Петродворец: А — генплан; 1 — секторальный пруд; 2 — дворец Марли; 3 — пруд Марли; 4 — сад Венеры; 5 — сад Бахуса; 6 — каскад "Золотая гора"; Б, В, Г — фрагменты сада



ным применением различного рода некапитальных декоративно-художественных средств, в прошлом считавшихся второстепенными для градостроения.

Особенности задач проектирования разных по геометрии классов городских пространств вытекают из сущности их строения, способа соединения "элементарных" ячеек в организованные системы.

Характерная черта локальных образований — пространство в более или менее четких границах, очерченных либо обстройкой, либо силой тяготения к архитектурно значимому центральному ядру. Установить нужное соотношение этих полюсов композиции, найти приемы закрепления центростремительных сил и есть главная цель работы с локальными объектами.

Линейные разновидности, составленные цепочкой локальных ячеек, имеют две особенности: направленность строения, ярко выраженное движение пространства к замыкающим его перспективам и необходимость в ряде случаев удерживать внимание зрителя на его конкретных точках или отрезках. Архитектор-дизайнер должен, затушевывая или подчеркивая эти тенденции выбором соответствующих архитектурно-планировочных средств, предложить свой вариант их сочетания.

Дисперсные системы — самая сложная форма городских пространств, им свойственны особенности и специфические задачи проектирования и локальных, и линейных образований. Но они обладают комплексом своих проблем, и первая из них — необходимость соединения отдельных зрительно изолированных площадок в художественное целое. Обеспечить это, показать принад-



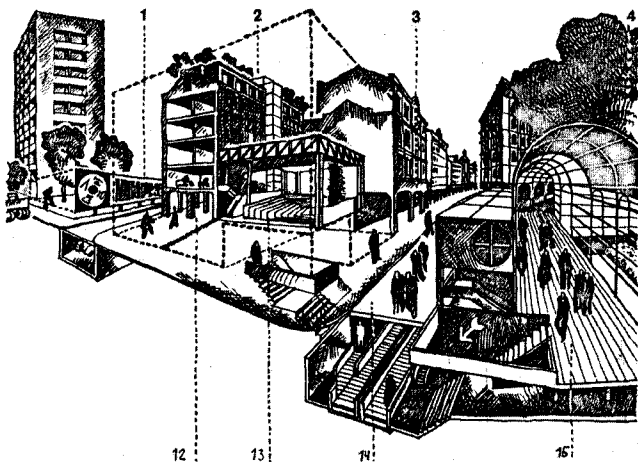
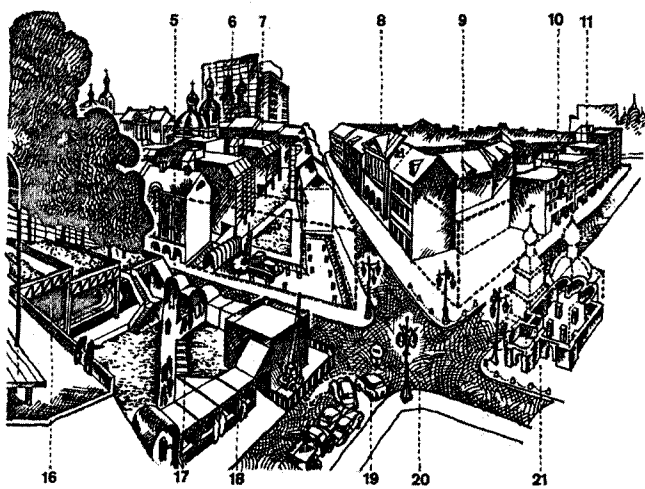
“Дух места” как система визуальных “знаков” (архитектурно-дизайнерских достопримечательностей) среды. Ильянская площадь в Москве: 1 — Политехнический музей; 2 — Памятник героям Плевны; 3 — административное здание 1930-х годов; 4 — памятник архитектуры; 5 — памятник архитектуры начала XX века

лежность единичных фрагментов общей системе, избегая, однако, монотонности и повторов — ведущая цель и основное содержание работ с расчлененными структурами.

Иначе аспекты композиционных построений затрагиваются при проектировании пространств разных категорий.

Исходные виды городских пространств III-ей категории просты по форме, невелики по размерам и в силу этого легко могут потерять самостоятельность, слиться с окружением, если их решение не будет иметь индивидуальной архитектурной или дизайнерской темы. Наибольшие возможности представляют в этом плане реальные ограждения, их детализировка. Если нет возможности индивидуализировать ограждения — например, в типовой застройке, можно резко усиливать выразительность планшета и его заполнения. Объекты II-ой категории еще не столь велики, чтобы исчезла цельность восприятия их пространства, но их размеры достаточны, чтобы вместе с особенностями формы выделить интерьеры этого ранга из окружающей среды. Собранные из пространств III-ей категории, они нацеливают проектировщика прежде всего на разрешение специфических проблем “составного” объекта — обеспечить и раздельное, и совместное художественное функционирование его площадок, соединяя поиск “характерности” каждой функциональной единицы с разработкой приема их общей работы в художественной структуре. Это заставляет комплексно рассматривать всю систему объемно-планировочных элементов пространства, обращая особое внимание на “собирающие” интерьер акценты, планшет и его заполнение. В городских пространствах высшей, I-ой категории, переплетены проблемы объектов предыдущего ранга со своими собственными — поскольку их строение, размеры, полифункциональность не всегда позволяют представить эти образования как строго вычлененную из городской среды часть. Множественность и значительность компонентов, составляющих интерьеры I-ой категории, нередкая в современном городе аморфность их пространства заставляют, в первую очередь, искать четкую композиционную структуру, выявляя ее размещением и архитектурой доминирующих объектов, строим поддерживающих их акцентов.

Таким образом, каждая из категорий значимости имеет свои задачи и сферы концентрации творческих усилий при проектировании. Единство планшета и ограждений в “элементарных” интерьерах делает ведущей задачей проектирования создание общей темы всего пространства; составной характер планшета и ограждений в объектах II-ого ранга заставляют искать для них совокупность органично сочетающихся тем; а сложность, расплывчатость строения сооружений высшей категории организуется в строгую композиционную структуру системой акцентов и доминант. При этом область концентрации внимания проектировщика как бы

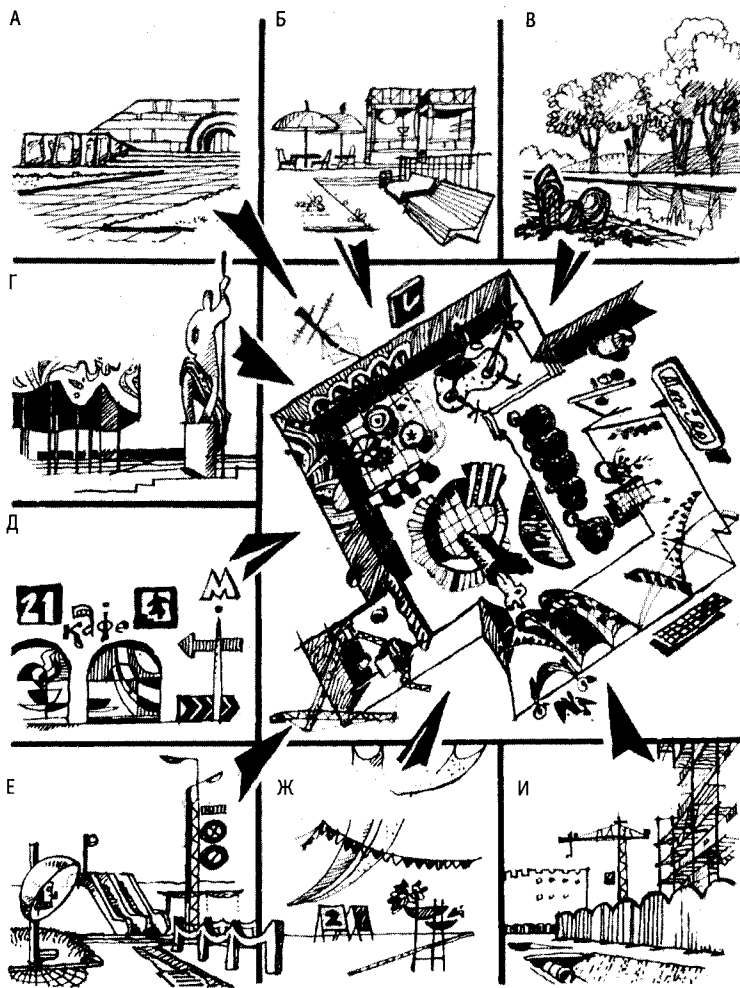


Приемы реконструкции городской среды (по А.Э. Гутнову): 1 — экранирующая установка; 2 — “аппликация”; 3 — проход “аркада”; 4 — озеленение крыши; 5 — временный пешеходный дублер; 6 — зеркальная стена; 7 — застройка малыми блоками; 8 — декоративные фасады; 9 — сохранение традиционного контура; 10 — имитация характерных фасадов; 11 — усложнение (деформация) силуэта; 12 — вертикальное зонирование; 13 — “крытый двор”; 14 — разделение потоков; 15 — “пассаж”; 16 — выделение пространства со сложными функциями; 17 — временные (сборно-разборные, мобильные) элементы оборудования и благоустройства; 18 — “толстый забор” (экран из киосков или других элементов обслуживания); 19 — ограничение функций пространства; 20 — “регенерация” образа; 21 — регенерация элементов среды

смещается — от вычленяющих пространство интерьеры поверхностей ограждения или планшета к отдельным объемам, формирующим структуру пространства. Иначе говоря, по мере возрастания структурной сложности главенство в палитре формообразующих элементов переходит от граничных поверхностей к организующим пространство ориентирам.

Настоящий раздел ограничен рассмотрением самых общих вопросов совместного использования различных архитектурно-планировочных и дизайнерских средств при проектировании городского интерьера и не касается анализа приемов их сочетания. Но надо помнить, что изложенный выше и правомерный в целом подход “от подчинения характера проектирования его задач” далеко не исчерпывается приведенными предложениями — в них намеренно сняты проблемы становления собственно средового образа, которые нельзя свести к вопросам технологии проектной деятельности.

Сложность соответствующих проектных задач хорошо иллюстрируется недавно возникшим понятием “дух места”, которым обозначается особая форма восприятия конкретного средового объекта, *уникальное ощущение самобытности, индивидуальности среды*, ее причастности к мироощущению человека. Формируется “дух места” в сознании зрителя присущим только данной ситуации сочетанием ландшафтных картин, предметно-пространственных построений, цветового решения, характерными деталями среды, усиленным связанными с данным местом культурными, историческими реминисценциями, житейскими ассоциациями. Как правило, он закреплен в массовом сознании в виде эмоционально-образного представления, привязанного к топонимике, особенностям эксплуатации (“Никитские ворота”, “Нескучный сад”), может относиться к деталям ситуации (“Лобное



Номенклатура средств городского дизайна: А — плоскостные сооружения, благоустройство; Б — малые формы; В — элементы ландшафта; Г — скульптуры, росписи, суперграфика; Д — информационные устройства, визуальные коммуникации; Е — уличное оборудование; Ж — временное и праздничное оформление; И — временные сооружения и оборудование

место" на Красной площади в Москве), к крупным образованиям ("Замоскворечье"), чаще всего — к фрагментам городской среды или ландшафтным единицам. Для архитектора-дизайнера понять "дух места" — значит ощутить неповторимость эмоционально-художественного содержания среды, проникнуться уважением к цепочке ее составляющих, установить средства ее дизайнерского "конструирования". Это один из важнейших факторов формирования и обогащения индивидуальных образных характеристик средового объекта или системы, существенно облегчающий задачи художественной и утилитарной ориентации в городе. Другой аспект художественно-образного формирования городской среды — понятие "завершенности облика среды" (художественная согласованность предметно-пространственных слагаемых среды, ее масштабность, целостность, отвечающая эстетическим и утилитарным требованиям человека на любых этапах ее существования). Длительность процессов становления и развития среды приводит к появлению на каждом новом витке ее жизни разного рода адаптационных мероприятий, неудобных для ее восприятия и использования. Вообще-то человек, как правило, согласен видеть особый эстетический интерес в самой картине стройки, но не хочет мириться с неудобствами этого процесса. Кроме того, в периоды становления, обживания, реконструкции среды облик ее ущербен — здесь не хватает нужных человеку элементов, зато особенно заметны просчеты ее организации. Свести эти негативные стороны перестроек к минимуму можно, оценив комплекс требований потребителя к качеству среды на разных стадиях ее развития, поскольку человек хочет видеть среду художественно полноценной, выразительной и по возможности комфортной независимо от того, строится объект, обживается или функционирует стабильно. А это означает, что средовой фрагмент в любой момент своей истории должен обладать качествами композиции — иметь четкую художественную идею, осознанную акцентно-доминантную структу-

ру и хотя бы минимум активных архитектурно-дизайнерских тем, отвечающих различной направленности среды в соответствии с ее возможностями на данном этапе и замыслами автора.

На разных этапах развития средовых систем “работают” разные приемы достижения художественной завершенности ее облика. В формирующихся, новых и реконструируемых системах это либо сосредоточение внимания на временных, подлежащих замене или ликвидации компонентах среды (оград, информационных установок и т.д.), либо выявление всеми средствами (благоустройство, временные сооружения) уже существующих или сохраняемых композиционно активных компонентов и структур. В обживаемых средовых системах также используются эти подходы, при этом идет постоянный процесс приближения к идеальному представлению о данном типе среды (традиционно сложившемуся или задуманному проектировщиком) за счет дополнения его визуальной структуры деталями, подробностями, ощущениями “личной” причастности среды к потребителю.

В стабильных ситуациях нужная композиционная целостность и полнота вроде бы уже достигнуты. Но здесь вступает в силу стремление сохранить художественные ценности среды, несмотря на ее неизбежное старение, выявляются несоответствия между вновь народившимися функциями и существующим оснащением, наконец появляется желание следовать “моде”, меняющимся эстетическим идеалам потребителя. Поэтому и здесь “завершенность” только кажется постоянной. Среда постоянно обновляется, приспосабливается к человеку, не меняя, однако своих существенных черт и характеристик.

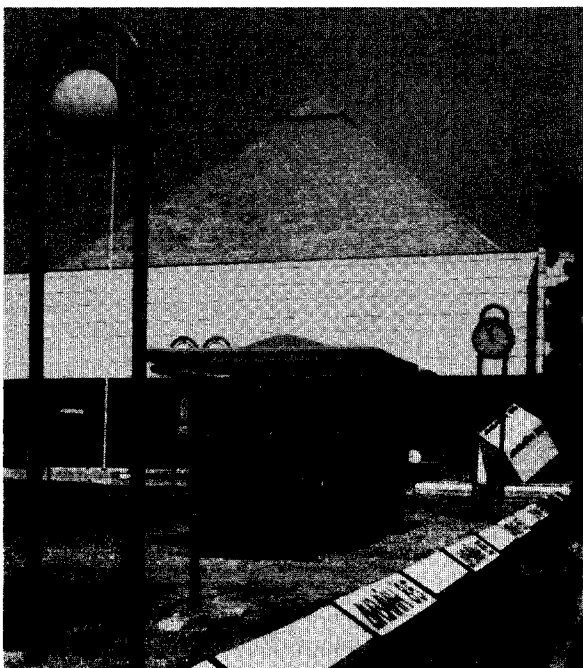
Таким образом критерием завершенности облика среды выступает не длительность ее существования, а соответствие по масштабу и насыщенности деталей, четкости восприятия композиции комплексу потребностей пользующихся в данный момент этой средой людей.

И здесь следует отметить совершенно особую роль суммарной системы элементов ее предметного наполнения — самого мобильного из ее компонентов и, как показывает практика, часто самого яркого, заметного и действенного из средств ее художественного формирования.

Формирование городской среды выработало целую гамму средств, присущих именно этой сфере проектной деятельности, получившую общее название “городской дизайн”. Под этим термином сегодня понимается система мер по *благоустройству, “отделке” и оборудованию открытых городских пространств*, их предметному наполнению, необходимому для функционально-эстетической организации образа жизни и поведения городского населения.

Среди элементов городского дизайна следует особое внимание обратить на устройства и средства информации (часы, указатели, информационные табло, пиктограммы), бытовой и торговой рекламы (витрины, афиши, плакаты, щиты, надписи, суперграфика), получившие общее название *средства визуальной коммуникации*; специальные элементы периодического, временного и праздничного оформления (цветочные гирлянды, транспаранты, лозунги, объемные установки) и, наконец, такие утилитарно-необходимые, но весьма заметные в городском интерьере вещи, как временные заборы, строительные леса и конструкции, переносные ограждения и указатели.

Их роль в среде весьма специфична и зачастую “противоречит” композиционно-образной структуре архитектурных составляющих городской среды, представляя собой самостоятельный акцентно-доминантный строй, обогащающий “суммарный” образ среды.



6



1

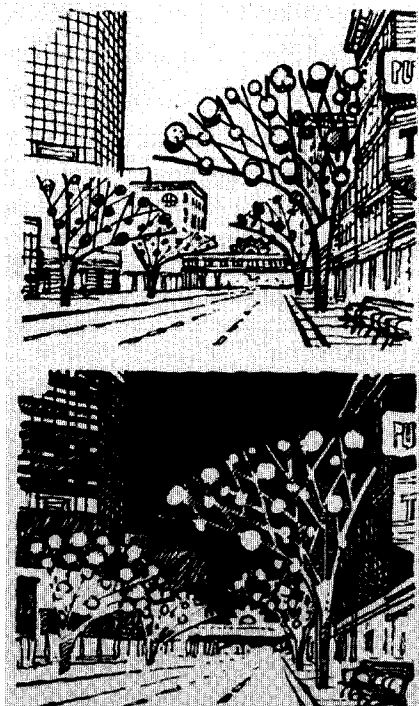
5



4

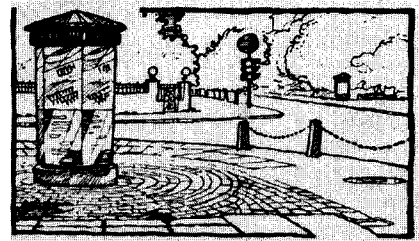


2

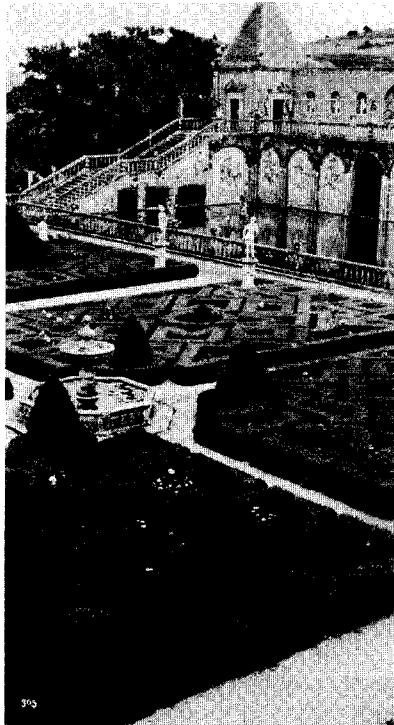


3

Оборудование и благоустройство городской среды, средства визуальной информации: 1 — рядовые уличные указатели, Париж; 2 — афишная тумба в историческом районе Риги; 3 — проект освещения в Минеаполисе (вид днем и вечером); 4 — часы "Города мира", Берлин; 5 — Лас-Вегас ночью, США; 6 — комплексная система уличного оборудования, ФРГ



A



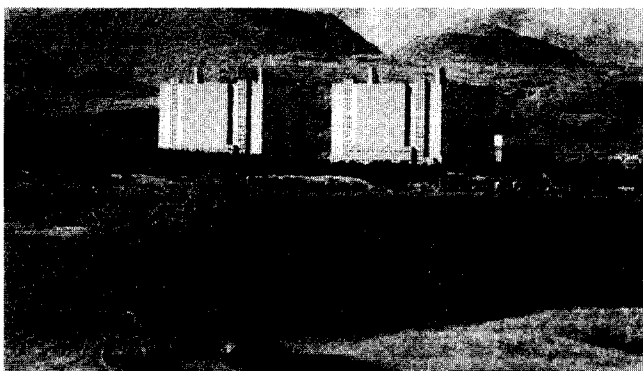
Б



B



Ландшафтный дизайн традиционный (А — вилла в Португалии, XVII век) и современный (Б — двор начальной школы в Калифорнии; В — активное включение природного окружения в интерьер, дом Мис ван дер Роз; Г₁, Г₂ — проект озеленения атомной электростанции, Англия; Д₁, Д₂ — “малые сады” парка Ля Виллетт, Париж

Г₁Г₂Д₁Д₂

Элементы эти могут выполнять в среде самые разнообразные композиционные роли — дополнять “вторым” масштабom крупные архитектурно-пространственные построения, усиливать яркость, активность среды, экранировать неблагоприятные видовые точки или наоборот, обращать на себя внимание зрителя, отвлекая его от второстепенных или “слабых” мест, наконец, специальными приемами и формами “вписывать” данную средовую систему в общий контекст места, района. При этом многие из них, будучи по природе долговременными, капитальными, как бы фиксируют основные художественные решения, закрепляют их, другие — отмечают сменные события и состояния, легко сменяясь сами по мере моральной или физической амортизации.

Все элементы городского дизайна можно условно разделить на 3 группы в зависимости от назначения и условий размещения:

а) оборудование и инженерные устройства (установки), вызванные общими потребностями технологии городской деятельности (уличное освещение, контактные сети транспорта, указатели уличного движения), эти формы как бы принадлежат всему городу и проектируются “абстрактно” с учетом этого обстоятельства;

б) вещное наполнение, предназначенное обеспечить “местные” запросы (оборудование детских площадок, рекреационных зон общественных центров, витрины и рекламы магазинов, наборы малых форм и ландшафтных включений в специализированных парках), которые проектируются и отбираются относительно свободно, в привязке к конкретике данной средовой ситуации;

в) элементы, требующие одновременно и “местного” адреса, и отметки о принадлежности к какой-либо общегородской функциональной системе (транспортной инфраструктуре, сети “фирменных” учреждений обслуживания), где дизайнер должен раскрыть и родовые качества своего произведения, и его “личную” особенность.

Как правило, в среде элементы городского дизайна применяются не поодиночке, а функционально-композиционными группировками, составляя либо ряды (цепочки), либо компактные образования, либо рассеянную по средовому пространству “россыпь”. Чаще всего вокруг какого-либо важного, крупного или уникального компонента среды концентрируются соответствующие комбинации других дизайнерских средств, составляющих в “большом” средовом объекте привлекательные “микроуголки” со своим эмоциональным климатом, своими формами поведения горожан.

Наше время, наряду с этими традиционными компонентами и приемами их проектирования, активно ищет новые формы. Одна из тенденций — соединение, синтез в едином дизайнерском элементе разных, порой далеких друг от друга функций: часы-фонтан, комплексная информационная установка, выполняющая роль городской скульптуры, цветной подсвет магистральной, позволяющий лучше ориентироваться в городе и т.п. При этом рядом с издавна освоенными прикладниками функциями возникают новые их разновидности — совмещение ограждения с торговыми киосками, фонтана — с “предсказателем погоды”, на площади появляются телеэкраны, рассказывающие о событиях в другом месте города, “бокс-комнаты” для прослушивания музыки.

Другое направление — стремление средствами городского дизайна соединить разнородные городские пространства в целостное образование. Здесь работают приемы колористической (с помощью суперграфики) организации пространств больших районов, стилизации в едином визуальном ключе оснащения близких по назначению, но разбросанных по городу средовых объектов.

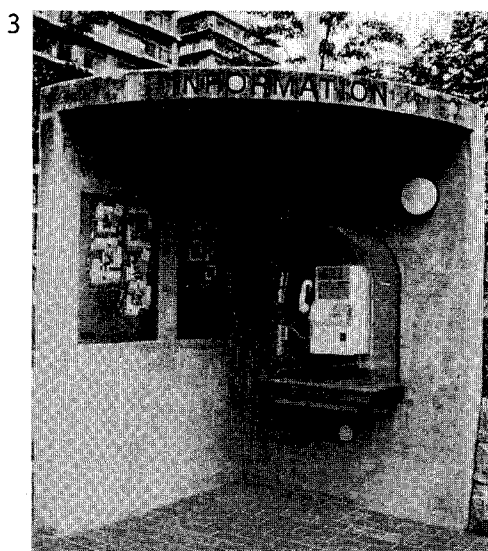


1

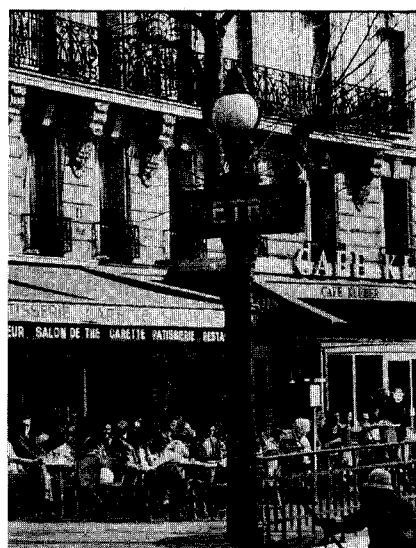


2

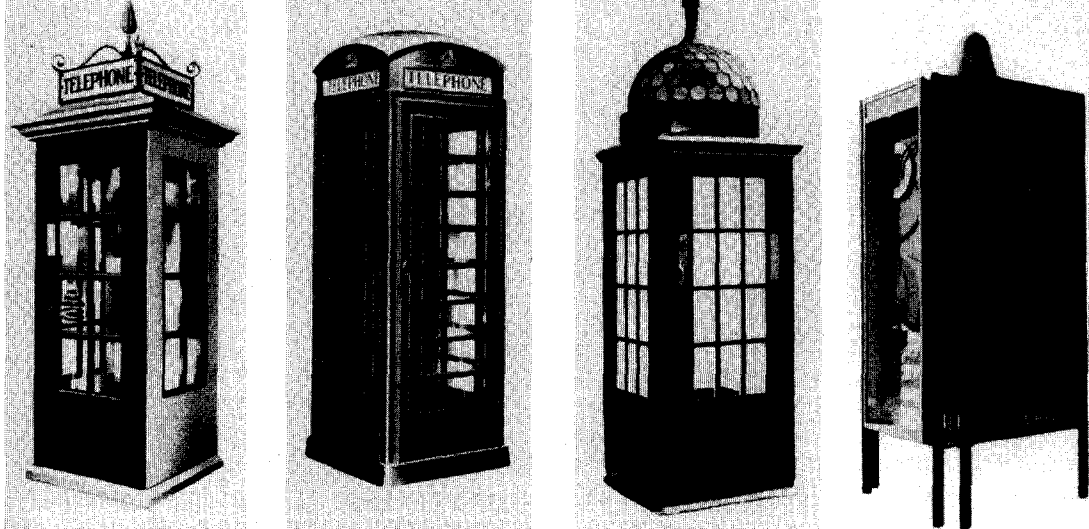
Малые архитектурные формы: 1—2 — детские игровые площадки, Япония; 3—4 — телефоны-автоматы, варианты; 5 — указатель метро, Париж



3



5



И, наконец, следует указать на тенденции образного решения. Тут преобладает стремление превратить элементы предметного наполнения в произведения пластического искусства, запоминающиеся, необычные, “маркирующие” место своим присутствием, стимулирующим воображение зрителя, предлагая ему включиться в неожиданно возникшую здесь игровую или развлекательную ситуацию. Поэтому наряду с нестандартной трактовкой функционально необходимых элементов городского дизайна на улицах и площадях все чаще появляются “поющие скульптуры”, гигантские “бытовые приборы” и другие “вещи-события”, акцентирующие наиболее значительные точки среды, превращающие среду в новый культурный символ места. И происходит это независимо от того, в какой стилистике выполнено произведение — “под старину” в историческом городе, или в супермодерне в новых общественных центрах.

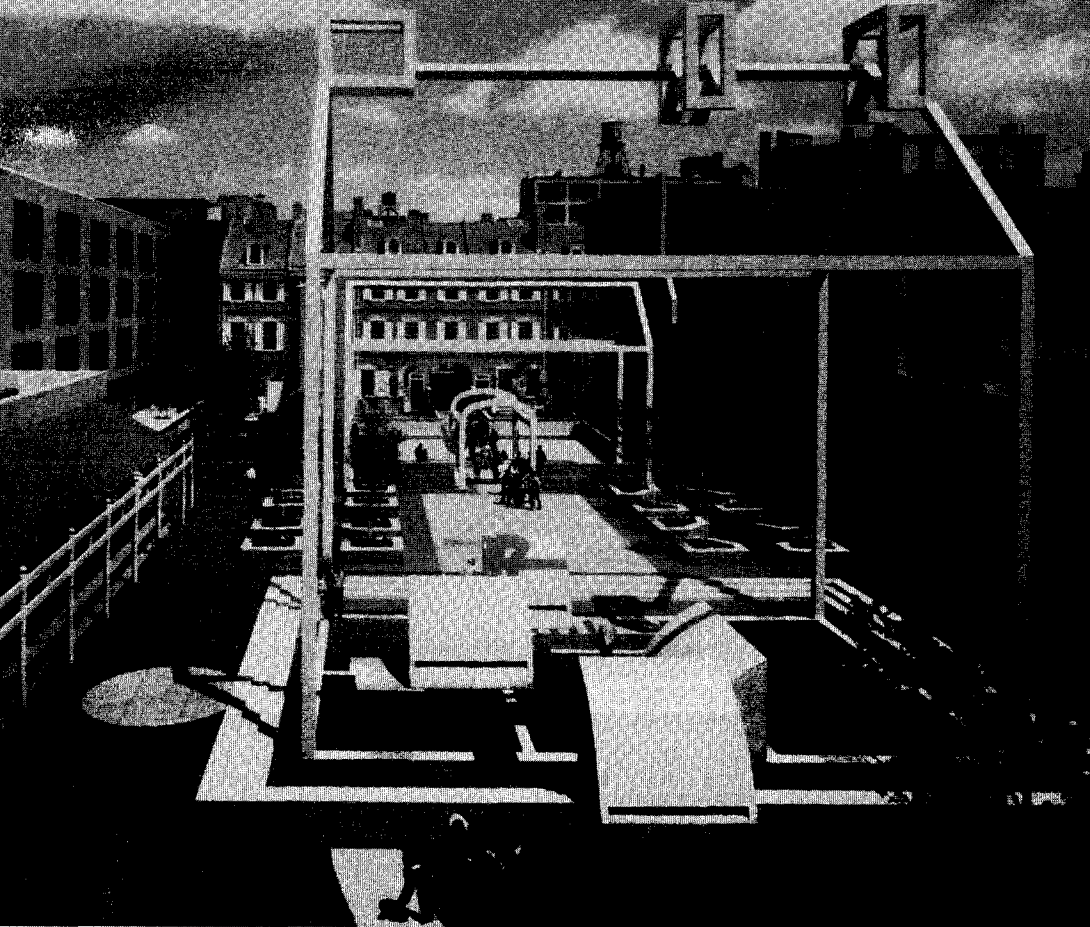
В обширной гамме средств городского дизайна особняком стоит так называемый *ландшафтный дизайн* — *формирование пространственных условий и наполнения средовых ситуаций с помощью элементов естественной природы, который ведет свое происхождение от традиционного садово-паркового искусства и тесно переплетается по назначению и приемам с ландшафтной архитектурой, отличаясь от нее ориентацией на комплексное (включая технологическое оснащение) средовое проектирование.*

Основные его задачи: формирование микроклимата среды (за счет обводнения, естественной аэрации, учета режима инсоляции, использования изолирующих, шумозащитных и фитонцидных свойств зеленых насаждений и т.п.); формирование ее облика, придание среде разнообразия в цвете, фактурах (в т.ч. при сезонных изменениях вида зелени); улучшение утилитарно-практических свойств среды (шумозащита плотными посадками, разделение зон водными устройствами при сохранении зрительной целостности пространства и т.д.).

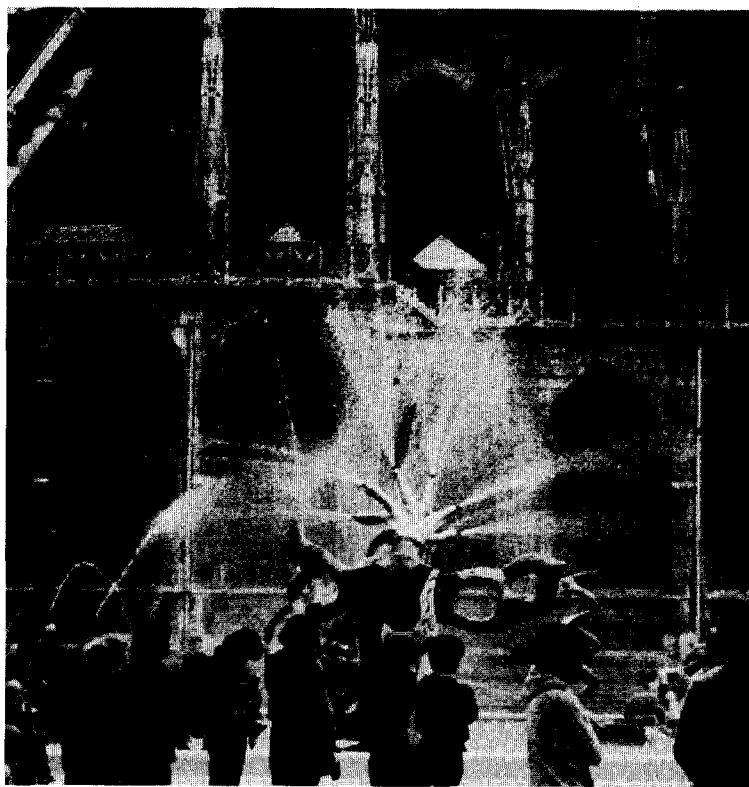
Средствами ландшафтного дизайна считаются: рельеф и сопутствующие ему характеристики земли; водный режим, атмосферные условия, зеленые насаждения. Применяются они в комплексе с архитектурными и инженерными формами и устройствами (трельяжи, каскады, подсвет, дренажные системы и пр.), что определяет необыкновенное разнообразие и диапазон использования этих элементов в среде.

Специфические свойства ландшафтного дизайна:

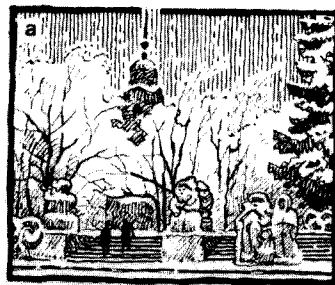
а) жесткая иерархическая взаимозависимость природных компонентов (рельеф определяет особенности водного и аэрационного режима, а от них и условий инсоляции зависят зеленые насаждения, замыкающие цепь зависимостей, поскольку их возможности активного изменения предыдущих факторов достаточно ограничены);



1



3

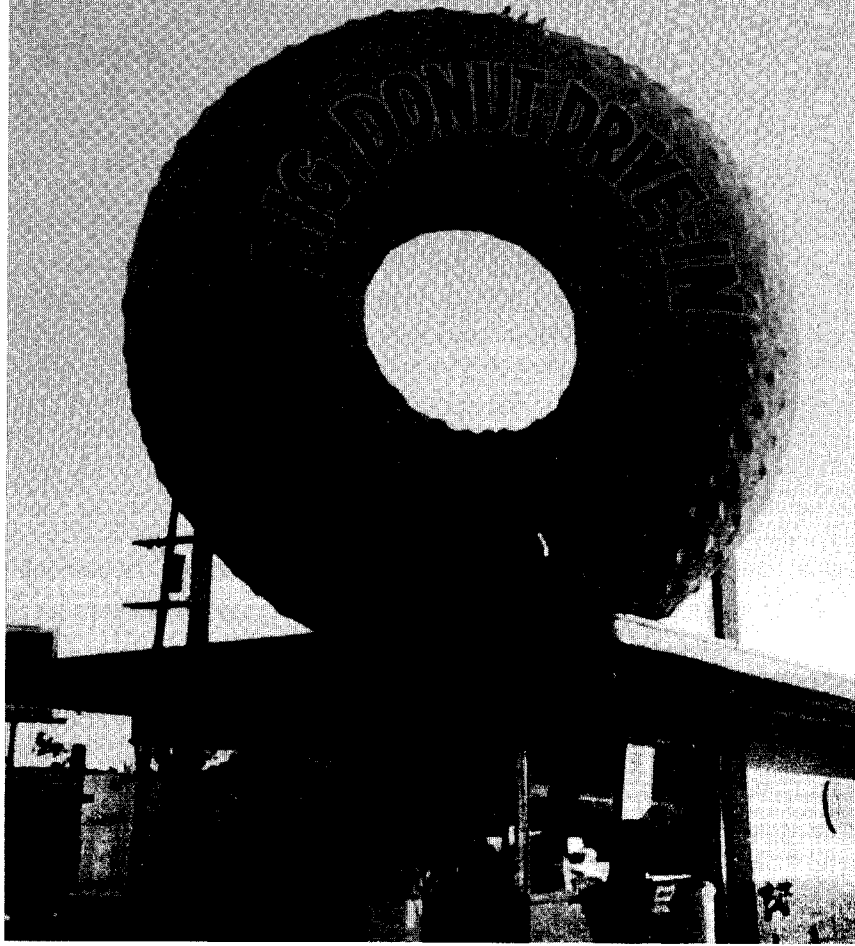


2

Монументально-декоративные элементы городской среды: 1 — Мемориал Франклина, Филадельфия; 2 — ледяная скульптура в парке, Владимир; 3 — фонтан И. Стравинского, Париж; 4 — «Кельма», парковая скульптура в Оттермо; 5 — традиционная парковая композиция, Италия; 6 — рекламная установка «Пончик», США

дизайн архитектурной среды

6



5



4

б) принципиальная неустойчивость, динамичность природных структур — рельеф подвержен процессам выветривания, вода вообще не имеет своей формы, климат (его инсоляционные, влажностные, температурные параметры) изменяется по сезонам и “большим” циклам, еще более нестабильны зеленые насаждения, которые имеют собственный жизненный круг — от расцвета до зрелости и умирания.

Проектировщики должны учитывать эти особенности “живых” произведений ландшафтного дизайна, заменяя в средовой системе недостающие природные факторы искусственными (специальные лампы, полив и т.п.) и используя декоративные свойства элементов природы, их способность к постоянным деформациям (игра воды, изменчивость цвета листвы, возможность стрижки деревьев и т.д.) в художественных целях. Следует отметить, что мощность воздействия и трудность естественного содержания элементов ландшафта привели даже к появлению в среде их “изображений”, муляжей (макеты скал, кустов и деревьев из пластика, пленки; зеркала, заменяющие воду и пр.).

Современные тенденции использования ландшафтного дизайна в среде связаны, прежде всего, с новыми техническими средствами (гидропоника, искусственный отбор и скрещивание декоративных пород, подсвет рельефа или листвы, новые материалы в фонтанах и каскадах, автоматизированное управление водными устройствами), резко повышающими необычность, яркость дизайнерских предложений (“зеленые” и “водяные” стены, воздушное тепловое ограждение интерьера и пр.).

При этом наблюдается усиленное освоение с их помощью среды, считающейся “бросовой” — крыш зданий, неудобных территорий города, производственных площадок, автостоянок.

Не меньшую роль в системе дизайнерских средств формирования открытых пространств играют *малые архитектурные формы* — *элементы наполнения среды, имеющие ярко выраженное “архитектурное” происхождение* (играющие роль в организации пространства, обладающие собственным пространственным содержанием, возникшие в результате архитектурной деятельности по формированию интерьеров или открытых пространств).

К числу малых форм традиционно относятся ограды, балюстрады, подпорные стенки и лестницы, фонтаны, бассейны, фонари, скамьи, урны, цветочные вазы, навесы, перголы, киоски, беседки и другие элементы среды, которые обычно составляют часть любого средового ансамбля и проектируются с учетом его архитектурной структуры и стилистики. В наше время этот термин, в значительной степени, перекрывается понятием “средовой дизайн”, поскольку в его состав вошло множество собственно дизайнерских элементов среды: информационные устройства и установки, телефонные будки, выносные витрины магазинов, стационарные навесы и оборудование летних кафе, комплексы торговых автоматов, остановки и навесы городского транспорта и т.д., т.е. элементы среды, участвующие в ее пространственной организации. Помимо внедрения в тектонику малых форм разного рода технических устройств следует отметить их тесную связь с природными формами среды, которая резко возросла с появлением новых технических возможностей ландшафтного дизайна. Наконец, третий “сосед” малых форм по среде, активно участвующий в их формообразовании — монументально-декоративные элементы оформления среды (скульптурные, живописные, графические), которые сегодня своим силуэтом, пластикой, цветом, рисунком, то подчеркивающими, то “разрушающими” утилитарно нужные объемы и плоскости, придают совершенно необычное звучание даже самым привычным оградкам, скамьям и парапетам.

Больше того, наблюдается процесс превращения элементов промышленного дизайна в малые формы — в интерьерах появляется гигантская “посуда”, декора-

тивные “печи”, расчленяющие пространство, мебель из мобильного оборудования преобразуется в стационарные ступени амфитеатра, убранные цветами трубы вентиляции и отопления образуют пластические композиции — нечто среднее между абстрактной скульптурой и беседкой, “интерьером в интерьере”.

Эта свобода формотворчества, подкрепленная нетрадиционными материалами и конструкциями (трубчатые каркасы, ткани, надувные и тентовые структуры), непривычной раскраской и пластикой делают сегодня малые формы чрезвычайно мощным средством создания любого образного содержания в средовых объектах и системах самого разного характера, оттеснив во многих случаях их основную функцию в исторических ансамблях — развивать в приближенных человеку масштабах стилевые характеристики “большой” архитектуры и архитектурной среды.

Именно этим объясняется большое распространение в современных ансамблях самостоятельных пространственных композиций из малых архитектурных форм, как бы не связанных с архитектурной основой, но формирующих нужные здесь человеку изолированные уголки, обрамление которых имеет свое лицо, образованное их специфическим комплексом.

Еще одна группа специфических средств формирования городской среды — *произведения монументального и декоративного искусства*. К ним относится *система произведений скульптуры, живописи, пластики, приемов и форм, взятых из арсенала средств изобразительного искусства* для формирования визуальных качеств и композиций среды.

Традиционно к этим средствам относят: крупные памятники и монументы (скульптурные группы, обелиски, стелы), подчиняющие себе пространственную ситуацию средового комплекса; рядовые скульптуры, росписи, витражи, объемные и цветочные декоративные пластические решения, выполняющие роль акцентов в художественной структуре; орнаментальные лепные и цветные украшения, повышающие выразительность плоскостей ограждений, деталей фасадов, в т.ч. архитектурные детали (лепнина карнизов, капители и пр.). Все они формируют стабильные художественные качества средовых объектов, усиливая изначальную пространственную композиционную идею.

Особый ряд средств оформления среды составляет разного рода временное убранство — цветные транспаранты, перетяжки, объемные установки (арки, колонны), гирлянды, ленты, плакаты и пр., создающие нужную атмосферу при нестандартном использовании данной среды (во время праздников, ритуальных торжеств и т.д.).

Исторически сложились довольно устойчивые формы применения монументально-декоративных средств — отдельно стоящие объекты, скульптурные или живописные заполнения фронтонов, роспись стен, орнаментация тяг, порталов и т.д., — как правило, следующих принципам архитектурной организации средового пространства. При этом, по определению, эти средства выполняют либо задачи монументализации среды, придания ей торжественного, “значительного” образа, либо — повышения декоративных качеств, яркости, цветности, свободы и разнообразия ощущений. Причем обе эти роли могут играть как орнаментально-абстрактные, даже шрифтовые художественные построения, так и фигуративные изображения, несущие “описательную” информацию.

В наши дни — в связи с расширением палитры художественных средств изобразительного искусства (появление кино- и телепроекции, газосветных установок, кинематических скульптурных композиций, суперграфики и др.), преобладанием произведений с нефигуративным содержанием, включением в орбиту художественного освоения визуальной среды декоративных свойств объектов, не несущих

самостоятельной идейно-образной информации — эпоха подчинения монументально-декоративных решений архитектуре ушла в прошлое.

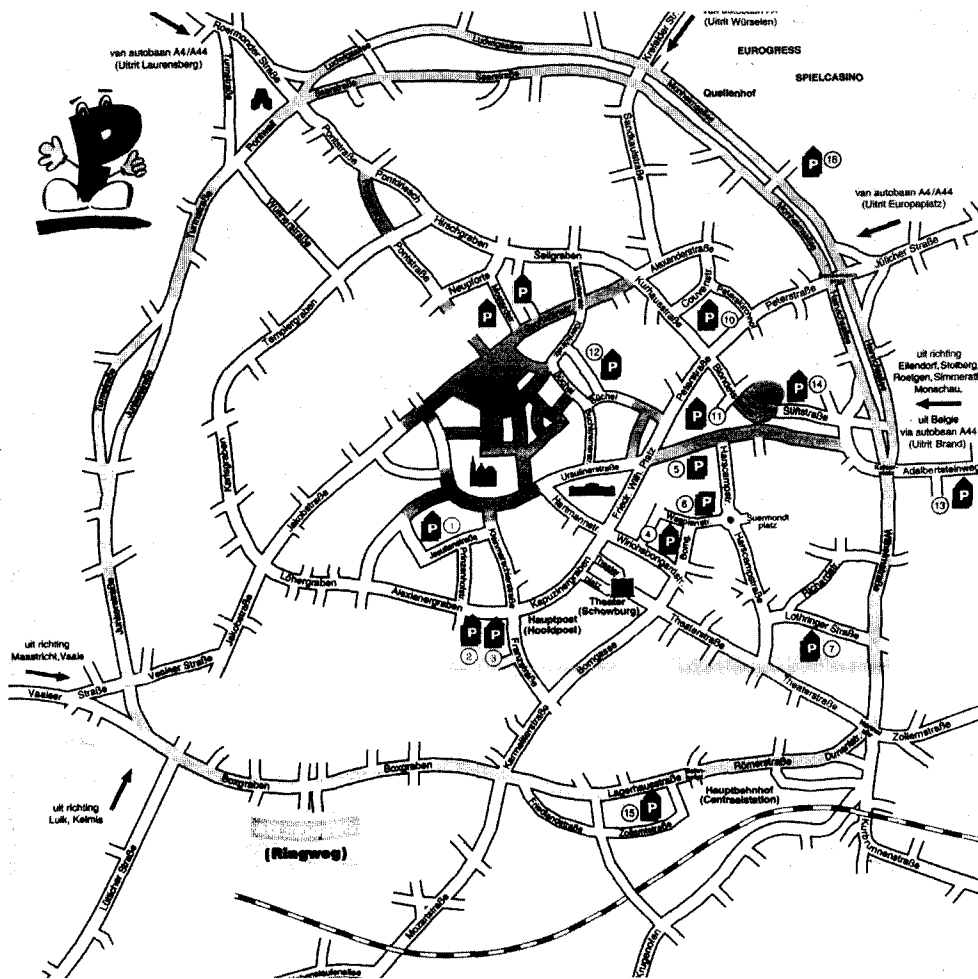
Теперь они часто образуют собственную пространственную композицию, отличную от архитектурной основы, усложняя архитектурно-дизайнерскую конструкцию среды; нередко варианты нарочитого разрушения тектонической логики средовой системы (“сбивка масштаба” и масштабных шкал, замена образных ценностей ориентационными, “выпячивание” второстепенного в композиции на первый план, разрушение конструктивных схем и канонов и пр.). Во всех этих случаях монументально-дизайнерские элементы начинают играть в среде совершенно новую роль — они выступают в качестве своеобразных “учителей жизни”, прививающих зрителю, потребителю среды новые нормы поведения, провозглашая новые культурные установки, разрушая ценности и стереотипы традиционных форм образа жизни и утверждая идущие им на смену. Разумеется, этот процесс отражает — через систему монументально-декоративных подходов — приход в общество нового понимания смысла жизни, нового мироощущения, свойственного современному этапу истории. И монументально-декоративные составляющие среды, наиболее близкие к искусству как форме общественного сознания, раскрывают это явление наиболее полно.

В этих условиях очень часты случаи необычного соединения монументально-декоративных и других средств формирования среды: ограждения пространства рассматриваются как живописное панно или пластическая композиция, бытовые вещи, мебель гипертрофируются, “вырастая” до символической скульптуры, опоры фонарей оказываются стволами пальм или покрытыми рельефом стелами, красочное, все время меняющееся информационное табло заменяет роспись, причудливая гроздь открытых лифтов становится движущейся скульптурой фасада и т.д.

Другими словами, сегодня привычные для прошлого приемы использования и проектирования монументально-декоративных форм в средовых ситуациях стали лишь малой частью современных способов их художественного освоения. И эта новая система работы с произведениями монументально-декоративного искусства в предметно-пространственных средовых композициях еще ждет специального изучения и обобщения.

Новые тенденции в формировании открытых пространств вообще ставят иначе привычные вопросы методики их проектирования. Так, для современных городских интерьеров характерны два разнонаправленных процесса: *дифференциация функций и строения* (выделение из комплекса открытых пространств специализированных “лакун”, концентрация в избранных уличных “руслах” скоростного движения транспорта и т.д.) и *интеграция назначений* (многофункциональные общественные центры, например) с соответствующей пространственной организацией. При этом происходит своеобразное сращивание, “перетекание” среды пространств “открытых” и “закрытых”, “стирание граней” между ними — за счет чередования крупномасштабных форм интерьеров общественных сооружений (пассажи, атриумы) и их открытых дворов и площадок, применения технических средств повышения комфортности среды (искусственное обводнение, тепловые излучатели и т.п.) и интерьеров (раздвижные стены и покрытия, обеспечивающие прямой контакт с внешней средой). А многие традиционные средства, например, объемы элементов наполнения, активно участвуют в формировании пространственной конструкции городских интерьеров, составляя либо “прозрачные” цепочки акцентов, разделяющих общее поле на функциональные зоны, либо обрамляя дальние планы для рядом стоящего зрителя и пр.

Современные изменения в жизнеустройстве существенно модернизируют облик городской среды, появляются новые формы предметного наполнения в старых



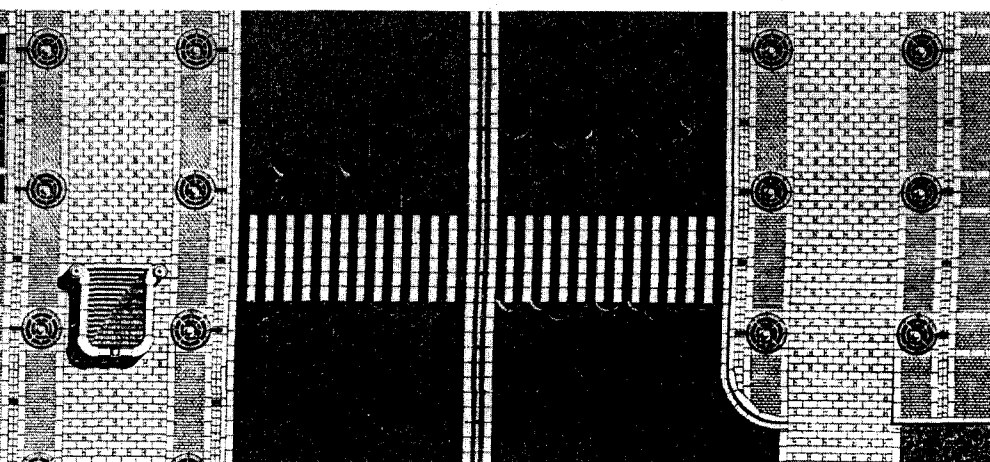
Пешеходные зоны и система транспортного обслуживания центральной части города Аахен, Германия

районах, принципиально меняются приемы и средства формирования среды в новых районах. Здесь наиболее заметны три тенденции: *обогащение и трансформация функционального назначения сложившихся форм городской среды* за счет создания дополнительных условий для отдыха, развлечений, смены обстановки за счет разнообразия и комплексности комбинаций ее ведущих функций, внесения новых оттенков в ее использование, вплоть до театрализации отдельных общественных пространств; *использование новых приемов пространственной организации городских интерьеров* (появление амфитеатральных построений, линейных специализированных общественных пространств, их частичное покрытие большепролетными конструкциями, активное распространение “мини-парков” и других мест специфической кратковременной деятельности около напряженных площадей и магистралей и т.д.); *стремление к яркости, необычности облика элементов городского дизайна*, соединения в них самых разнородных, часто “развлекательных” функций.

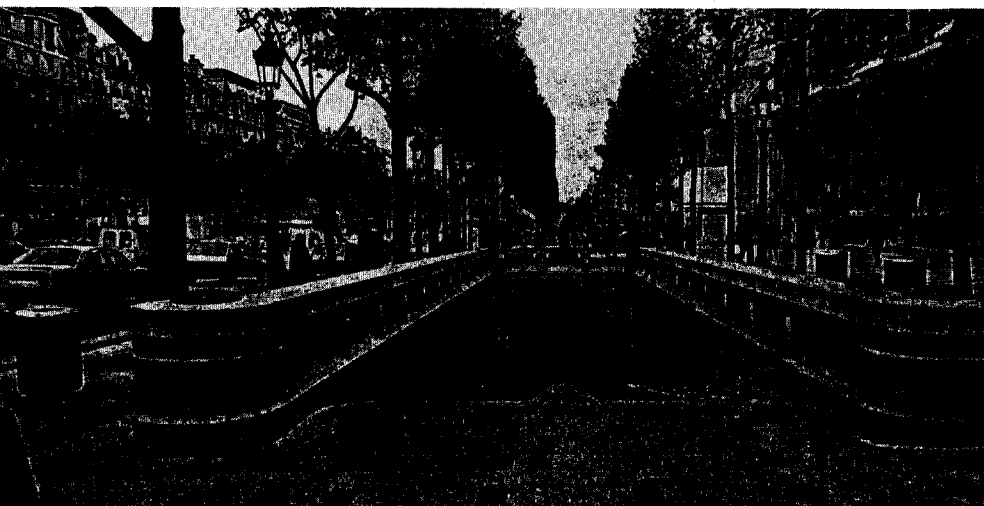
Показательны приемы формирования городского интерьера в Западной Европе. Система пешеходных зон центра г. Аахен (Германия) является типичным примером поэтапного формирования единой системы пешеходного пространства на базе богатой и в меру запутанной среды немецкого средневекового города, успешно пережившего метаморфозы развития городского пространства за последние 500 лет и вступившего в XXI век.

Это достигается достаточно традиционными и испытанными средствами.

1. Формирование системы транзитных магистралей, далеко обходящих городской центр. Это тем более важно, что Аахен отнюдь не является “медвежьим



А — Благоустройство Елисейских полей (Париж); А — фрагмент плана; Б — вход в метро; В — мощение пешеходного перехода; Г — тротуарная вентиляционная решетка



Б

углом” в плотной сетке дорог этой части страны — его уникальное расположение на карте Германии объективно притягивает к нему огромные транзитные потоки.

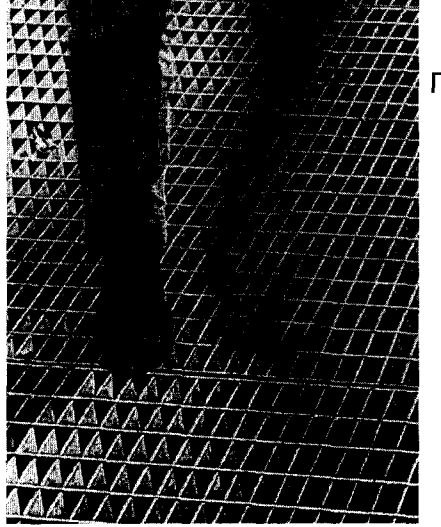
2. Создание нового транспортного кольца вокруг ядра городского центра — оно дублирует расположенное ближе к центру малое транспортное кольцо, которое регулирует локальные транспортные потоки внутри городского ядра, обходя новые пешеходные зоны.

3. И, наконец, структурирование системы пешеходных зон центра, составленной классической триадой:

- а) комплекс подземных и надземных паркингов, организованных по принципу “Stop and drive” (т.е. снимающих все движение легкового личного транспорта в удобной для пользователя пешеходной зоне в радиусе 200—350 метров);
- б) набор пешеходно-торговых улиц — пассажей;
- в) структура “открытых” площадей, скверов, площадок отдыха и т.п.

Все перечисленное не существует в законченном виде. Но важно, что эти структуры имеют резервы развития и взаимно сбалансированы, что позволяет планомерно расширять размеры пешеходной зоны параллельно со строительством и реконструкцией паркингов.

В перспективе все кварталы центра превратятся в единую общественную пешеходную зону города. Причем его небольшие кварталы имеют тенденцию к превращению в сплошные кварталы-дома, насквозь проходимые по первым этажам и представляющие на этих уровнях либо супермаркеты павильонного типа, либо



линейные пассажи. Об освоении при этом непосредственно пространства бывших проездных улиц и площадей говорить не приходится.

Следует отметить и те элементы “начинки” городской среды Аахена, которые придают своеобразие этому городу на фоне пешеходных зон других немецких городов. Этих элементов всего два — фонтаны и скульптуры. Поскольку повторяющихся средовых ситуаций в городской среде нет, то нет даже близких по приемам решений. Каждый раз они адекватно формируют целые фрагменты городского интерьера: пересечения улиц, площади, скверы и т.п.

В контексте проблем формирования городского интерьера следует указать на законченную большую работу французских дизайнеров по комплексной реконструкции пешеходной зоны Елисейских полей в Париже.

Обновление пешеходной зоны Елисейских полей представляло весьма серьезную многостороннюю задачу, в которую были включены следующие элементы:

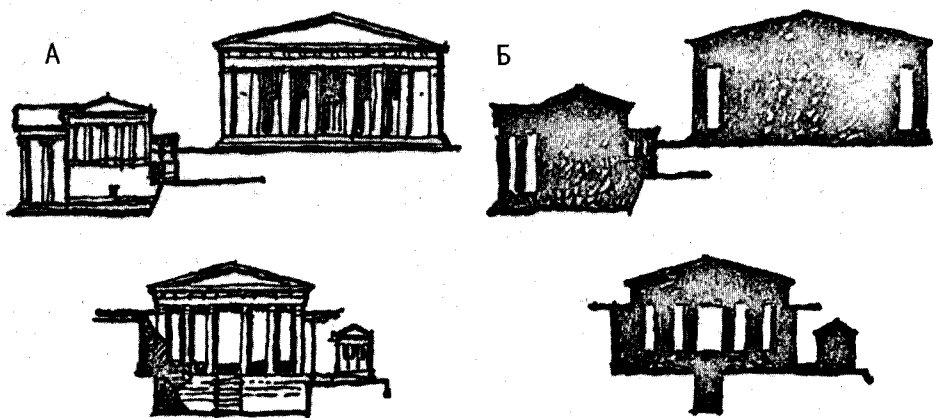
- мощение;
- озеленение;
- освещение;
- водоудаление;
- входы в метро;
- информационный дизайн;
- отдельные элементы (киоски, ограждения, тумбы, мусорные ящики и т.д.).

Планшет пешеходной зоны условно делится на две части: 1-ая — “променада” между двумя рядами деревьев, по которому идут основные пешеходные потоки и в створе которого расположены выходы метро; 2-ая — примыкает к фронту застройки, где расположены офисы, шикарные магазины, рестораны и кафе. Последние размещают на ней легкие закрытые павильоны и открытые огороженные площадки летних кафе.

Мощение всей зоны выдержано в светло-серых и светло-бежевых тонах и выполнено из натурального камня. Более крупный рисунок “променада” логично контрастирует с мелким мощением зоны, примыкающей к летним кафе.

Крупный рисунок мощения продолжается через проезжую часть примыкающих к Елисейским полям мелких проездов. Пропорции модулей мощения “зебры” через Елисейские поля совпадают с модулем мощения в окантовке “променада”.

В общем, весь дизайн мощения восхищает тщательностью отделки деталей и отсутствием случайных элементов: все здесь взаимоувязано. По одному принципу решены сливные решетки, бордюрные камни и т.п.



Принципы гармонизации архитектурной среды (по П. Ганзену): А — повторяемость свойств; Б — соподчинение частей; В — соразмерность; Г — уравновешенность; Д — обобщающее единство визуальной организации

К первому ряду деревьев у проезжей части подсаживается вторая полоса молодых деревьев. На участках, где она отсутствует, установлены дополнительные стилизованные фонари-стойки. Вокруг каждого дерева и его газона сделаны изящные круглые каменные бортики, от каждого дерева предусмотрен отдельный слив в общую систему водоудаления.

Система освещения диверсифицирована, т.е. используются самые различные по расположению, мощности, цвету, внешнему дизайну светильники. Освещение "променада" осуществляется как за счет дорожного освещения проезжей части, так и за счет фонарей пешеходной зоны, а также светящихся элементов рекламы, информации и т.п. Зона, примыкающая к фронту застройки, освещена также за счет подсветки фасадов, кафе, витрин магазинов и офисов.

Особое уважение вызывает малозаметная для непосвященных система лотков, сливов и решеток водоудаления. Многие сливные элементы, что применяется довольно редко, полностью выполнены из камня. Это придает дополнительную целостность всему дизайнерскому решению мощения.

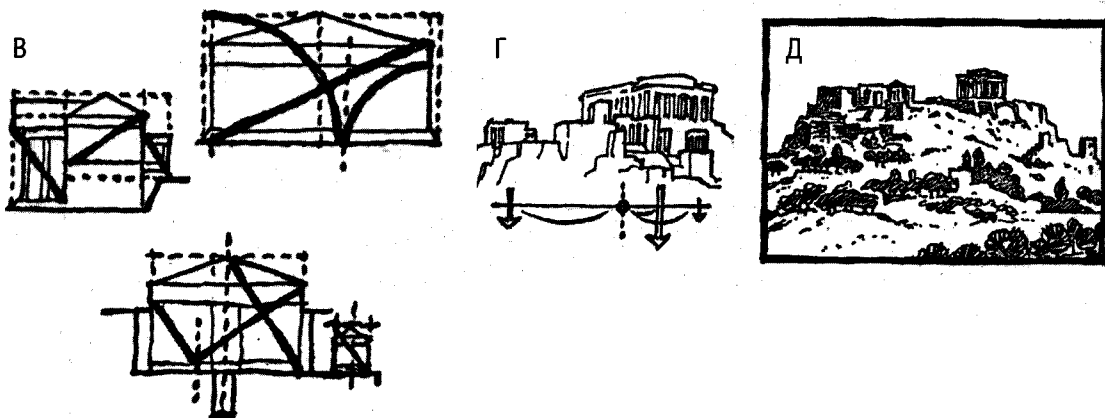
Некоторые входы в метро выполнены в виде пологих пандусов, окруженных каменными парапетами. В отличие от бережно сохраненных в центре Парижа ажурных входов-козырьков "модерн" они подчеркнуты нейтральны.

Информационный дизайн выполнен крайне деликатно. Размеры букв взяты с учетом близких точек восприятия, зато часто дублированы по маршруту движения, что очень удобно для протяженной зоны движения.

Надо отметить, что крупных, загромождающих пешеходную зону отдельных дизайнерских объектов немного. Это, в основном, газетно-сигаретные киоски и сувенирные лавки. Зато много мелких: мусорные урны, рекламные тумбы и стенды, мобильные торговые лотки и т.п.

Ощущение простора (даже при обилии пешеходов), легкости и света, удобное зонирование, при котором спешащие люди не натываются на сидящих за столиками летних кафе, а отдыхающие за чашкой кофе или бутылочкой прохладительного, с уютом устроившись, со стороны наблюдают за парижской суетой. Все это после реконструкции еще сильнее подчеркнуло обаяние Елисейских полей.

Подобные разработки отражают и усиливают тот особый настрой благоприятности среды, духовной наполненности, динамичности и открытости современного образа жизни, без воплощения которого невозможно сохранить и приумножить



комфортность функционального и своеобразие художественного содержания городской среды.

Но эти решения значительно повышают требования к профессионализму, подготовленности тех, кто работает со средой — архитекторов и дизайнеров. В системе их знаний и умений все большую роль начинает играть та часть профессионального мастерства, которая называется *гармонизацией облика среды*. Этим термином обозначается *приведение разнородных впечатлений от отдельных составляющих среды в непротиворечивую согласованную систему* на основе коррекции, дополнения части их параметров и свойств, подчиненных общему композиционному замыслу средового образования.

В принципе гармонизация — это сторона общего дела художественной организации средового объекта. Она представляет собой и активное начало этого процесса, поиск образного решения за счет “насильственного” соподчинения назначенных автором главных и второстепенных компонентов художественной структуры и помогает выявить в облике и содержании слагаемых среды те черты, которые отвечают композиционной идее, гасят противоречащие ему проявления.

Гармоничность реализуется при соблюдении таких признаков формирования целостного художественного объекта, как *повторяемость свойств целого в его частях; соподчинение частей в целом; соразмерность частей в целом; уравновешенность частей целого*. Эти принципы синтезируются в одном, завершающем принципе — *единстве визуальной организации объекта*, включающем повторяемость как единство целого по ведущему признаку, соподчиненность как единство связей, уравновешенность как единство противоположностей и т.д. Эти принципы составляют своеобразный набор критериев гармоничной организации среды, однако безусловное его использование ограничено принципиальными различиями сущности и форм существования составляющих средовой композиции — пространства и его предметного наполнения.

Во-первых, существует своя специфика у приемов гармонизации функциональных процессов, которые используются дизайнером при составлении дизайн-концепции формирования среды. Их суть — устранение, отделение от человека дискомфортных, неблагоприятных следствий и сторон той или иной технологии, развернутый показ тех характеристик, которые способствуют удовлетворению интересов и желаний человека, приятны ему.

Во-вторых, гармонизация предметного наполнения далеко не полностью подчиняется названным принципам. Оно настолько разнородно, что, например, теряют точность положения повторяемости свойств частей и целого, их соразмерности.



Дворцовая площадь в Санкт-Петербурге — пример гармоничной организации архитектурно-дизайнерского ансамбля

Зато на первый план выходят другие проблемы: достижение масштабности совокупного предметного наполнения как по отношению к человеку, потребителю среды (соответствие размеров и форм предметов и их группировок антропометрическим, психологическим данным и требованиям), так и по отношению к средовому пространству и организации (технологии) видов деятельности; использование принципов контрастности или нюансности сочетаний пространственного начала и его предметного оснащения; согласование колористических решений среды.

В третьих, гармонизация средовых построений резко осложняется тем, что предметное наполнение часто не подчиняется требованиям теории пространственной гармонизации, хотя и позволяет проектировщику уравнивать отдельные несообразности пространственных конструкций среды за счет своих собственных декоративно-выразительных свойств.

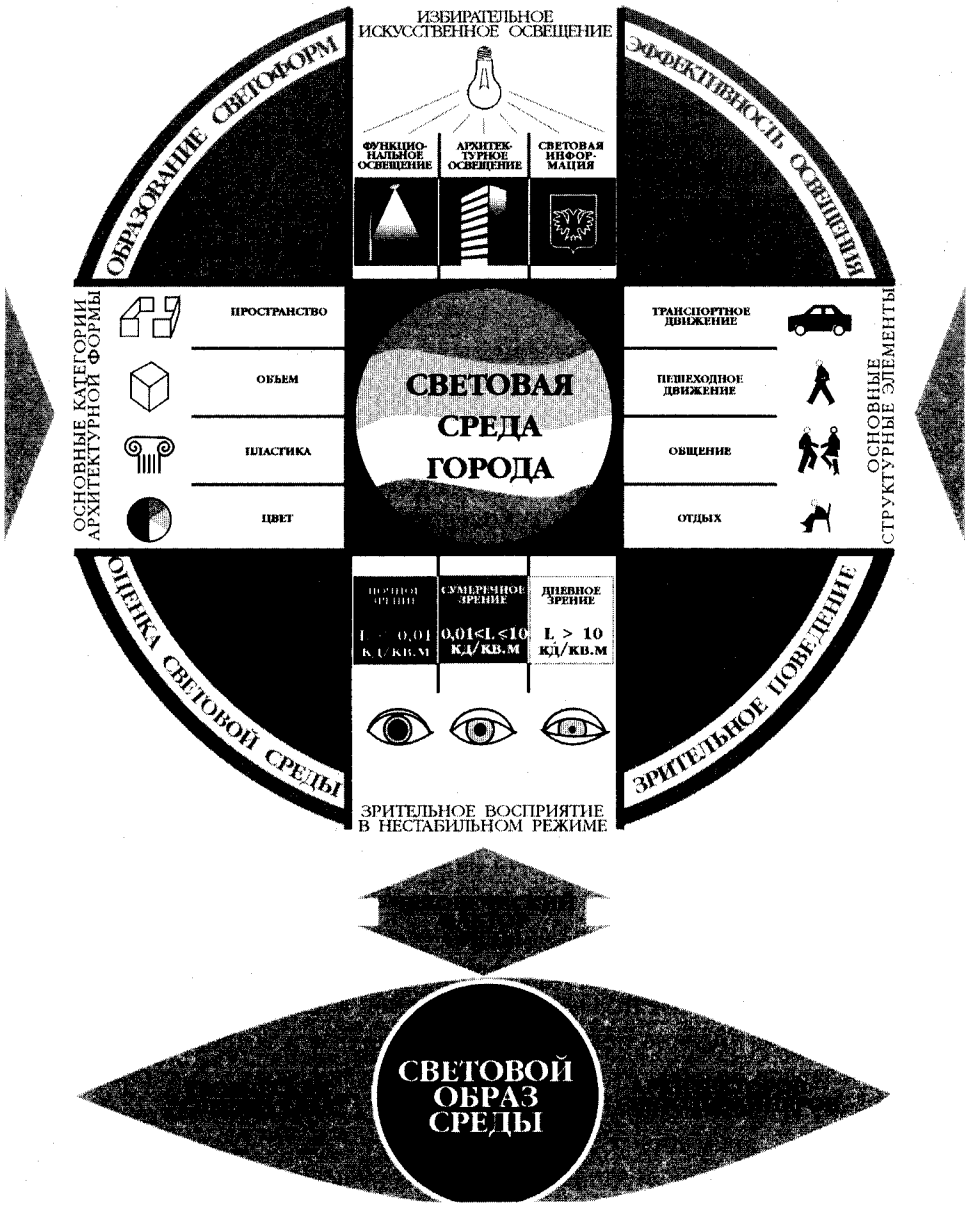
Разрешение этих противоречий — основа индивидуального творчества архитектора-дизайнера при работе с данной средовой ситуацией.

Особую роль в деле гармонизации среды играет весьма важное для формирования среды явление адаптации ее характеристик к потребностям потребителя. Это явление делает гармонизацию неотъемлемой частью процессов эксплуатации среды, предопределяет активную роль потребителя в художественном освоении средовых объектов, вовлеченность его, в конечном счете, в эстетическую жизнь среды, в формирование ее художественной ценности. А стало быть — и в систему обратных связей в конструкции "человек-среда", преобразующих его собственные художественные установки.

глава 8

Основные компоненты формирования
искусственной световой среды города

КОНСТАНТНАЯ
АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ
ПЕРФОСНОВА СРЕДЫ



КОНСТАНТНОЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ
СОДЕРЖАНИЕ СРЕДЫ



СВЕТОВАЯ СРЕДА ОТКРЫТЫХ
АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ

8.1. СВЕТОВАЯ СРЕДА ГОРОДА — НОВАЯ ОБЛАСТЬ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Жизнь современного города невозможна без искусственного освещения. Свободное время большинства жителей, их передвижение, общение и отдых приходится на вечер, а для ряда профессий и рабочее время в городских пространствах совпадает с темным временем суток, которое тем продолжительнее в осенне-зимний период, чем дальше от экватора расположен город.

Существующее сегодня в любом городе мира электрическое освещение является обязательным элементом его инженерно-технических инфраструктур. Оно сложилось, в большинстве случаев, спонтанно, в процессе эволюции городского коммунального хозяйства и деятельности энергетических служб. В теории и практике градостроительства наружное освещение во всех его видах входит в раздел инженерного оборудования городских территорий. Это обстоятельство играет решающую роль в явной недооценке эстетики наружного освещения, его богатейших возможностей и созидательного потенциала в художественной интерпретации и гуманизации архитектурной среды, традиционно проектируемой и рассчитываемой на условия ее зрительного восприятия и оценки лишь в дневное время. Вместе с тем эффективные реализации электрического освещения достопримечательных объектов во многих городах мира, на международных выставках и в природном ландшафте всегда привлекали интерес широкой общественности к новым возможностям совершенствования и новым, формируемым освещением стандартам окружающей среды. Эти возможности, стандарты и ожидания неуклонно возрастают в связи с прогрессом в области светотехники и повышением жизненного уровня. Для профессии архитектора и дизайнера созрела объективная и настоятельная потребность овладения искусством освещения не как второстепенной, инженерной задачей, а как одной из многоплановых и перспективных “зодческих” проблем, которая должна решаться в процессе проектирования города, его фрагментов и большинства объектов в нем наряду и в комплексе с традиционными задачами создания градостроительной, архитектурной и малой (дизайнерской) формы. При такой постановке дела обогащается философия и расширяется область профессиональной деятельности: архитектура должна создаваться не только для жизни в ней и восприятия ее днем (это одно визуальное состояние, одна “ипостась” окружающего мира), но и ночью, и выглядеть при этом не простым повторением дневной (что в экстерьере и невозможно), а иметь свои характерные образно-эмоциональные качества. Это следует считать второй световой “ипостасью”, вторым зрительным состоянием и архитектурным образом городской (равно как и интерьерной) среды. От триады Витрувия, определяющей свойства дневной архитектуры как “польза, прочность, красота”, для ночной или “световой” архитектуры остаются лишь польза и красота, и от потери одного элемента значение двух оставшихся лишь усиливается.

Актуальная потребность в профессиональном решении вопросов формирования визуально полноценной в дневное и вечернее время городской среды связана с пятью обстоятельствами:

- эстетические качества архитектуры оцениваются, главным образом, по зрительным впечатлениям и оценкам, а они возможны лишь при наличии освещения;
- зрительное восприятие архитектурной формы во всех ее категориях (пространство, объем, пластика, цвет) зависит не только от ее особенностей, но и от качества ее освещения, а в темноте — в решающей мере именно от него;
- в последние годы в Москве, городах России и всего мира наблюдается бурная “цепная реакция” в освещении все большего количества объектов (не только единичных, уникальных памятников, как раньше), идет своеобразное соревнование на лучший образец или стиль освещения. В массе своей освещение объектов носит “штучный” характер с вытекающими отсюда последствиями спонтанности, поскольку отсутствует теоретическая база “светового урбанизма” и светового дизайна, не развит профессиональный терминологический и светокомпозиционный “словарь”, недостает специалистов в этой области;
- высокое качество освещения социально и экономически рентабельно. Оно может быть достигнуто лишь комплексным решением всех взаимодействующих в городском пространстве систем освещения. Установлено, что при этом: сокращается число дорожно-транспортных происшествий, особенно с тяжелым исходом; увеличивается скорость движения транспорта; снижается уличная преступность и вандализм; повышается экологическая безопасность (меньше зрительных стрессов, вызванных визуальным хаосом и дискомфортной яркостью, недостатком световых ориентиров и информации, сокращается выброс газов автомобилей за счет уменьшения простоев и увеличения пропускной способности дорог и т.д.); растут доходы от вечернего туризма; происходит оживление экономической жизни (развитие светотехнической отрасли, продажа ее продукции, рост занятости в этой сфере); увеличиваются отчисления в бюджет города от дополнительного товарооборота и расширения объемов и качества услуг в освещаемых и благоустроенных зонах; экономится время на передвижение в городе; улучшается визуальный комфорт и психологическая атмосфера, что опосредованно положительно влияет на здоровье и работоспособность жителей; повышается социальный престиж города и его властей, в чем большую роль играют СМИ и печатная издательская продукция, видео- и кинофильмы с эффектными видами освещенных ансамблей и достопримечательных объектов;
- искусственный свет становится все более емким и мобильным носителем информации, без которой немислим прогресс человеческой цивилизации в новом тысячелетии. Информационно-световые медиа-технологии уже активно влияют на архитектуру и на создаваемую среду, и со временем это влияние будет возрастать.

История развития искусственного освещения городов насчитывает не одно столетие. В ней можно выделить два этапа — длительная эра доэлектрического освещения и освещение электрическими лампами, которым немного более века. Это история, в основном, эмпирического опыта, в той или иной мере рассмотренная в немногочисленных изданиях на эту тему [9, 18, 58].

Появление электрического освещения изменило ночной облик, масштаб и психологическую атмосферу в городах. Кроме своего изначального назначения — освещать пространства улиц и площадей для безопасности передвижения и охраны владений — появились новые функции — художественное освещение фасадов достопримечательных и репрезентативных объектов и световая информация и реклама. Это было связано с открывшейся возможностью получать ранее немислимые и регулируемые потоки электрического света, перераспределять и концентрировать их и передавать в нужном направлении. Промышленность выпускала все более широкий ассортимент осветительных изделий различного дизайна, которые заполняли городские пространства в качестве малых форм и элементов городской “мебели”, вечером светящихся, а днем визуальнo более или менее значимых.

В наружном освещении некоторых объектов и в световой рекламе уже в 20-х годах XX столетия эстетическая функция электрического света становилась доминирующей. Складывалось понимание искусственного освещения как самостоятельного элемента или раздела архитектуры, а света — как архитектурного материала и средства художественной выразительности. Родились совершенно новые понятия — “архитектурное освещение” и “световая архитектура”. Последний термин “Lichtarchitektur”, предложенный в 1926 году немецким светотехником И. Тейхмюллером [58], подразумевает специфический, отличный от дневного зрительный образ архитектурного произведения, возникающий при сознательно организованном освещении и исчезающий при его выключении.

Эффекты света в 20-е годы XX века широко использовали в своих проектах архитекторы советского авангарда, функционалисты и экспрессионисты. Эстетика “интернациональной” архитектуры из стекла и металла ярко зазвучала в офисных зданиях в послевоенные годы, когда интерьеры залил свет люминесцентных ламп, и здания, обнажившие свое ранее невидимое “нутро”, радикально изменили свой дневной тектонический и образный характер (Г. Баншафт, Л. Мис ван дер Роэ, Ф. Джонсон, Д. Понти).

Происходившая поэтапно в течение века модернизации средств освещения и смена одних типов источников света на новые, более эффективные (тепловых на разрядные, в которых, в свою очередь, сменилось уже не одно “поколение”) в установках уличного и архитектурного освещения вызывалась, в основном, технико-экономическими причинами и приводила каждый раз к очевидному результату: в городе повышались уровни освещения, расширялись освещаемые площади — он становился светлее и комфортнее, изменялся и усложнялся его ночной колорит — от монохромного тепло-белого света при лампах накаливания во всех городских зонах в первой половине XX века к разноспектральному освещению в различных зонах при нескольких одновременно применяемых типах разрядных ламп во второй половине века. Укрупнялся и дифференцировался масштаб городских ансамблей, поскольку диапазон осветительных установок расширился от однотипных и маломощных фонарей начала века до широкой современной палитры прожекторов и светильников в разнообразных системах функционального, архитектурного и светоинформационного освещения, заливающих светом микро-, мезо- и макропространства, территории и поверхности объектов. Тем самым постоянно трансформировался архитектурный облик города и психологическая атмосфера в вечерней городской среде — электрическое освещение стало ее самым управляемым, мобильным и эффективным элементом, отражающим социальные изменения в обществе, его эстетические предпочтения и технический прогресс. Однако в массе своей в большинстве городов мира до 80-х годов XX века господствовало традиционное уличное освещение, а архитектурное освещение объектов носило скорее исключительный характер. Как отмечал в 50-е годы XX века немецкий светотехник В. Келер, в архитектуре это свидетельство робости зодчих “перед величием задач, выдвинутых возможностью использования новых технических достижений” [58]. Французский светодизайнер Р. Нарбони в 1990-е годы писал, что для повышения эстетической роли освещения в городе нужно было преодолеть в 70-е годы XX столетия банальные догмы сугубо инженерного к нему отношения и последствия энергетического кризиса [9].

Этот краткий анализ показывает, что практика городского освещения следует за развитием светотехники, используя его и завися от него, но недостаточно эффективно формирует заказ на тот тип продукции, который требуется для формирования необходимых, в том числе эстетических качеств световой среды, за которые ответственны архитекторы, градостроители и дизайнеры. Отчасти поэтому ряд технических новинок, имевших определенные преимущества перед другими, не получил дальнейшего использования в освещении города. А многие новинки долго не выходят за рамки экспериментальных или экзотических средств, чаще при-

меняемых в авангардных направлениях синтетических искусств, работающих со светом (светомузыка, рок-эстрада, спектакли “Звук и Свет” и т.п.), хотя известны уже несколько десятилетий (светодиоды, электролюминесцентные панели, световоды, световые проекции, светодинамическое освещение, лазерная топография, “искусственные луны” и др.).

Другой причиной зависимости городского освещения от арсенала светотехники является невостребованность данной проблемы внутри архитектурно-дизайнерской профессии. Это отражается в бытующей терминологии: архитектурное освещение именуют “световым оформлением” или “декоративной подсветкой”, что иллюстрирует третьестепенность и малозначительность проблемы, а уличное освещение считается утилитарно-техническим, не стоящим внимания зодчих.

В трудах, написанных в “электрическую” эпоху даже в последние десятилетия по градостроительству и эстетике города, теории композиции, основам архитектурного формообразования и художественному языку зодчества, практически отсутствуют упоминания о вечерней среде и световом образе города как об архитектурно-композиционных проблемах, заслуживающих профессионального внимания.

Наиболее традиционная и объемная ветвь в наружном художественном освещении связана во всем мире с памятниками архитектуры, монументального искусства, уникальными и репрезентативными зданиями и сооружениями, с достопримечательными элементами ландшафта. Здесь роль архитекторов не была, в большинстве случаев, авторской и творчески конструктивной, а главным действующим лицом был инженер-светотехник, владеющий техническим арсеналом и расчетными методами. Отчасти поэтому долгое время господствовало убеждение, что вечерний образ освещаемых объектов должен как можно более соответствовать дневному. Это выражалось в доминировании приема заливающего прожекторного освещения фасадов с распределением яркостей, напоминающем солнечный день. Под эту идеологию, в основном, разрабатывались и осветительные приборы.

Другое направление в наружном освещении развивалось в ряде городов или их коммерческих районов — это световая реклама (Лас-Вегас, Гинза в Токио, Бродвей и Таймс-сквер в Нью-Йорке). Ее считают течением поп-арта в дизайне рекламы. В послевоенный период она создала беспокоившую общество проблему визуального хаоса, с которой в развитых странах удалось справиться регламентирующими мерами в 60—70-е годы XX века. Конструкции светорекламных установок на фасадах и крышах зданий практически игнорируют или зрительно уничтожают архитектуру и создают характерный, “царапающий” глаз световой или свето-цвето-динамический рисунок, формируя тем самым особый образный мир, в котором используются различные знаковые, текстовые, орнаментальные и изобразительные элементы и эффекты оп-арта. Широко применяемые в них газосветные лампы породили особое направление в освещении, называемое “неоновое искусство”. В ряде исследований подобные установки рассматриваются как часть электронных медиа-средств, динамично завоевывающих жизненное пространство, “атакующих” методологическую базу традиционной архитектуры и диктующих ей “свою нематериальную цветовую поэзию света”. Эти тенденции ведут к “медиа-архитектуре” с новыми концепциями пространства и времени.

Особой областью использования искусственного света в городской среде является “световое искусство” в разных его вариациях (“кинетизм”, “люминизм”, “светомузыка”, спектакли “Звук и Свет”), произведения которого украшали город с 1960-х годов (Н. Шеффер, П. Робер-Уден, В.Ф. Колейчук, Б.М. Галеев, А.А. Абрамян, Ж. М. Жарр). Оно органично входит в круг мультимедийных искусств, синтезирующихся в “архитектуре Прометей”.

В последние десятилетия известные архитекторы ряда западных стран (Н. Фостер, Р. Роджерс, Ж. Нувель, Б. Тчуми, К. де Портзампарк, Т. Андо, Ф. Герри, Р. Мейер) создают оригинальные световые образы своих сооружений в содружестве со специалистами рождающейся профессии — светодизайнерами (lighting designer), светохудожниками (lighting artist), как их называют в англоязычных странах, или световыми концептуалистами (concepteur lumière), именуемыми так во Франции. Интересы светодизайнеров, продиктованные требованиями практики, уже вышли за традиционные пределы фасадов отдельных объектов в городское пространство. Системы искусственного освещения и их элементы становятся все более существенной частью материальной структуры зданий, сооружений, ансамблей, поскольку они непосредственно связаны с декором и пластикой фасадов, с решением дорожных покрытий, с планировкой и благоустройством улиц, площадей, зеленых территорий, с организацией архитектурных пространств в транспортных и пешеходных зонах и функциональных процессов в них в темное время суток. Термин “световая архитектура” (l’architecture lumière) дополнился “световым урбанизмом” (l’urbanisme lumière). Сбывается прогноз, данный Ле Корбюзье в 1930 году, о том, что “освещение... приведет к новым выводам в области архитектуры и планировки”. Во Франции и других странах выполняются и реализуются концептуальные светопланировочные и светокомпозиционные работы разного масштаба — от целого города до отдельного ансамбля, рассчитанные на различную по срокам перспективу. Светодизайнеры Р. Нарбони, А. Гийо, П. Бидо, Я. Керсале, Ж. Берн во Франции, Р. де Алесси, Д.Д. Муни, Д. Лей в США, И. Мотоко, К. Тахара, Х. Фужита в Японии, К. Уилкинс, П. Фордхэм, П. Вудруфф в Англии и другие, используя новейшие светотехнические технологии, находят нетрадиционные подходы в освещении городского пространства и новые приемы построения светового образа объектов. Ставятся вопросы о создании определенного стиля освещения и, в связи с масштабностью и социально-эстетической значимостью этих задач, о “световой культуре” (аналогично “музыкальной и художественной культуре”) — как важной составляющей понятия “качество жизни”. Эта культура основывается на сотрудничестве архитектуры с новыми технологиями, где электронно-световые медиа занимают все большее место.

Таким образом определяется новая сфера профессиональной деятельности, где архитектор или дизайнер должен быть компетентным творцом при решении освещения в архитектурных и градостроительных проектах, в разработке внешних элементов осветительных систем, являющихся частью пластического декора объектов или “мебели” города. Главное в его схеме работы с инженером-светотехником в световой архитектуре — создание выразительного архитектурно-художественного образа аналогично “классической” схеме сотрудничества зодчего и конструктора в традиционной (материально-пространственной) архитектуре.

8.2. КОНЦЕПЦИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ИСКУССТВЕННОЙ СВЕТОВОЙ СРЕДЫ ГОРОДА

Концепция формирования искусственной световой среды города исходит из целеполагающих задач утилитарно-технологического и психоэстетического характера, которые должны решаться на разных стадиях проектирования и в процессе реализации комплекса осветительных установок:

- создание комфортных, экологичных зрительных условий для пешеходов и водителей транспорта;
- обеспечение архитектурно-художественной выразительности городских ансамблей и объектов для всех людей, чье внимание обращено на вечерний город;
- формирование благоприятной “психологической атмосферы” в вечернем городе, главным образом — для пешеходов.

Эти общие задачи в конкретных градостроительных условиях трансформируются, приобретая индивидуальную окраску, отражающую особенности ситуации и творческое кредо авторов.

Создание комфортных зрительных условий подразумевает обеспечение необходимой видимости для безопасного движения пешеходов и транспорта с определенной скоростью, свободной ориентации водителей и пешеходов в городском пространстве и исключение светового дискомфорта при восприятии окружающей среды, в том числе для людей, находящихся в помещениях или в транспорте. При этом фотометрические параметры световой среды могут быть точно определены гигиеническими требованиями, они доступны расчету и объективному контролю. Однако зрительная экология (родственная понятию “видеоэкология” по В.А. Филину) требует исключения или нейтрализации характерной для ночного города гомогенности и (или) зрительной агрессивности световой среды, что связано с ее фотометрическими и светокомпозиционными характеристиками.

Задачи обеспечения архитектурной выразительности и необходимой психологической атмосферы более сложны при оценке и принятии решений. Они зависят не столько от уровня фотометрических характеристик, сколько от степени гармонизации цветоцветовых и архитектурно-градостроительных параметров среды по законам искусства, во многом еще неисследованным в данной области.

При формировании световой среды города функциональный, зрительно-экологический, художественный, технико-экономический и социальный эффекты освещения зависят от качества и взаимодействия различных осветительных установок, одновременно действующих в городском пространстве, во-первых, между собой, во-вторых, с архитектурной формой. Это качество может быть обеспечено на проектной стадии на основе определенной светокомпозиционной системы, разработанной с использованием традиционных средств и принципов гармонизации архитектурно-градостроительной формы и широких возможностей ее зрительной трансформации средствами искусственного освещения с учетом специфических условий, объективно существующих в вечернем городе.

8.2.1 ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ СВЕТОВОЙ СРЕДЫ ГОРОДА

Искусственная световая среда города обладает явно выраженной спецификой, очевидной при ее сравнении с естественной световой средой. Она обусловлена четырьмя основными компонентами этой среды — светотехническим, зрительным, функциональным и архитектурно-градостроительным. Два из них — функциональный и архитектурно-градостроительный — представляют константную урбанистическую основу среды, два других — светотехнический и зрительный — изменяющиеся факторы.

Светотехнический компонент — главное “действующее лицо” в формировании световой среды, созданное человеком и постоянно модифицирующееся благодаря прогрессирующему развитию светотехнической науки, производства и практики. Он полностью управляем и, по сравнению с урбанистической основой, мобилен, изменяем во времени и пространстве.

Освещение городской среды, т.е. городских пространств, формирующих их объектов и поверхности земли фрагментарно, избирательно и в ближайшей перспективе принципиально не изменится. Оно осуществляется множеством источников света, являющихся первичными излучателями, и отражающих свет поверхностей (в качестве вторичных излучателей) с различной яркостью, цветностью, светораспределением и кинетикой излучения. Каждый из первичных источников образует зрительно воспринимаемое пространство, которое можно назвать элементарным светопространством, с более или менее четкими границами, которые при определенных условиях прочитываются в воздухе как световые конусы, сферы, цилиндры и т.п. (световой поток при определенном телесном угле при пониженной прозрачности воздуха — при дожде, снеге, тумане и т.п.). Форма и размеры такого светопространства могут быть охарактеризованы фотометрическим телом создавшего его осветительного прибора. Каждое элементарное светопространство, оптически сливаясь с соседними (при их наличии), образует более сложное по структуре, относительно единое утилитарное светопространство с разной степенью неоднородности — непрерывное в пределах линейных планировочных элементов (улиц), дискретное на отдельных участках территории (на площадях, в жилых дворах, в парках) или “лоскутное” — прерывно-непрерывное, каковым является светопространство в пределах города. Его рисунок прочитывается по освещенным фрагментам земли, по “световым тоннелям” улиц на “световом плане” города с высоко расположенных видовых точек и с авиалайнеров. Реальное архитектурное светопространство включает в себя и эффекты вторичных излучателей — освещенных объектов, которые формируют трехмерную среду, — зданий, сооружений, деревьев. Зрительно они более значимы в эстетической оценке световой среды, хотя их “удельный вес”, характеризуемый фотометрическими параметрами создаваемого светового поля, обычно меньше, чем уличных светильников. В конечном счете создание освещения есть оптическое формирование городского пространства с прогнозируемыми светокомпозиционными параметрами.

Сегодня параметры любого светопространства в городе регламентируются лишь косвенно, исходя из требований видимости объектов, главным образом, критериями количества света на дорожных покрытиях и фасадах освещаемых объектов и неравномерностью его распределения на них.

Как известно, качество освещения определяется распределением света в пространстве, во времени и по спектру. Распределение света в пространстве определяет, в частности, масштаб создаваемого светопространства, который, как и в “дневной” архитектуре, оценивается сомасштабностью его с человеком, “мерой всех вещей”, а также размерными величинами и соотношениями частей и целого. Сложность оценки масштабных характеристик заключается нередко в зрительной нечеткости, эфемерности границ и трудноуловимости размеров создаваемого све-

топространства. Учитывая изменяемость условий наблюдения движущимся в городской среде человеком, наиболее приемлемыми критериями масштабной оценки являются протяженность светопространства с заданными фотометрическими параметрами и угловые размеры освещенных и светящихся объектов с учетом высоты их расположения над горизонтом.

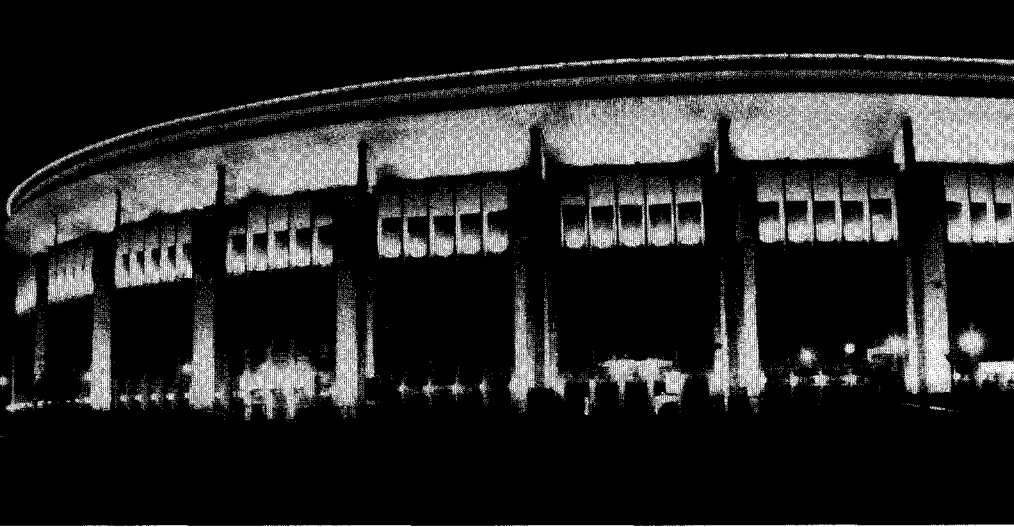
Акцент на пространственных параметрах световой среды не случаен по двум причинам. Во-первых, город характерен, прежде всего, пространственными впечатлениями, получаемыми в движении и во времени, хотя в непосредственном восприятии материальные структуры первенствуют, что отражается в чувственной конкретности архитектурно-художественного образа: образ памятника, здания, сооружения. Однако, как говорил Э. Сааринен о современной архитектуре, “восприятие пространства становится более важным, чем восприятие массы”. Организация пространства стала основной задачей современной архитектуры, а свет, по словам Л. Кана, — важнейшее структурное средство, едва ли не решающий фактор формообразования. Концепция пространства как активной связующей силы архитектуры и градостроительства (К. Танге) должна стать главной идеей в проектировании искусственной световой среды города.

Во-вторых, на практике эти определения относились, главным образом, к архитектуре интерьеров, а городское светопространство с точки зрения его светокомпозиционных особенностей не было предметом архитектурных и светотехнических исследований и целенаправленной творческой работы. Все внимание в эстетических оценках и проектных разработках уделялось освещению фасадов объектов — созданию выразительных световых форм. Городские светопространства в большинстве своем формировались как утилитарные по типовым решениям в инженерной части проектов освещения дорожных покрытий на улицах, площадях и территориях. При архитектурно-дизайнерском подходе утилитарные светопространства уже на концептуально-проектной стадии должны стать органической частью комплексного решения городского архитектурного светопространства.

Две главные составляющие световой среды — “наполненное” светом пространство (светопространство) и освещенные объекты (световые формы) — сегодня композиционно пока не “состыковываются” по своим светотехническим показателям из-за отсутствия методики и критериев их фотометрической и масштабной гармонизации.

Светотехническая специфика искусственной световой среды наглядно обнаруживается при сравнении ее с дневной средой. Сложная структура светового поля в вечернем городе не имеет аналогов в природе. Оно характеризуется низким общим уровнем освещенности (или светонасыщенности) при наличии источников с чрезмерной яркостью, высокой контрастностью и неоднородностью освещения, разнообразным направлением световых потоков с разной интенсивностью и цветностью излучения, сложным тенеобразованием и стихийной динамикой. Распределение яркостей — решающий фактор зрительного восприятия. Небо почти всегда является чуть ли не самым темным элементом видимой среды, занимая нередко большую часть поля зрения и определяя адаптационный режим работы глаза. Вместо господствующих днем позитивных силуэтных кадров с отрицательным контрастом (темные объекты на светлом фоне неба) вечером освещением создаются негативные положительные контрасты (светлые объекты на темном фоне). Разноспектральный свет усиливает неоднородность световой среды, а в случаях одноцветного излучения источников с плохой цветопередачей, например, широко применяемых натриевых ламп, наоборот, зрительно гомогенизирует ее.

Светоцветовая среда в городе формируется осветительными установками, которые методологически удобно разделить на две основные группы по принципу гло-



Освещение крытого спортивного комплекса "Олимпийский". Архит. Н. И. Щелетков, 1996 — 1997, фото автора

бального распределения световых потоков в городском пространстве: установки освещения территории (т.е. условно горизонтальной поверхности земли) и установки освещения объектов (т.е. условно вертикальных поверхностей).

Господствующие в любом городе стационарные установки первой группы являются установками общего функционального освещения дорожных и, отчасти, газонных покрытий в транспортных и пешеходных зонах. Они должны обеспечивать возможность использования определенных участков городских территорий по их назначению вечером и ночью. Это они, в основном, "наполняют" светом городскую среду, формируя утилитарные светопространства и участвуя одновременно в комплексном оптическом формировании архитектурных светопространств. Их участие условно можно назвать пассивно-фоновым.

Установки второй группы подразделяются на две подгруппы: наружного архитектурного освещения (фасадов зданий, сооружений, деревьев) и световой информации и рекламы. Они служат основными содержательными элементами создания образных характеристик среды и активно участвуют в оптическом формировании архитектурных светопространств.

В каждой группе установок существует определенный набор приемов освещения, которые выступают в роли первичных светокомпозиционных средств, образующих своеобразный "словарь". Установки функционального освещения выполняются в виде высокомачтовых, обычных, парапетных, газонных и встроенных систем с осветительными приборами преимущественно направленного света и ограниченного светораспределения. Они позволяют формировать разный масштаб элементарных и утилитарных светопространств — от микропространства в зоне цветника с невысоким газонным светильником, мезопространства площади с высокомачтовой осветительной установкой до макропространства всего города, складывающегося из микро- и мезопространств.

Стационарные или временные установки наружного архитектурного освещения предназначены для выявления из темноты и образной интерпретации формирующих городскую среду объектов, и для создания световых ансамблей. Эти установки выполняются в виде систем заливающего или локального света, светящихся поверхностей, "световой графики", "световой живописи" или их разнообразных сочетаний.

Светоинформационные установки — традиционный и множющийся в наших городах элемент визуально-информационных и коммуникационных систем и, в то же время, — наиболее мобильный и изменчивый элемент систем городского освещения. В них используется тот же "словарь" технических средств и приемов, что и в установках архитектурного освещения.



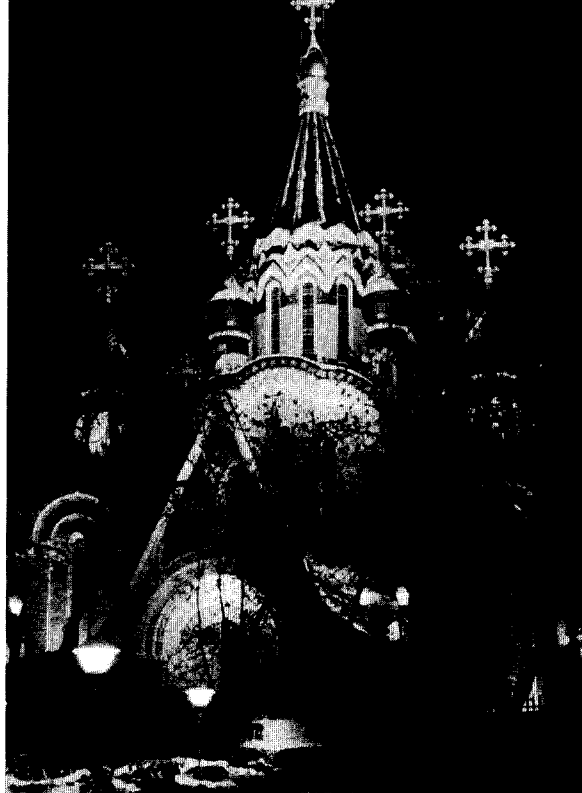
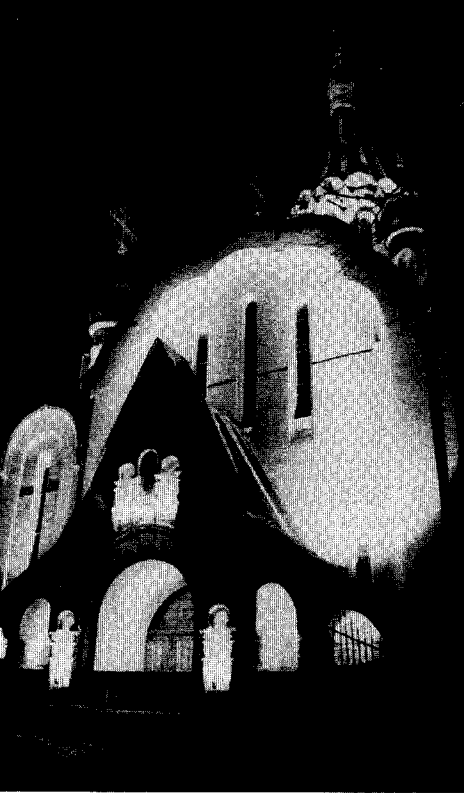
Освещение цирка на проспекте Вернадского.
Архит. Н. И. Щелетков, 1994, фото автора

В дневное время многие элементы установок функционального, архитектурного освещения и световой информации играют в городской среде роль малых форм и деталей ритмического членения пространств и поверхностей объектов. По характеру их дизайна можно выделить четыре группы установок:

- традиционные светильники (фонари) на опорах, подвесах или кронштейнах, основное назначение которых — освещать территорию и пространство;
- светильники-скульптуры, имеющие две равнозначные функции для ночи и дня;
- светящиеся малые формы — стены, рекламно-информационные установки, киоски, фонтаны, свет которых для окружения является их вторичной функцией;
- светящиеся элементы архитектуры — это, как правило, встроенные в фасадные поверхности и в остекленные проемы осветительные приборы, скрытые или представленные как декоративно-пластические формы, свет которых наиболее эффективно формирует архитектурные светопространства.

В современной практике городского освещения можно констатировать ряд общих закономерностей и тенденций развития, в которых светотехнический компонент играет ведущую роль, обеспечивающую то или иное качество искусственной световой среды:

- световая среда в городах в целом желтеет из-за доминирования излучения натриевых ламп в установках функционального уличного освещения;
- в ряде городов Франции, Испании, США приняты регламентные контрмеры, обеспечивающие зрительное отличие транспортных зон от пешеходных, освещаемых преимущественно белым светом. Цветовые различия вместе с различиями в уровнях освещенности разнофункциональных пространств обеспечивают некое светоцветовое зонирование среды;



Освещение церкви Воскресения
в Сокольниках. Архит. Н.И. Щелетков, 1997,
фото автора

- повышается живописность и эмоциональное воздействие вечерней среды, поскольку в установках архитектурного освещения, количество которых растет, все шире используется цветной свет, а доля желтого света натриевых ламп, господствовавших два-три десятилетия во многих странах, снижается;
- растет разнообразие применяемых приемов и средств освещения во всех группах установок — новые источники света, изделия и системы формируют особые декоративные качества среды, придающие индивидуальность городу и его уголкам;
- развивается дизайн элементов осветительных установок, повышается их эффективность и комфортность действия;
- все шире используется многопрограммное освещение в статическом и динамическом режимах, усиливающее впечатление виртуальности окружающего мира.

Зрительный компонент рассматриваемой системы представляет человеческий фактор среды. Он определяется условиями работы глаза и снижением всех функций зрения в нестабильном, а потому относительно дискомфортном и неэкологичном режиме ночного-сумеречного-дневного зрения, при высоких яркостных контрастах и слепящем действии видимых источников света и светящихся элементов, при не всегда сгармонизированном по цветности разноспектральном свете или раздражающем динамическом освещении. Негативное впечатление от световой среды усиливается в ситуациях с визуальным хаосом, создаваемым разнородными осветительными установками, при возникновении у пешехода, особенно со слабым зрением, непривычных зрительных иллюзий или предчувствия агрессии, усиливающегося от атавистической боязни темноты или криминогенности окружения. Дополнительные психологические нагрузки возникают у пешеходов и водителей от затруднений в ориентации в городском пространстве при недостатке



Освещение наземного вестибюля станции метро «Красные ворота». Архит. Н.И. Щелетков, 1997, фото автора

световой информации или от повышенной вероятности дорожно-транспортных происшествий, по статистике, с относительно более тяжкими последствиями, чем днем. Многие из этих ощущений отсутствуют в дневное время у тех же людей в той же ситуации.

Центральная эстетическая проблема проектно-творческой работы — обеспечение необходимого взаимодействия света с архитектурной формой во всех ее видах или категориях (пространство, объем, пластика, цвет), в результате которого образуются светопространство, светоформы, светопластика и светоцвет с новыми, иными, чем днем, визуальными качествами. Возможности оптической трансформации каждого вида архитектурной формы с помощью освещения весьма широки. Наиболее подвержено изменениям под действием освещения восприятие пространства по трем координатам. Человек, находящийся в пределах светопространства, особенно с высокой светонасыщенностью, зрительно не воспринимает параметры окружающего неосвещенного пространства, как и пешеход,двигающийся из темноты в освещенную зону и адаптирующийся к ней, почти не оценивает пространственные качества темного окружения. Последнее обстоятельство является важным приемом организации движения в ночном городе. По условиям зрительной адаптации это — полная противоположность условиям дневного “тотального” освещения, когда прекрасное и безобразное, крупное и мелкое, далекое и близкое представлены равноценно, а человек всегда ощущает себя в центре видимого пространства, имеющего структурно единое световое поле с постоянным направлением света сверху.

Проведенные нами экспериментальные исследования методом светомоделирования на макетах застройки с регулируемой системой освещения позволили установить ряд закономерностей построения и восприятия световой композиции [18]:

— светонасыщенность городского пространства может иметь определенный диапазон от минимально допустимого до максимально приемлемого уровня, что выражается фотометрическими величинами и соотношениями уровней освещенности земли, фасадов рядовой застройки и акцентируемых светом объектов;

— глубина архитектурного пространства ансамбля иллюзорно сокращается при увеличении яркости фасадов по мере их удаления от первоплановых, при этом усиливается напряженность и выразительность световой композиции из-за противоречивости кажущихся и действительных размеров светопространства (прием, характерный для сценического освещения, В.Г. Макаревич назвал “яркостной инверсией”). Обратный порядок распространения яркостей вызывает впечатление углубления перспективы и снижения зрительной активности светового ансамбля;

— тип объемно-пространственной композиции ансамбля (в эксперименте “фронтальная” и “глубинная”) влияет на выбор средних уровней освещения объектов и земли;

— функциональная и градостроительная иерархия объектов, их ведущая роль по отношению друг к другу и к освещаемой земле выражаются определенными величинами и соотношениями яркостей;

— эффекты зрительной динамики и объемности архитектурных форм достигаются определенными градиентами яркости и соотношениями яркостей смежных фасадов или поверхностей.

Аналогичные закономерности в освещении пространства и материальных форм наблюдаются и в природе. Некоторые соотношения яркостей, характеризующие эффекты светомоделировки форм и глубинности пространства, практически совпадают с результатами лабораторных экспериментов. Например, прием выявления глубины портиков, галерей, аркад, лоджий, звонов колоколен интенсивным высвечиванием их изнутри используется повсеместно. Вопреки мнениям некоторых специалистов, рекомендующих сохранять дневную последовательность яркостей: первый план светлее второго, прием “яркостной инверсии” обычно более эффективен как с точки зрения выявления особенностей и повышения выразительности архитектурной формы, так и в смысле функциональной содержательности этих элементов в зданиях как полуоткрытых буферных пространств, служащих промежуточной адаптационной зоной при переходе из городского пространства в интерьер: днем со света в полутьму, вечером — из темноты в освещенное помещение.

Объемность объектов эффективнее обеспечивается яркостными, нежели цветовыми контрастами (последние случайно или целенаправленно создаются использованием в установках наружного освещения разноспектральных источников света — натриевых, металлогалогенных, ртутных, индукционных, люминесцентных, газосветных и галогенных ламп и светодиодов). Яркостные контрасты — нюансные при соотношениях яркостей смежных фасадов менее 1:3, оптимальные при соотношениях в диапазоне 1:3–1:7 и допускаемые до 1:10 — выявляют и сохраняют объемную материальность формы, но если превышают 1:30, то яркие элементы фасадов кажутся дематериализованно-светящимися. При относительно одинаковой яркости смежных фасадов или объектов первого и второго планов, освещенных разноспектральным светом, например, натриевых и металлогалогенных ламп, объем здания и глубина пространства прочитываются вяло. В лучшем случае при определенных цветовых сочетаниях получается декоративный эффект, не всегда достаточный для отчетливой светомоделировки архитектурной формы. Наилучший моделирующий результат обеспечивается при заметном яркостном контрасте смежных поверхностей, усиленном разноспектральным светом.

Непривычное для дневного, но характерное для искусственного освещения, особенно при локальной подсветке фасадов, неравномерное распределение света на них создает иллюзию зрительного изменения массы и “весовых соотношений” элементов ансамбля, делая их более тяжелыми или легкими, статичными или динамичными, что можно оценить градиентом яркости. Локальное освещение, создающее пятнистый световой рисунок, часто является причиной кажущегося раз-

рушения визуальной целостности объема здания или его фасадов. Для сохранения единства архитектурной формы требуется обеспечить на ней определенную равномерность и логику распределения света.

Особенности взаимодействия хроматического света, пока редко применяемого в городе, с цветными поверхностями объектов, имеющими разные отражательные характеристики, далеко еще не установлены, т.е. предстоит изучить формообразующие свойства светоцвета в широком диапазоне существующей палитры цветов фасадных поверхностей, элементов ландшафта и возможных цветных излучений. По первым реализациям в Москве и других городах видно, что цветной свет на поверхностях фасадов, на земле и деревьях в условиях темновой адаптации работает более эффективно, чем цвет самих поверхностей, освещаемых белым светом. Иными словами, при определенной интенсивности излучения воспринимаемый глазом отраженный результирующий цвет в большей степени определяется цветностью падающего света, нежели цветом отражающей поверхности. Синие, зеленые, золотистые, красные силуэтные элементы в светопанорамах Москвы, Парижа, Лиона обязаны не столько цвету освещаемых материальных форм, сколько цветности излучения освещающих их прожекторов.

Светопластика фасадов и монументов также имеет свою специфику. Редко удается осветительными приборами создать на пластически сложном объекте светотень, подобную дневной. В современной практике большинство приборов локального и, отчасти, заливающего освещения для исключения их слепящего действия, для удобства эксплуатации и по другим причинам устанавливается световым отверстием вверх, что создает непривычный рисунок обратных теней от рельефных деталей. Этот эффект называют “рамповым”, “театральным”, “драматическим”. При нескольких приборах, нацеленных издали на фасад, когда их световые пятна перекрывают друг друга, происходит расхождение или наложение теней друг на друга, появляются глухие, а при разноспектральном освещении — разноцветные тени, например, от колонн на фоновой стене портика, залитого снаружи светом прожекторов, что нередко усугубляет дробность, атектоничность или неуместную декоративность световой композиции. При “лобовом” заливающим освещении пластика зрительно может почти исчезнуть, при этом фасад выглядит плоским “бельмообразным” пятном в светопанораме застройки.

В силу эволюционно-биологических причин в основе привычных зрительных ощущений от окружающей среды лежат ассоциации, выработанные природным освещением. Искусственная световая среда города, близких аналогов которой в природе нет, всегда производит своеобразный эффект. Тем не менее некоторые ассоциативные образы дневного освещения, например, его солнечность или пасмурность, мажорность или минорность, существуют и используются при создании или оценке световых ансамблей освещенных объектов

Функциональный компонент формирования световой среды обозначает различное назначение участков и объектов городской среды. Его специфика обусловлена фактом выборочного и дифференцированного освещения лишь используемых вечером городских территорий, пространств и объектов, освещения, рассчитанного на зрительное восприятие людей, находящихся непосредственно в городской среде, т.е. пешеходов, и в закрытых пространствах — в транспорте (водители и отчасти пассажиры). Интересы людей, наблюдающих ночной город из интерьеров, учитываются пока в минимальной степени.

Люди в транспорте и пешеходы перемещаются в пространстве города с разной скоростью, имеют разные условия зрительной адаптации, разный контакт с окружением, разные поведенческие намерения и действия. Исходя из этого создаваемые светопространства подразделяются на две основные группы — транспортные и пешеходные.

В транспортных светопространствах, имеющих четкие функции и очертания, главной задачей является обеспечение необходимой видимости для водителей проезжей части при расчетной скорости и интенсивности движения транспорта. Эта задача решается созданием системы утилитарных светопространств установками функционального уличного освещения. Параметры его регламентируются нормами на основе иерархической классификации магистралей, улиц и площадей (категории А—Б—В городского, районного и местного значения, соответственно). Сопутствующие задачи освещения — улучшение ориентации в пространстве и эстетика окружающего ночного пейзажа (для водителей и пассажиров) — решаются, в основном, установками архитектурного освещения и световой информации.

Пешеходные светопространства с более сложной структурой функций и объемно-планировочных решений в целях их масштабно-психологической адаптации к человеку и индивидуализации световых решений можно подразделить на три типа — общения, движения и отдыха. За главные признаки этой классификации приняты их функциональное назначение и характер зрительного восприятия и поведения людей.

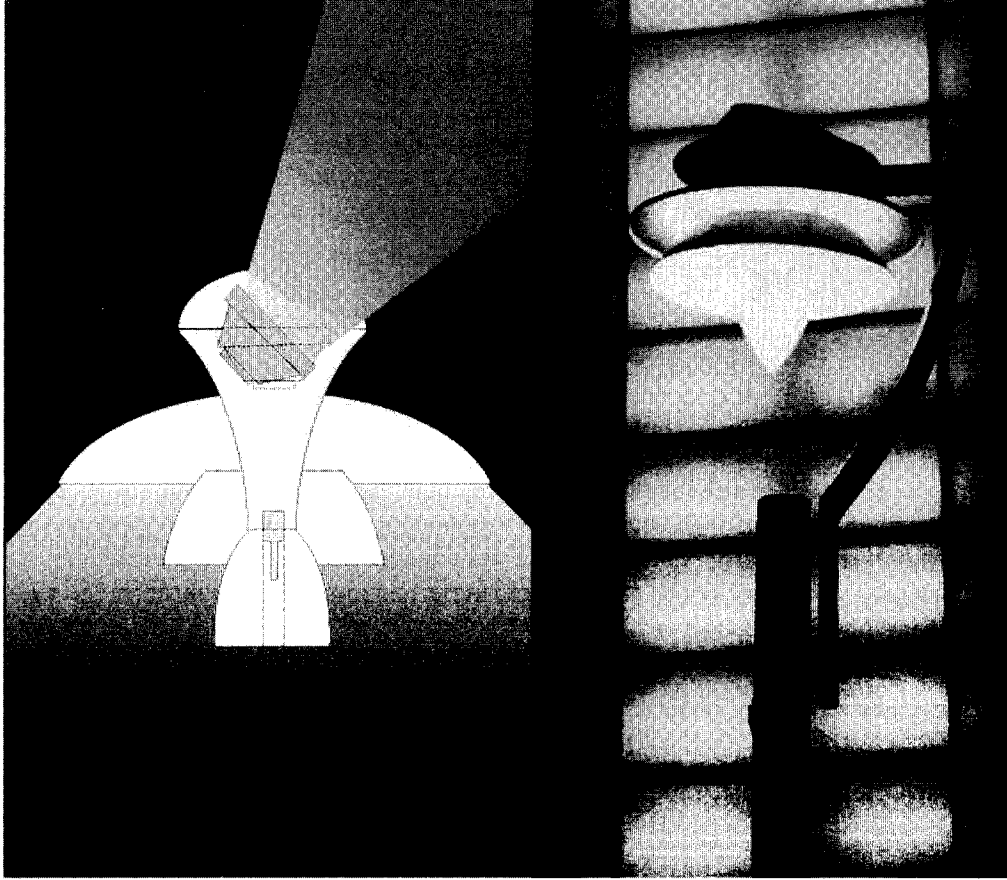
Светопространства общения — наиболее важные в смысловом и светокомпозиционном отношении пешеходные участки города в структуре его общественных центров и предприятий обслуживания разного иерархического ранга. По характеру поведения людей, посещающих эти объекты с определенными практическими целями, они занимают промежуточное положение между транзитными, динамичными светопространствами движения и статичными, дискретными светопространствами отдыха. Это среда, которой свойственен внутренний динамизм функциональных процессов, имеющая локальную дискретность в городе и развитые композиционные связи с окружением, в которой важное значение имеет визуальная информация и эстетика формирующих ее элементов.

Светопространства движения — это освещаемые пешеходные пути, часть системы городских коммуникаций, имеющих важное значение для жизни города, для восприятия его в пространстве и времени, формирования его целостного образа. Как и транспортные светопространства, они имеют линейный и технологичный характер, но иной масштаб, и являются частью городского “каркаса”. Для находящихся в их пределах пешеходов главное значение имеет видимость на определенных расстояниях, ориентация в пространстве и чувство безопасности. Здесь более широко, чем в других типах светопространства, применяется “неархитектурная” визуальная информация в виде указателей, табло, знаков, символов.

Социальное и функциональное назначение светопространств отдыха (освещаемых участков в рекреационных зонах, на озелененных территориях, в жилых дворах) — создание в их пределах условий, обеспечивающих свободное общение между людьми и определенные контакты с природой. Необходимые для отдыха визуальная изолированность от окружения и благоприятная психологическая атмосфера создаются оптически — решением освещения с камерным масштабом дискретных светопространств и декоративной живописностью световой композиции.

Эти светопространства служат основными структурными элементами городского пространства в селитебной зоне.

Исследованиями определены некоторые светокомпозиционные параметры каждого из трех типов пешеходных светопространств и их сочетаний между собой и с транспортными светопространствами. В национальных нормах многих стран регламентируемые параметры освещения в пешеходных зонах весьма элементарны и определяются утилитарно-гигиеническими минимумами. На практике цветовая и масштабная дифференциация между разнотипными светопространствами во мно-



Светильник двойного назначения — для освещения улиц и подсветки фасадов и деревьев на улице Эспланада в Хельсинки. Светодизайнер Р. де Алесси, 2000

гих случаях существует и зрительно ощутима. В городах Франции, Испании некоторые репрезентативные пешеходно-общественные пространства подчеркнуто выделены интенсивным белым светом на фоне желтого освещения транспортных зон и индивидуальным дизайном элементов осветительных установок, дополненным архитектурным освещением фасадов зданий.

Архитектурно-градостроительный компонент является первоосновой любой светокомпозиционной системы. В каждом городе он имеет свои особенности — структурно-планировочные, архитектурно-стилевые, ландшафтно-климатические. При искусственном освещении они могут получить различную интерпретацию. Акцент может быть сделан на выявлении структуроформирующих систем магистралей, общественных центров и озеленения или светофункциональном зонировании, на визуализации той или иной системы ориентации в городе — линейно-осевой, основанной на объемных ориентирах или на особых пространственных впечатлениях. Световую композицию в определенной степени можно увязать с колористической системой, если она предусматривается. Искусственное освещение, осуществленное с учетом ассоциаций с естественным, может отличать северные города от южных — ведь контрасты и цветность дневного света и колорит пейзажа в этих регионах различны. Горы, холмы или акватории могут использоваться как выразительный ландшафтный лейтмотив в формировании световых панорам. “Возраст” города в целом или его центра и окраин, насыщенность его достопримечательными объектами или его функциональная “специализация” (столица, порт, курорт, город науки) в той или иной мере может образно отражаться выбором соответствующих светокомпозиционных приемов и технических средств. Фрагменты таких решений существуют в мировой практике и в проектах, и в натуре.

8.2.2. ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ И СРЕДСТВА ФОРМИРОВАНИЯ СВЕТОВОЙ СРЕДЫ

Исходя из градостроительных требований формирования искусственной световой среды можно выделить три группы взаимосвязанных и наиболее значимых, отличающихся по жанру и стадиям разработки задач, — светопланировочные, светопространственные и образно-художественные.

Одним из основных нормативных требований к генеральному плану города является функциональное зонирование его территории. Вечером — это светопланировочная задача, которая может решаться с помощью светоцветового зонирования как трехчастная на разных стадиях проектирования:

— светоцветовое макрозонирование всей территории на генплане города на основные функциональные зоны и структуроформирующие системы;

— мезозонирование внутри функциональной зоны или крупной структурно-планировочной единицы (центр города, жилой район) с выделением структуроформирующих систем и основных типов светопространств разного иерархического уровня (в составе проекта планировки);

— микрозонирование в пределах небольших планировочных образований (микрорайон, квартал, жилая группа) по типам светопространств с акцентом на освещение поверхности земли и на масштабные характеристики светопространств (на стадии проекта застройки).

Задачи светоцветового зонирования решаются, в основном, установками функционального освещения, обеспечивающими регламентированное количество и качество света на земле.

В результате планировочная структура города получает четкое визуальное выражение — в проекте как световой генплан, в натуре как “пятый световой фасад” — за счет создания воспринимаемых глазом различий в характере освещения — в величине, рисунке, интенсивности и цветности залитых светом территорий, разных по функции и значимости, вечером и ночью, в будни и праздники, в разные сезоны года.

Решение второй, светопространственной, задачи тесно связано с первой, при этом освещение приобретает трехмерность. Формируется структура световой среды города как система модулированных светом пространств разного масштаба, назначения, иерархического уровня, а также создается система световых ансамблей и доминант. Светомодулировка осуществляется на базе проведенного светоцветового зонирования выбором соответствующих средств и режимов освещения поверхности земли и объектов, формирующих архитектурные пространства ансамблей, расчетным обеспечением необходимой светонасыщенности пешеходных пространств. Световые архитектурные ансамбли и доминанты рассчитываются на восприятие их с ближних, средних и дальних дистанций при разной скорости движения пешехода и человека в транспорте. В соответствии с этой задачей на разных стадиях проектирования разрабатываются как крупномасштабные эстетические категории градостроительной формы, так и соразмерные человеку параметры ближайшего окружения.

В решении задачи светопространственной организации городской среды используются все три группы установок — функционального и архитектурного освещения и световой информации.

Содержанием образно-художественной задачи освещения является зрительное выявление и творческая интерпретация выразительных черт и характерных признаков архитектурной формы зданий, сооружений, монументов, ландшафтных объектов и создание их оригинальных световых образов. При “конструировании” светового образа объекта возможны два принципиальных способа: ассоциатив-

ное подобие дневному образу как архетипу или создание нового, специфически ночного “альтернативного” образа (“контробраза”), для которого архетип не существует.

Первый способ более приемлем для существующих памятников архитектуры и монументального искусства, художественный (дневной) образ которых сложился в общественном сознании и его нецелесообразно радикально изменять. Второй всецело основывается на выразительных возможностях современных средств освещения и на вышеуказанных особенностях восприятия в условиях ночного города. Он естественен для пространственных композиций с темным небом и предпочтителен для большинства современных объемно-пластических форм, на характер которых при их создании должен влиять выбор системы освещения.

Задачи создания светового образа решаются на концептуальных, эскизных и рабочих стадиях проектирования, в основном установками архитектурного освещения объектов с участием, в определенных ситуациях, светоинформационных систем.

Решение архитектурных задач освещения должно учитывать условия зрительного восприятия, зависящие от удаленности наблюдающего субъекта от освещаемого объекта, от положения субъекта в пространстве по отношению к земле (с высоты роста пешехода, с мансардного этажа, с “птичьего полета” и т.п.), от скорости перемещения его в пространстве, целевой установки его зрительного поиска, условий адаптации глаз. Этот комплекс условий можно охарактеризовать тремя категориями масштаба восприятия: ландшафтного, ансамблевого, камерного.

“Ландшафтный” масштаб характерен при восприятии крупных градостроительных образований извне, со значительных расстояний, с высоко расположенных точек или с магистралей при движении в транспорте, когда отсутствуют непосредственные контакты человека с объектом наблюдения, а основное значение в световом решении имеют крупномасштабные панорамы, общие силуэтные очертания, глубокие перспективы. Здесь предпочтительны крупные светоритмические членения с ясно читаемыми доминантами, контрастные, лаконичные, укрупненные соотношения цветоцветовых и объемно-пространственных элементов композиции. Осветительные установки, формирующие видовые светопанорамы и перспективы, обычно не видны или не становятся их значимыми элементами, за исключением, в ряде случаев, крупногабаритных установок световой рекламы.

“Ансамблевый” масштаб, являющийся промежуточным между “ландшафтным” и “камерным”, свойственен для восприятия архитектурных комплексов со средних дистанций при движении в автомобиле по местным дорогам с небольшой скоростью или пешком, когда контакты человека с архитектурой ожидаются, а ее оценка связана с прочтением извне особенностей светового и объемно-пространственного построения ансамбля, с выявлением наиболее существенных элементов и признаков формы, с выбором направления движения к объекту и входа в него. Здесь целесообразны акценты на трехмерность архитектурной формы и использование раскрытий местных перспектив, построенных на эффекте неожиданности, контраста, или подготовленных закономерным развитием световой композиции. Осветительные установки в таких ситуациях воспринимаются вполне конкретно и могут быть полноценными элементами ансамбля.

“Камерный” масштаб — это масштаб восприятия пешехода, перемещающегося в соизмеримом с ним пространстве (двора, жилой группы, торгового центра, улицы, площади), непосредственно контактирующего, целенаправленно или произвольно, с окружением и с людьми, которые являются активными компонентами среды.

Внимание человека обращено на ближнюю зону в поле центрального зрения, воспринимаемую фрагментарно, в различных ракурсах, поэтому приемы создания человеческого масштаба освещаемой среды основаны на разнообразии впечатлений и акцентов на сравнительно коротких расстояниях, на выявлении пластических, фактурных и колористических качеств окружения, на детальной разработке преимущественно нюансных светоцветовых сочетаний, а также на дизайне элементов осветительных установок.

В вечернее время диапазон средств гармонизации архитектурно-пространственной формы расширяется, поскольку зодчий, дизайнер имеет в своем распоряжении формообразующий материал с регулируемыми параметрами — искусственный свет, который светодизайнеры называют иногда “реинтерпретатором архитектуры”. Поэтому в световой композиции могут применяться, во-первых, все профессиональные средства художественной выразительности, имеющиеся в самой архитектурной форме и избирательно выявляемые искусственным освещением, — метр и ритм, нюанс и контраст, симметрия и асимметрия, статичность и неуравновешенность, единство и соподчиненность форм, моно- и полихромия, масштабность и др. — в особенности при “конструировании” светового образа по способу ассоциативного подobia дневному образу. Во-вторых, используются глубоко специфические средства — оптически создаваемые светом иллюзорные светоформы, позволяющие осуществлять:

- масштабные регулярные или иррегулярные световые модуляции пространства по его светонасыщенности; оптическое расчленение обширного пространства на ряд мелких светопространств или визуальное объединение разрозненных пространств в единое светопространство;
- аналогичные цветовые модуляции светопространств, усиливающие их визуальную дифференциацию с целью зонирования и придания им различной эмоциональной “окраски”;
- зрительную трансформацию глубины, ширины, высоты пространства, а также размеров, формы, цвета, пластики архитектурных объемов и ландшафтных элементов;
- иллюзорное изменение массивности, статичности архитектурных и природных форм, вплоть до их виртуальной дематериализации;
- визуальную театрализацию и драматизацию городской среды за счет повышенной контрастности и художественной декоративности светоцветовой композиции;
- программируемую светоцветовую кинетику среды;
- повышенный эмоционально-психологический эффект за счет синтетического действия статичного и динамичного светоцвета, изображения и стереозвука.

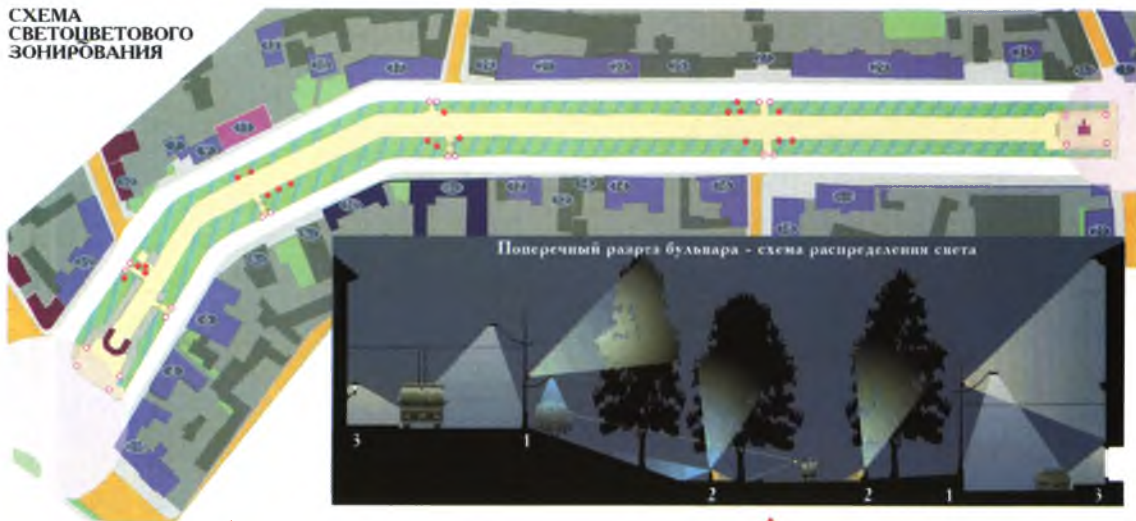
Все эти средства могут быть эффективно использованы при создании световых “контробразов” объектов и ансамблей.

8.2.3. КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ СВЕТОВОЙ СРЕДЫ

Для оценки и проектирования световой среды города разработана система критериев [115], в которую включены как нормируемые количественные светотехнические характеристики, так и неиспользовавшиеся ранее в наружном освещении показатели его качества и масштабные характеристики: светлота и светонасыщенность пространства, доминирующая цветность освещения, масштаб светопространства, режимы освещения.

Светлота пространства принимается как усредненная величина светлоты поля зрения в пределах архитектурного ансамбля. За неимением достаточного научного материала она пока не может быть непосредственно регламентирована какой-либо величиной и является общим показателем, соотносимым со зрительными впечатлениями и яркостными характеристиками объектов.

СХЕМА
СВЕТОЦВЕТОВОГО
ЗОНИРОВАНИЯ



▲ УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ:

- Освещение центральной пешеходной аллеи бульвара тепло-белым светом ОП с КЛА
- Декоративная подсветка деревьев, кустов и газонов цветным светом ОП с МГА, КАА, ГАН
- Функциональное освещение проезжих частей бульвара и тротуаров белым светом ОП с ДРА (QL, МГА)
- Освещение тротуаров белым светом бра, торшеров, витрин, световых вывесок
- Освещение площадей белым светом ОП с МГА
- Функциональное освещение проезжей части радиальных улиц желтым светом ОП с НАВД

- Фонари индивидуального дизайна или входе на бульвар
- Освещенные здания
- Неосвещаемые объекты
- Памятники архитектуры
- Здания опорной застройки
- Освещение объектов, требующие реконструкции ОУ, в т.ч. памятники Н.В. Гоголю
- Парковые скульптуры, малые архитектурные формы

▲ ГЛАВНЫЙ ОБЪЕКТ СОЗЕРЦАНИЯ:
ОСВЕЩЕННЫЕ СКЛОН И ДЕРЕВЬЯ

1. Консольные уличные светильники на опорах с четырьмя функциями:
 - освещать белым светом проезжие части бульвара
 - освещать кусты и газон на склоне бело-зеленым светом
 - нести прожекторы заливающего освещения фасадов
 - нести контактную сеть троллейбуса
2. Декоративный антивандалный светильник тройного назначения:
 - подсвечивать кроны деревьев цветным светом
 - освещать склон зеленым светом
 - создавать световой пункт вдоль аллеи
3. Бра, световые вывески на фасадах и освещенные витрины

часть III
глава 8



БУЛЬВАРНОЕ КОЛЬЦО
В СВЕТОПЛАНИРОВОЧНОЙ
СТРУКТУРЕ
ИСТОРИЧЕСКОГО ЦЕНТРА
МОСКВЫ

СХЕМА
СВЕТОЦВЕТОВОГО ЗОНИРОВАНИЯ

- Садовое кольцо и радиальные транспортные магистрали
- Бульварное кольцо
- набережные Москвы-реки и Яузы
- общественно-пешеходные пространства городского центра
- Кремль
- Китай город
- кварталы Белого города
- кварталы Земляного города
- застройка «буферной» зоны за Садовым кольцом



Световой план Лиона. Светодизайнер
А. Гийо, 1989

дизайн архитектурной среды

Светопанорама Чикаго — “Танец света” — в дни 75-летнего юбилея фирмы IBM. Светодизайнер Д.Д. Муни, 1989



Современный вид светового ансамбля Всемирной выставки в Барселоне — центральная эспланада с каскадом фонтанов и Национальным дворцом. 1929



Свето-цвето-динамическая программа освещения пешеходного Андреевского моста. Архит. Н.И. Щепетков, 1999—2000, фото автора

Свето-цвето-звуковой спектакль "Город в концерте" в ансамбле Дефанс в Париже. Автор Ж.-М. Жарр, 1990



дизайн архитектурной среды

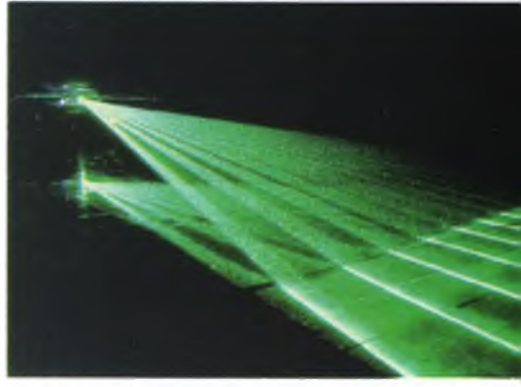


Светопроеctionная "суперграфика" в экзотическом ландшафте — в кратере потухшего вулкана и в крепости империи инков Мачу-Пикчу в Кордильерах. Перу, Светодизайнер Х. Орта, 1998

Световой мемориал "Tribute in Light" в Нью-Йорке на месте двух небоскребов разрушенного Международного торгового центра. Художники Д. ла Вердьер, П. Миода, архит. Д. Беннетт и Г. Боневарди, март—апрель 2002, виртуальная доминанта светопанорамы города



"Световая графика" сканирующих лазерных лучей на земле в Священном саду Shiga в Киото. Светодизайнер М. Ишии



Юбилейное освещение административного здания IBM в Чикаго. Светодизайнер Д.Д. Мунн, 1989



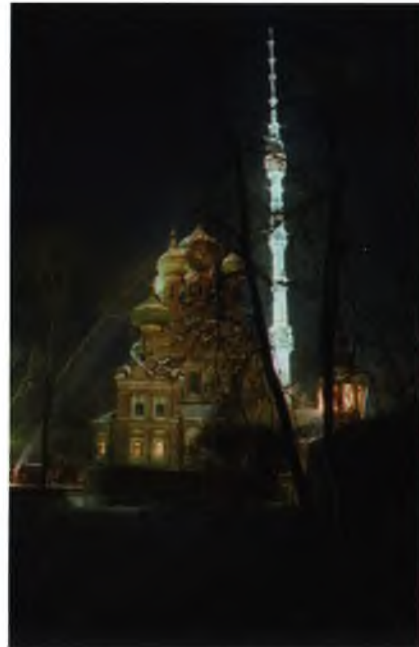
Освещение здания NEC SuperTower в Токио. Светодизайнер М. Ишии, 1989—1990



Спектакль "Звук и Свет" на пирамидах в Гизе. Каир, 1997, фото автора



Освещение Останкинской телебашни — будничной и праздничной режимы. Архит. Н.И. Щелетков, 1995—1996, фото автора



Освещение высотных зданий — гостиница "Ленинградская" (1994—1995) в Москве. Архит. Н.И. Щелетков, фото автора

Цветное освещение парковой скульптуры



Цветное освещение Боуден-сквера в Саутхэмптоне, Нью-Йорк. Светодизайнер Р. Сингер



Цветное освещение ландшафта



Камерное освещение пешеходной эспланады с Андреевского моста в Нескучный сад. Архит. Н.И. Щепетков, 2000; фото автора



Ландшафтно-световая композиция во дворе Regent Court офисного здания в Диборне, штат Мичиган. Светодизайнер С. Граф

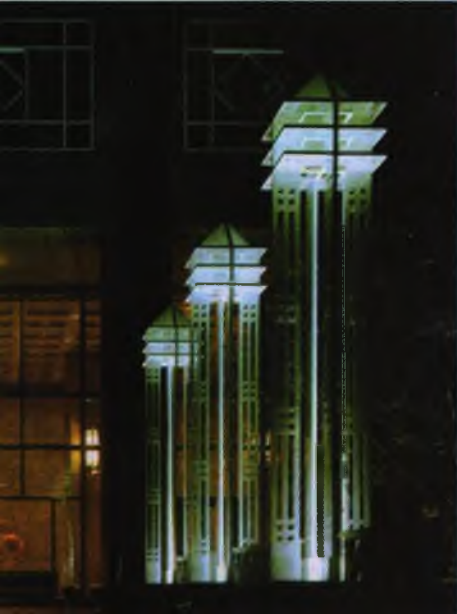
Светильники уличного освещения в Шербурге.
Светодизайнер Я. Керсале, 1994



дизайн архитектурной среды

Светоформы перед входом в здание Лендмарк-центра в г. Тампа, Флорида. Светодизайнер Р. Ренфро

Бетонные светоформы на бульваре Сезанн в Гарданне, Франция. Светодизайнер Р. Нарбони, 1991



Светоформы на площади Старого порта в Барселоне. Фото Н.И. Щелеткова





Уличные светильники на пляже в Камбрилсе, Испания. Фото автора, 2001

“Световая колонна” в Дюссельдорфе. Светодизайнер Х. Диннебер





Освещение мемориального креста в Сретенском монастыре. Архитг. Н.И. Щепетков, Л.Г. Харисова, 2000, фото автора



Скульптурно-световая композиция на площади Аквариума в Старом порту Барселоны. Фото Н.И. Щепеткова



Декоративное освещение металлических "пиний" на пляжной эспланаде в Ля Пинеда, Испания. Фото Н.И. Щепеткова



Освещение скульптуры "Сфера Лютеция" (скульптор Д.Р. Сото) на выставке в честь 750-летия Гааги. Светодизайнер Х. Холландс, фирма Филипс, 1998

Освещение скульптур "Желтая На-на" (скульптор Н. де Сен-Фаль), "Эрамен" (Р. Матта), "Идущий цветок" (Ф. Леже) на ландшафтной выставке в центре Гааги. Светодизайнер Х. Холландс, 1998



Декоративное освещение парковой скульптуры



Архитектурное освещение главпочтамта.
Курсовой проект. Графика



Светопланограма Царицыно. Компьютерная графика. Дипломный проект А. Титовой, 2002

Другим параметром в любой точке светопространства служит его светонасыщенность. Для ее оценки применяется ныне такая рассчитываемая величина, как цилиндрическая или полуцилиндрическая освещенность.

Исходя из этого для регламентации количества света в городских светопространствах, на поверхностях земли и фасадов объектов в практике используются цилиндрическая, горизонтальная и вертикальная освещенности и средняя яркость, а также их соотношения, обеспечивающие необходимую светомоделировку объемно-пространственной формы.

Доминирующая цветность освещения — качественная характеристика, которая определяется в большинстве случаев спектральными характеристиками источников света, применяемых в установках общего функционального освещения. Обычно они являются пространствоформирующими и цветоадаптирующими. В некоторых ситуациях, при функционировании в едином пространстве нескольких установок функционального, архитектурного и информационно-рекламного освещения с разноспектральными источниками, адаптирующей служит цветность относительно более мощной установки, “обслуживающей” наибольшую площадь территории (или поля зрения). Для характеристики цветности освещения применяется цветовая температура источников $T_{цК}$, для оценки качества их цветопередачи — общий индекс R_a (высокий $R_a = 85$ и более; средний $R_a \leq 85$; низкий R_a менее 70).

Цветность освещения представляет собой зрительно активный и эмоциональный фактор, который в условиях городской среды еще мало исследован, практически не регламентируется и целенаправленно не используется для совершенствования ее качества. Некоторые натурные исследования и проектные реализации позволяют утверждать, что взаимодействие разноспектрального, особенно хроматического света с полихромной материальной средой играет и будет играть все более важную роль в создании новых художественных образов и необходимой психологической атмосферы в городе. В дальнейшем для регламентации цветовых параметров освещаемой среды могут использоваться и другие колориметрические характеристики, соотносенные со зрительными ощущениями и оценками на основе накопленных научных данных.

Третий критерий — масштаб создаваемого светопространства — непосредственно связан с иллюзорно-формообразующим действием света в городском пространстве, параметры и качества которого воспринимаются зрением в пределах освещаемой зоны, которая не обязательно совпадает с физическими габаритами пространства по одному, двум или трем его измерениям. Светом обычно выделяются лишь функционально необходимые вечером или важные в образно-композиционном плане объекты и участки территории. При этом масштабные характеристики пространства могут создаваться с учетом градостроительных факторов и психофизиологических особенностей восприятия, в частности, дистанционного масштаба зрения, известного для условий дневного освещения и транспонированного нами с определенной модификацией параметров на условия вечерней световой среды [18, 115].

Дистанционный масштаб определяется угловыми размерами видимых (а ночью — освещенных) объектов и разрешающей способностью глаза в специфическом (нестабильном) режиме его адаптации. При решении светопланировочных задач может регламентироваться протяженность освещаемого пространства, где его третье измерение (высота формирующих его объектов) является второстепенным, а основное значение приобретает освещенность определенных участков территории при заданной неравномерности распределения света. В ряде ситуаций для масштаба светопространства и “эмоциональной” оценки светового ансамбля важное значение приобретает высота расположения светящихся или освещенных объектов над горизонтом.

Кинетика освещения или распределение света во времени — практически не используемый в городской среде светокомпозиционный фактор, за исключением немногих, автономно действующих установок светодинамической рекламы и отключения части установок архитектурного и функционального освещения на ночь, что в художественном плане не имеет положительного значения. В то же время стихийная динамика света в городе существует — фары автомобилей, светящиеся окна зданий, светофоры вносят разнообразие в “базовый” световой рисунок и являются активным компонентом среды.

Возможны два режима работы постоянных и временных осветительных установок — статический и динамический. Традиционно существующий статический режим ввиду своей технической простоты сегодня господствует во всех группах осветительных установок. По времени функционирования в течение темного времени суток любой режим может быть подразделен на вечерний и ночной, что широко используется в архитектурном и светоинформационном освещении и частично допускается нормами в функциональном освещении.

Кинетика освещения может быть связана с социальными и сезонными ритмами жизни города, что дает художественный и экономический эффекты. Постоянные и временные осветительные установки могут работать в режимах будничной—воскресной—праздничной или летней—осенней—зимней—весенней.

В ряде концептуальных работ рассматривается необходимость и реальность регулирования освещения в пространстве, по спектру и во времени как важнейшего средства ассоциативного “оживления” городской среды по примеру “живого” природного света, но, возможно, по иным принципам светодинамики. Эта светодинамика может быть двух видов — непрерывная и циклическая.

Установки, работающие в режиме непрерывной динамики, обеспечивают более или менее быстрое изменение цветоцветового рисунка, повторяющегося или неповторяемого, на плоскостном, объемном или пространственном объекте в течение темного времени суток или определенного временного периода. Так функционирует цветное освещение пилонов Крымского моста или фасада здания ГАИ на Садовом кольце в Москве. Установки, создающие циклическую динамику, работают в режиме статических по цветоцветовому рисунку интервалов, сменяющих друг друга в определенной последовательности. Такая система действует на пешеходном Андреевском мосту в Москве. Примитивный аналог этой системы — установки уличного освещения с вечерним и ночным (сокращенным по количеству включенных светильников) режимами работы.

8.2.4. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ СВЕТОЦВЕТОВОЙ СТРУКТУРЫ СРЕДЫ В СЕЛИТЕБНОЙ ЗОНЕ

В большинстве городов селитебная зона занимает их основную территорию и ей уделяется главное внимание в работах по благоустройству, по повышению качества создаваемой среды в целом и искусственной световой среды, в частности. Проведенные исследования и накопленный практический опыт позволяют “сконструировать” теоретическую модель цветоцветовой структуры среды и предложить методические принципы ее построения. Они могут служить методологической основой при решении конкретных проектных задач и должны обеспечить системный подход, разнообразие и свободу творческих решений в любой градостроительной ситуации при определенных светокомпозиционных предпосылках.

Построение модели предусматривает использование четырех методических принципов:

— цветоцветовую дифференциацию городской территории на основные структурные элементы;

- световую иерархическую дифференциацию каждого из структурных элементов;
- масштабную светомодулировку городских пространств с учетом их типа и категории;
- формирование системы световых ансамблей и доминант с использованием структурных элементов разного иерархического уровня в расчете на разные масштабы восприятия.

Целью светоцветовой (структурной) дифференциации может быть зрительное выявление функционально-планировочной структуры города, его основных структуроформирующих систем и элементов за счет обеспечения заметных различий в уровнях и цветности, а также приемах и кинетике их освещения.

В масштабе города главными структурными элементами являются функциональные зоны, а структуроформирующими системами — системы транспортных магистралей, общественных центров и озеленения.

Транспортные магистрали и улицы, их пересечения и паркинги города выделяются освещением в особую систему, контрастирующую с пешеходной благодаря четкости ее пространственных границ и требований к количеству и качеству света и световой информации.

Освещение пешеходных пространств селитебной зоны осуществляется на основе их методологической классификации на три типа — движения, общения и отдыха. Социально-градостроительная значимость каждого из них различна. Пространства общения являются узловыми элементами структуры пешеходных пространств. Их целесообразно выделить на фоне других средствами света и цвета, богатством приемов освещения, активностью визуальной информации. Пространства пешеходного движения требуют более технологичного освещения, а пространства отдыха — сравнительно меньшего количества света при большей декоративности решений и минимуме установок световой информации.

Из этого выявляется принципиальная схема взаимодействия и соподчинения разнотипных пространств, позволяющая осуществить их светоцветовое зонирование.

По количеству света транспортные пространства с характеристиками, регламентируемыми во всем мире сопоставимыми величинами средней яркости дорожного покрытия, могут быть приняты за единицу сравнения. Общественно-пешеходные пространства должны выделяться повышенной светлотой окружения и светонасыщенностью, в частности, за счет иной структуры светового поля. Здесь, как и во всех пешеходных пространствах, возрастает значение освещенности в вертикальной плоскости, определяющее условия восприятия лиц, фигур пешеходов по отношению к горизонтальной, доминирующей в транспортных пространствах.

Цветность общего, адаптирующего освещения пространств — основной отличительный признак светоцветового зонирования. Учитывая особенности сложившейся ситуации в номенклатуре источников света, применяемых в городском освещении, а также психофизиологические предпочтения по цветности излучения и цветопередаче, рекомендуется предусматривать следующее ее распределение по типам пространств: транспортные зоны оптически формируются желтым светом натриевых ламп, обеспечивающих сигнальную ориентацию и относительно лучшую видимость при пониженной прозрачности воздуха в городе; в общественно-пешеходных светопространствах предпочтителен белый свет с хорошей цветопередачей, придающий им определенную парадность и “солнечность” и позволяющий без заметных искажений показать цвет лиц и одежды людей и колористическое решение ансамбля; светопространства отдыха образуются, по преимуществу,

ну, холодно-белым, “пленэрным” светом, гармонирующим с зеленым окружением; светопространства движения могут формироваться, преимущественно, источниками тепло-белого света.

Приемы функционального освещения в транспортных пространствах наиболее традиционны и регулярны, в пешеходных, особенно в пространствах отдыха — более свободны и живописны. Ими формируется масштаб светопространств и характер светораспределения: прямой свет с высоты 10—30 м в транспортных пространствах и разнообразный (прямой, рассеянный, отраженный) свет с высоты 0—5 м в пешеходных.

Кинетика освещения своим “консерватизмом” отличает транспортные пространства от пешеходных: в первых — один или два режима (вечерний, ночной) статического освещения, во вторых — от одного до нескольких режимов со статическим и возможным динамическим освещением, в том числе реагирующим на присутствие людей в пешеходном светопространстве.

Структурная соподчиненность разнотипных светопространств отражает “горизонтальные” связи между основными группами функций, “вертикальные” же связи выражаются иерархической соподчиненностью.

Световая иерархическая дифференциация осуществляется с целью композиционного соподчинения однотипных по функции пространств. В зависимости от величины и композиционной структуры города в его структуроформирующих системах выделяются несколько ступеней (уровней, категорий, рангов) пространственной организации. Наиболее четко это выражается в градостроительной классификации транспортных улиц и ступенчатой системе обслуживания — объекты столичного, городского, районного и местного значения.

Оптическая дифференциация однотипных пространств, отличающихся иерархической категорией, осуществляется созданием разницы в их светлоте, размерах и приемах освещения. Чем выше категория пространства, тем более высокий уровень и разнообразнее приемы его освещения, тем, как правило, больше размеры, т.е. крупнее масштаб светопространства. Цветность общего освещения в пределах каждого типа пространства постоянна и служит отличительным и объединяющим фактором.

Структурная и иерархическая светоцветовая дифференциация городского пространства осуществляется, в основном, системами функционального освещения территорий.

Масштабная светомодулировка пространств создается на основе структурно-иерархической дифференциации системами функционального и архитектурного освещения с учетом их типа и категории.

Из композиционных аспектов формирования световой среды города наиболее значителен для ее архитектурного образа, для “психологического климата” в ней и наиболее подвержен изменению под влиянием света масштаб пространства. Он определяется геометрическими размерами пространства и объектов, его формирующих, и световыми характеристиками общего функционального освещения пространства и архитектурного освещения объектов. Известны размеры пространств, при которых при дневном освещении они кажутся замкнутыми или раскрытыми, камерными или гипертрофированными. Если учесть известные зрительные иллюзии в восприятии пространства при искусственном освещении, можно в первом приближении принять эти параметры для создания оптимальных по масштабу моно- или полифункциональных светопространств в соответствии с их иерархическим уровнем.



Ландшафтно-световое решение автостоянки в Англии

Некоторые общие светокомпозиционные характеристики разных типов пространств селитебной зоны вытекают из особенностей их объемно-планировочного решения и зрительного восприятия.

Транспортные пространства, в условиях города обычно физически ограничиваемые с двух сторон застройкой, рядовыми посадками деревьев и (или) опорами уличных светильников, а снизу — однообразным дорожным полотном, характеризуются очевидной линейностью формы. Вечером транспортное светопространство приобретает более или менее выраженную монотонность или “зрительную агрессивность” из-за метрического ритма многочисленных однотипных, нередко дискомфортных светильников, относительно равномерной яркости одноцветного дорожного покрытия и примитивности или хаоса иных светящихся элементов за его пределами. Эта монотонность и агрессивность может быть преодолена, во-первых, крупномасштабной светомодулировкой линейного пространства — организацией более сложного светового ритма за счет введения светоцветовых акцентов и пауз (перекрестки, развязки, раскрытия световых перспектив), во-вторых, композиционным включением в видовые кадры освещенных объектов, рассчитанных на восприятие из транспорта во время движения за короткое время. Целесообразно строить световую композицию на использовании светоцветовых контрастов, на лаконичных соотношениях крупных элементов, на прорисовке светоцветом характерного силуэта и многоплановости застройки, доминант и ориентиров, т.к. детали и нюансы плохо воспринимаются в этих условиях. Улица — наиболее благоприятный случай для использования в художественных целях возможностей иллюзорной трансформации глубины пространства средствами освещения. При многоэтажной застройке возможно использование вертикального светоцветового зонирования с изменением цветности, яркости и (или) размеров освещаемых и светящихся элементов по высоте фасадов.

Для пешеходных пространств общения в целом характерны индивидуализированные решения световой композиции в силу их архитектурно-градостроительной значимости с использованием всех трех групп освещения — функционального, архитектурного и светоинформационного, при главенстве, в общем случае, установок архитектурного освещения. Здесь повышено внимание к качеству и масштабным характеристикам освещения, к выявлению деталей, к хорошей ориентации пешеходов. Этот тип светопространства должен играть роль фокусного центра, дающего наиболее сильные эстетические и информативные впечатления.

В пространствах отдыха главная задача — выявление положительного потенциала непосредственного окружения и создание подобных качеств освещением. Поскольку отдых связан, главным образом, с “потреблением” эстетической информации, организующим началом световой композиции служит декоративное освещение зелени, малых форм, элементов ландшафта и благоустройства.



На основе дистанционного масштаба зрения разработана масштабная шкала светопространств, учитывающая их тип, категорию и общеупотребительные планировочные модули [115]. Вместе с расстояниями по горизонтали, прочитываемыми пешеходом по освещенной поверхности земли и по освещенным объектам среды, важную роль в формировании масштаба светопространства играют вертикальные размеры элементов световой композиции, при которых создается ощущение различной степени его замкнутости. Освещая объекты на всю высоту или частично, а территорию ансамбля по всей площади или определенные ее участки с той или иной равномерностью и применяя при этом опоры фонарей высокие или низкие, светильники ограниченного или неограниченного светораспределения и свет различной интенсивности и цветности, можно зрительно в широких диапазонах трансформировать масштабные и другие визуальные характеристики световой композиции с целью достижения нужного эффекта.

Формирование системы световых ансамблей и доминант разного иерархического уровня в расчете на три масштаба восприятия осуществляется на разных стадиях проектирования. “Ландшафтный” масштаб прорабатывается на генплане города или в проектах планировки крупных градостроительных образований вместе с решением светопланировочных задач структурно-иерархической дифференциации. При этом освещением прорисовываются крупномасштабные формы, из которых в сознании жителей складывается светоцветовой образ вечернего города (по К. Линчу), — “границы” между зонами, перепадами рельефа и состояниями городского ландшафта в виде светопанорам застройки или освещенных опушек лесных массивов, “узлы” сопряжения путей и зон и фокусирующие пункты движения (например, в виде световых архитектурных ансамблей), “районы” с общим, распознаваемым характером (например, исторический центр с одним характером освещения и современная периферийная застройка с другой существующей “атмосферой”, между которыми можно установить “визуальный диалог”), “ориентир” в виде освещенных доминантных сооружений и ландшафтных элементов. Эти светокомпозиционные мероприятия, осуществляемые зодчим или светодизайнером, могут быть одновременно нацелены на создание одной или нескольких систем ориентации в городе и его районах. На эту архитектурную основу может быть наложена система световой информации, включаемая в сеть городских ориентиров.

Проектные решения отражаются на генплане в виде структурно-световых схем с принятой в практике градостроительного проектирования степенью обобщения и условности. Они сопровождаются регламентируемыми укрупненными светокомпозиционными параметрами, ориентирующимися на систему параметров структурно-иерархической и масштабной дифференциации городского светопространства в селитебной зоне.



Светопанорама Москвы с Воробьевых гор.
Фото Н.И. Щепеткова, 1998

В реальных условиях города многие из этих задач носят, в значительной мере, умозрительный характер, ибо результат их решения не может быть воспринят одномоментно и целиком, а постигается в движении и во времени и складывается в сознании наблюдателя в определенный образ на основе фрагментарных впечатлений, за исключением отдельных случаев — при рассмотрении светопанорам с видовых точек, на которые они рассчитываются и изображаются на проектной стадии. Так создана светопанорама Москвы с Воробьевых гор, задуманная в 1993 году в первом концептуальном проекте по архитектурному освещению города [40].

“Ансамблевый” масштаб вечерней среды формируется в соответствующих разделах проектов планировки, застройки или реконструкции архитектурных комплексов, а также в виде самостоятельных концепций освещения существующих ансамблей, когда с помощью прогнозируемых светокомпозиционных параметров организуется система освещения участков территорий и фасадов выбираемых объектов. Решаемые задачи во многом идентичны “ландшафтному” масштабу, но с более иерархичной и детальной проработкой конкретных образных решений — светопанорам, освещения композиционно важных узлов, дизайна элементов основных систем освещения. В этом масштабе выбором соответствующих приемов и средств освещения могут программироваться такие характеристики световой среды, как:

- эмоционально-ассоциативные (“солнечность”—“пасмурность”, “мажорность”—“минорность”, праздничность—будничность...);
- художественно-композиционные (раскрытость—замкнутость, моно- и полихромия, со- и гипермасштабность, целостность—раздробленность, статичность—динамичность...);
- социально-функциональные (уникальность—типичность, моно- и полифункциональность, историзм—современность и т.д.).

Подобные задачи решались в концептуальных проектах световых ансамблей центральных площадей Москвы и Тверской улицы, Садового и Бульварного колец, где эскизная образно-графическая проработка светопанорам, фрагментов световых ансамблей и дизайна элементов осветительных установок имела важное значение.

“Камерный” масштаб формируется в процессе одно- или двухстадийного эскизного и рабочего светообъемного проектирования освещения архитектурных и ландшафтных объектов, когда на основе вариантного творческого поиска методом графического, компьютерного или иного светомоделирования создается световой образ объектов, выбираются конкретные приемы и средства их освещения, по результатам светомоделирования анализируется яркостная композиция и на ее ос-



Освещение высотного жилого дома на
Кудринской площади. Архит. Н.И. Щелетков,
1994—1995, фото автора

нове выполняется светотехнический расчет осветительных установок и дизайнерская разработка их элементов. Примерами такого рода работ служат реализованные проекты световых ансамблей крупнейших монастырей Москвы, Олимпийской деревни-98, спорткомплексов в Лужниках и на проспекте Мира, Шереметевского дворца-усадьбы в Останкино и Вологодского кремля, Центральных Дома, сада и академического театра Российской армии и других объектов.

На основе системы параметров структурно-иерархической и масштабной дифференциации городского светопространства создана теоретическая модель светоцветовой структуры среды в селитебной зоне города, иллюстрирующая создаваемую систему световых ансамблей со светоцветовым зонированием внутри каждого из них. Эта система предусматривает, во-первых, установление определенных светокомпозиционных соотношений и связей между однопорядковыми структурными элементами (пешеходными пространствами движения, общения и отдыха) в пределах конкретного градостроительного фрагмента, что должно привести к образованию в нем полноценного светового ансамбля определенного иерархического уровня, во-вторых, соподчинение разнопорядковых световых ансамблей, что зримо отразит разномасштабную, разноуровневую структуру города. Так создается постепенный переход от крупного, социально-ландшафтного масштаба городских макро- и мезопространств, характерных для центра столичного и крупного города, к человеческому, камерному масштабу непосредственного окружения (световой ансамбль жилого двора).

Теоретическая модель светоцветовой структуры среды не привязана жестко к какой-либо градостроительной системе и допускает возможность широкой модификации в зависимости от конкретной ситуации — от величины города или его

фрагмента, от планировочной структуры и характера застройки, от имеющихся светотехнических возможностей, что характеризует ее универсальность и гибкость и предоставляет необходимую творческую свободу в проектной деятельности. Отличительными чертами светопространственной композиции, разработанной на основе модели, являются определенные ассоциации с естественным освещением: светомасштабные модуляции в создаваемой среде в принципе аналогичны природным — большие по размерам светопространства светлее меньших в иерархии однотипных пространств, площади “солнечнее”, светлее улиц той же категории, улицы светлее парковых аллей (в природе в поле днем больше света, чем на поляне, поляна светлее просеки, которая, в свою очередь, светлее тропинки в лесу), что вызывает естественные, положительные ассоциации у пешеходов. В то же время специфика вечернего облика и зрительной адаптации сохраняется — восприятие световых ансамблей с темным небом и окружением будет сопровождаться особыми, свойственными лишь искусственному освещению эмоциональными впечатлениями. Светокомпозиционные характеристики пространств, усложняющиеся в соответствии с моделью от второстепенных к главным, от малых к большим, создают динамическую непрерывность и ориентированность городского светопространства. “Вектор движения” существует в каждом световом ансамбле и в городе в целом — от периферии к центру, от полусветлых рекреационных зон к светонасыщенным пешеходно-общественным центрам — за счет эффекта адаптации и психологической предпочтительности движения на свет. Таким образом создаваемая светопространственная структура в определенной степени организует функциональные процессы, оптимизирует условия для них, в особенности в пешеходных зонах. Тем самым так необходимый приоритет, почти исчезнувший с массовым вторжением транспорта в городскую среду, вечером отдается пешеходу. В результате среда становится более гуманной.

Создание вечерней световой среды — творческий процесс, который должен совершаться по законам нового, во многом еще неизвестного искусства — искусства освещения города. Концепция создания этой среды представляет собой комплекс мероприятий по освещению городских территорий с осуществлением их светового зонирования, оптического формирования системы модулированных светом транспортных и пешеходных светопространств ландшафтного, ансамблевого и камерного масштаба, образной интерпретации архитектурных и ландшафтных ансамблей и объектов по принципу ассоциативного подобия их дневному виду или создания альтернативных “контробразов” и “адресному” дизайну элементов систем функционального, архитектурного и информационно-рекламного освещения. Для этого в составе концепции разработана теоретическая модель световой среды, снабженная системой регламентируемых светокомпозиционных параметров.

8.3. МЕТОДОЛОГИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СВЕТОВОЙ СРЕДЫ ГОРОДА

Новизна проблемы формирования световой среды вечернего города для градостроительного и архитектурного проектирования отражается в отсутствии определенной методологии и системы проектной документации, кроме традиционного электротехнического раздела на разных стадиях разработки проектов планировки, строительства и реконструкции объектов любого масштаба, назначения и иерархического уровня. Большинство существующих методов и компьютерных программ предназначено, в основном, для совершенствования светотехнических расчетов и, отчасти, для визуализации предварительно принятых схем расстановки осветительных приборов на двухмерном или трехмерном цветном изображении объекта. Однако эти программы в творческом отношении и в плане достоверности изображения пока несовершенны для объемных объектов и не годятся для решения градостроительных задач. Поэтому актуальной является разработка методологии комплексного архитектурно-дизайнерского проектирования световой среды и графической подачи проектного материала как нового раздела, интегрированного в общий процесс профессиональной деятельности по созданию визуально-образного мира города.

8.3.1. ПОРЯДОК ПРОЕКТНОГО РЕШЕНИЯ СВЕТОКОМПОЗИЦИОННЫХ ЗАДАЧ

В традиционной практике существуют два основных жанра архитектурного проектирования — градостроительное и объемное. Аналогичная структура предусматривается и нижеизложенной методологией проектирования освещения: “светоурбанистическим” проектированием можно назвать профессиональное решение проблем взаимодействия искусственного света и городского архитектурного пространства и “светообъемным” проектированием — решение проблем взаимодействия света и материальной архитектурной и ландшафтной формы, имеющей конкретные объем, пластику и цвет. Тот и другой вид проектов может быть самостоятельной работой или одним из разделов генплана города, проекта планировки и застройки или комплексного благоустройства зоны, района, квартала или проекта строительства, реконструкции, реставрации объемного объекта. Последний случай предусмотрен распорядительными документами для объектов в центральной и исторических зонах Москвы и для объектов, имеющих важное градостроительное значение на ее периферии.

Светоурбанистическое проектирование связано, главным образом, с концептуальным решением светопланировочных и светопространственных, в определенной мере умозрительных задач градостроительного (социально-ландшафтного) и ансамблевого масштаба. Светообъемное проектирование осуществляется как одно- или двухстадийное для отдельных объектов или ансамблей камерного масштаба с целью выявления и образной интерпретации особенностей архитектурной формы и создания, в конечном итоге, конкретно-чувственного образа, обладающего необходимой художественной выразительностью.



Курсовой проект архитектурного освещения кинотеатра. Студент 4 курса С. Киселев

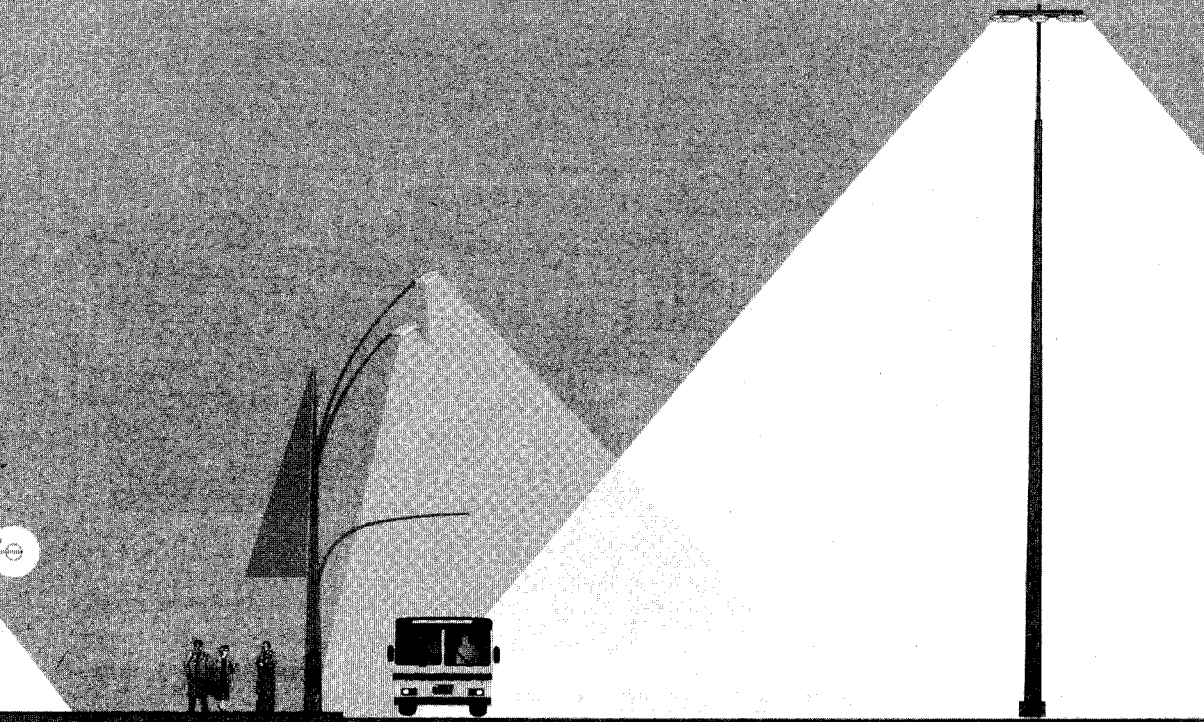
Примером светоурбанистического проектирования на основе концепции формирования искусственной световой среды является разработка светового генплана Москвы, где использована следующая последовательность действий:

— выявление урбанизированного “каркаса” города, состоящего из двух систем — транспортных магистралей и развитого общественного центра. Основной параметр этой первичной структурно-световой дифференциации — разная цветность света установок функционального освещения в этих системах. Для сети транспортных магистралей программируется легко опознаваемый желтый свет натриевых ламп высокого давления, для пространств общественного центра — белый свет с хорошей цветопередачей. Если обязывает масштаб и цели проекта, следом осуществляется иерархическая дифференциация светопространств внутри каждой системы на категории столичного, городского, районного и местного значения светом разной интенсивности. Главным “инструментом” этой дифференциации является количество света. Другие прогнозируемые характеристики могут быть заимствованы из системы параметров структурно-иерархической и масштабной дифференциации. В результате мы получаем для светового плана города (зоны, района) две структурных схемы светоурбанистического “каркаса”;

— по аналогичной схеме производится структурно-иерархическая дифференциация на световом плане города (зоны, района) природного “каркаса”, образуемого системой водоемов и зеленых насаждений интенсивного общественного использования и массивов ограниченно используемого природного комплекса. Для пешеходных пространств на рекреационных территориях интенсивного использования предусматривается живописное функционально-декоративное освещение, по берегам рек и водоемов в системах функционального освещения господствует бело-холодный свет, а в установках архитектурного освещения мостов, застройки и озеленения набережных — цветной свет с преобладанием сине-голубой палитры с дополнительными и контрастными цветами излучения на отдельных элементах для создания акцентов и доминант;

— узлы пересечения “каркасов” и их элементов выделяются особыми уровнями, цветностью и приемами функционального и архитектурного освещения. Они вместе со световыми доминантами служат основными “орудиями” масштабной светомодулировки городских пространств, необходимыми для эффективной организации транспортного и пешеходного движения вечером;

— городскую “ткань” образует застройка межмагистральных территорий в жилых и промышленных зонах. Ее визуальный характер вечером создается функциональным и декоративным освещением. Разными цветностью, уровнями и приемами освещения “ткань” структурируется по определенным принципам,



консольные уличные светильники $h=12$ м

высокомачтовые опоры $h=20-30$ м

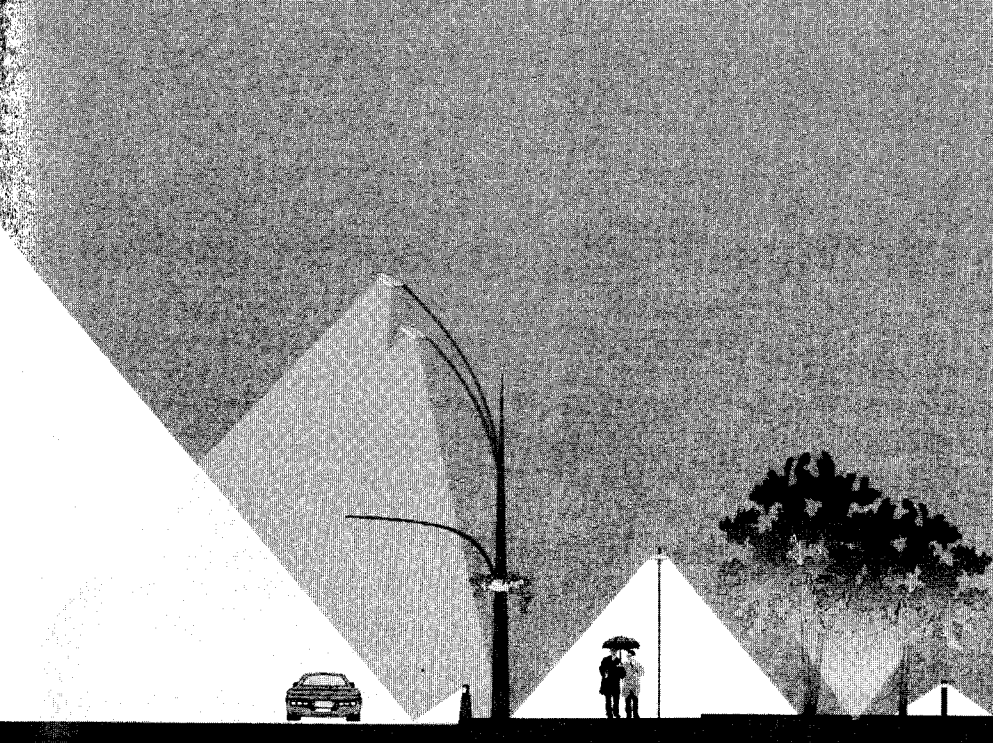
- освещение фасада
- бра на фасадах $h=3-6$ м
- свет витрин

МАСШТАБ ПЕШЕХОДА

МАСШТАБ ТРАНСПОРТНОГО ПРОСТРАНСТВА

отраженным на светопланировочной структурной схеме селитебной зоны (или жилого района). В Москве по светокомпозиционным параметрам концепцией предусмотрены три типа световой среды в жилых районах — в историческом центре, в срединной “буферной” зоне и в современной периферийной застройке. Доминирующая цветность света в центральной зоне — тепло-белая, масштаб освещения жилых дворов камерный, дизайн светильников — в основном в стиле “ретро” на основе исторических прототипов. Цветность функционального освещения в периферийных жилых районах — холодно-белая с современным дизайном световых приборов и широким применением цветного света в установках архитектурно-декоративного освещения зданий и ландшафта. В “буферной” зоне — различные комбинации этих параметров. Промзоны могут иметь свою светоцветовую структуру и зрительную специфику, отражаемую на своей структурной схеме;

— на генплане города (зоны, района) намечаются световые доминанты, создаваемые системами архитектурного освещения. Во-первых, это высотные сооружения — наилучшие ориентиры в городском пространстве и ритмические “реперы” городских светопанорам. Во-вторых, это историко-архитектурные и монументальные ансамбли (монастыри, усадьбы, мемориалы), в-третьих, — современные архитектурные комплексы в узловых точках планировочной структуры города. Для доминант программируются светоцветовые параметры по количеству и качеству света, при этом при творческом подходе выбор высотных доминант не должен быть механическим повторением всех существующих в дневных панорамах вертикалей. Один из приемов избирательного освещения, реализуемый в концептуальных работах в Москве, имеет целью визуальную “реконструкцию” существовавшего ранее характерно-“колючего” исторического силуэта в ночных светопанорамах



Поперечный разрез Садового кольца.
 Принципиальная схема формирования
 сомасштабной световой среды для
 транспорта и пешеходов из концепции
 светового ансамбля Садового кольца. Архит.
 Н.И. Щелетков, 2000

разделительные тумбы
 с местной подсветкой
 $h=0,8-1,2$ м

торшеры
 $h=4-5$ м

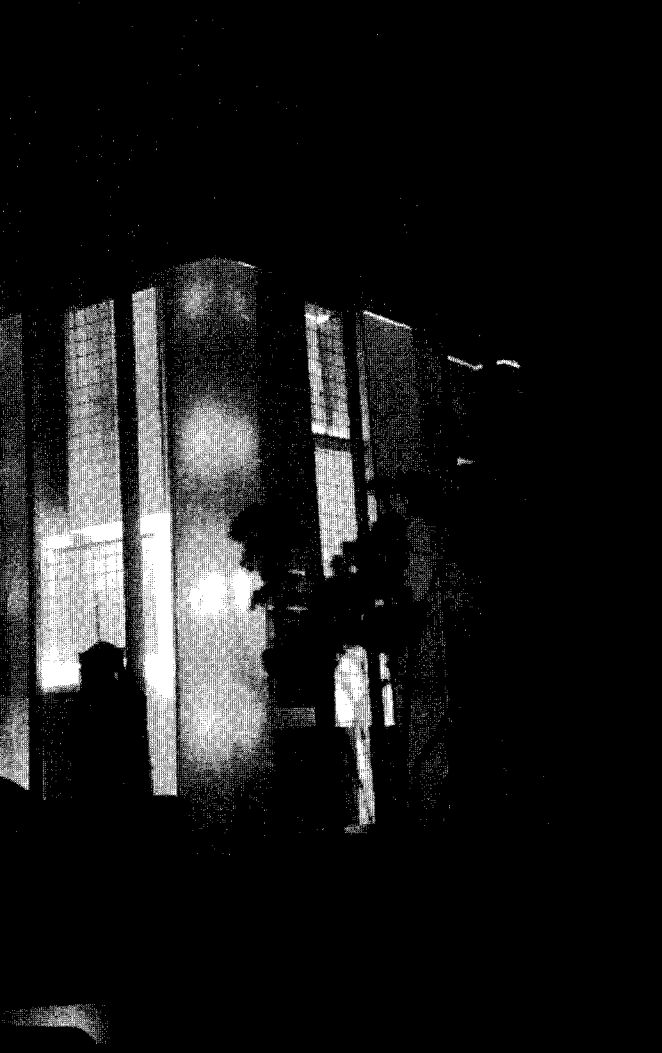
- газонные светильники
 $h=0,8-1,2$ м
- декоративная подсветка
зелени



города, когда освещаются колокольни и купола, шатры и шпили, высокие кровли с гребнями и башни и оставляются в темноте современные брускообразные объемы и дымовые трубы, “захламляющие” видовые панорамы днем. Виртуальными доминантами могут быть также столпы концентрированного прожекторного света (последний впечатляющий пример — временный световой “монумент” в марте—апреле 2002 года на месте разрушенного Международного торгового центра в Нью-Йорке);

— на световом генплане может получить отражение и крупномасштабная система световой информации и рекламы в виде габаритных световых установок на крышах и фасадах зданий и автономных световых конструкций на улицах и площадях. В таком случае эта система, ныне весьма хаотичная и зрительно агрессивная по отношению к окружающей городской среде, может более органично вписаться в общую светоцветовую структуру города и придать ей новые визуальные качества своими специфическими средствами. В частности, грядущее в недалеком будущем использование лазерных лучей для передачи информации может преобразить вид ночного неба над городом. Сегодня световая графика лазерных лучей применяется в разных городах Запада в праздничных программах их оформления. Концептуально эта идея заложена и в световом генплане Москвы. Система световой информации представляется на генплане своей структурной схемой;

— формирование системы световых ансамблей и доминант — синтезирующий этап светоурбанистического проекта. Он результируется совмещением структурных схем для получения светового генплана в виде комплексной схемы светопланировочной структуры города (зоны, районы). Дополнительно на этой схеме могут быть намечены осуществляемые программируемыми средствами светокомпо-



Светомоделирование на макете. Дипломный проект В. Кирличева

зиционные связи и элементы, выявляющие или создающие четкую систему ориентации в ночном городе, основные планировочные оси, устанавливающие “визуальный диалог” между доминантами и фокусными центрами, между функциональными зонами, между историческими и современными районами, между зелеными массивами и кварталами застройки;

— в светоурбанистическом проекте могут быть разработаны принципиально важные фрагменты конкретных светоансамблевых решений, осуществляемых по методике светообъемного проектирования.

Поскольку не все здания, сооружения и зеленые насаждения в городе нужно освещать (принцип избирательности освещения), при разработке светоурбанистических и светоансамблевых концептуальных проектов важной задачей является выбор объектов освещения. Он осуществляется в соответствии со структурой настоящей концепции: доминанты и элементы “каркаса” города составляют основу перечня освещаемых объектов. За этим следует субординированное ранжирование выбранных объектов по их градостроительной значимости и, соответственно, по выбору средств и приемов освещения, по регламентации светотехнических параметров.

Разработка проектов наружного архитектурного освещения объектов — жанр “светообъемного” проектирования. В этой области методологией предусматривается последовательное решение следующих задач — от общих к частным:

— выявление объемной формы объекта, ее целостности или дробности. Осуществляется, в основном, распределением света разной интенсивности и (или) цвет-



Архитектурное освещение крематория.
Дипломный проект Е. Окиншевича

ности на смежных фасадах, при этом выбираются (с учетом возможностей осветительной установки) определенные яркостные и цветовые соотношения освещаемых фасадов;

— прорисовка силуэта по требованиям градостроительной ситуации. Эффективными приемами служат заливающее освещение венчающих элементов, контурный световой рисунок или их сочетания;

— выявление тектонической системы объекта, если она имеется. Обычно это ордерные элементы или современные конструктивные системы (вантовые, оболочки, пространственные структуры и т.п.), которые акцентируются повышенной яркостью или особой цветностью света и светотеневым рисунком, совпадающим с ритмическим строем конструктивных или декоративных элементов;

— та или иная трактовка пластического решения фасада — его единства или расчлененности, пропорционально-ритмического строя по вертикали и горизонтали, его (а)симметрии, зрительного облегчения или утяжеления масс кверху и т.п. Локальное освещение создает пятнистый световой рисунок, заливающий свет объединяет его, ярусное расположение осветительных приборов подчеркивает горизонтальные членения, обратное направление теней (снизу вверх) формирует “рамповый” эффект, различная группировка световых пятен на фасаде может усилить впечатление его симметрии или разрушить его, прогрессивное увеличение или убывание освещенности на поверхности создает иллюзию ее криволинейности или изменения “весовых” характеристик массы вплоть до зрительной ее деформации или кажущейся дематериализации при многоцветном освещении и высоких яркостях;



Светомоделирование на макете. Дипломный проект
К. Худякова

— творческая интерпретация колористического решения фасадов объекта. Выбор цветности света при освещении памятников архитектуры, имеющих ту или иную окраску, следует осуществлять, как правило, по принципу относительно достоверной цветопередачи их фасадов с учетом светоцветовых характеристик окружения, влияющих на цветовую адаптацию глаза. Для других объектов, в особенности для монохромных современных сооружений и элементов ландшафта, предпочтителен поиск оригинальных декоративных решений освещения, в том числе с применением цветного света. Здесь особенно важно иметь концептуальные ансамблевые светоколористические разработки в масштабе градостроительной ситуации. Метод буквального воспроизведения полихромии застройки в творческом плане обычно малопродуктивен или по художественным и техническим соображениям невозможен;

— виртуальное “оживление” объекта. Достигается применением динамического и цветодинамического освещения, усиливающего его акцентирующую роль в застройке;

— дизайн элементов осветительных систем. Возможны два варианта установки световых приборов по отношению к освещаемому объекту — открытая и скрытая. При открытой установке важное значение имеет дизайн (стиль), размер и расположение приборов. Они могут играть активную или пассивную роль в системе пластических и цветовых элементов фасада. Для исторических зданий нередко используются ретро-формы светильников, что можно считать наиболее очевидным примером “адресного” дизайна. При проектировании новых объектов важным методическим принципом является комплексность разработки светоцветовых и объемно-пластических параметров: осветительные приборы, в особенно-

сти скрытые, должны стать не чужеродным, а органичным элементом материальной структуры фасада.

При разработке проектов освещения объектов архитектор (светодизайнер) имеет возможность выбрать любые сочетания и последовательность вышеизложенных методологических действий в зависимости от градостроительной ситуации и способа построения светового образа.

8.3.2. МЕТОДЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ОСВЕЩЕНИЯ

Главным документом проекта архитектурного освещения конкретного объекта, в котором отражается результирующий творческий акт архитектора-светодизайнера и на основе которого выполняются светотехнический и электротехнический разделы, является цветное изображение освещенного объекта (его цветоцветовой образ), которое должно с максимально возможной достоверностью передать задуманный эффект освещения. Здесь неприемлема общеупотребительная в традиционных архитектурных “подачах” условная графика, поскольку проектное изображение является яркостной композицией — основой светотехнического расчета.

Процесс создания цветоцветового образа, в том числе в виде живописно-графического изображения — это процесс светомоделирования, который может осуществляться несколькими способами. Моделирование — одна из основных категорий теории познания: на идее моделирования базируется любой метод научного исследования — как теоретический, при котором используются различного рода знаковые, абстрактные модели, так и экспериментальный, использующий предметные модели. При разработке методологии проектирования световой среды города могут быть использованы разные варианты светомоделирования — теоретического в виде теоретической модели цветоцветовой структуры среды и экспериментального в виде плоскостных изображений и объемных освещаемых моделей или натуральных фрагментов, а также их сочетания [18].

Все плоскостные модели — живописно-графические цветные изображения освещенного объекта, выполненные в традиционной технике вручную (тушь, акварель, гуашь и т.п.) или светящимися красками (метод ВНИСИ) с фиксированным распределением яркостей, светопроекционные (метод ЦНИИЭП инженерного оборудования) или компьютерные изображения на дисплее с возможностью регулирования яркостной композиции. Мульт-, видео- или компьютерные фильмы по светомоделированию не имеют третьего, очень важного для архитектуры измерения — глубины пространства, а потому иллюзорны и не вполне достоверны по этому и другим параметрам. Однако для повседневной практики проектирования и представления проектной документации наиболее употребительными на сегодня оказались цветные живописно-графические изображения на бумаге, выполняемые вручную или на компьютере и включаемые в сдаваемый заказчику проект как главный содержательный его элемент.

Объемное светомоделирование осуществляется на трехмерных макетах, изготовленных, как правило, специально для решения задач освещения, или на объекте в натуре. Достоверность результатов светомоделирования на макетах существенно выше, чем на плоскостных изображениях, но уступает натурному светомоделированию, что проверено неоднократно на практике. К тому же изготовление макета с регулируемой системой освещения весьма трудоемко, поэтому применяется в редких случаях, главным образом для вариантного светомоделирования и проведения исследовательских работ по выявлению закономерностей построения световой композиции и ее параметров.

Главная нерешенная научная проблема, имеющая важное значение для рабочей стадии проектов архитектурного освещения объектов, когда выполняется светотех-

нический расчет осветительных установок, — обеспечение соответствия созданного проектно-графического (или смоделированного иным способом) образа объекта реализуемому расчетному варианту. Иными словами, до недавнего времени не был разработан приемлемый для практики метод перевода графического изображения в систему расчетных светотехнических параметров: у архитектора (светодизайнера) и светотехника не было общего “языка” для совместной профессиональной работы. В учебно-методических целях предложен доступный для студентов и проектировщиков упрощенный метод расчета яркостной композиции по графическому изображению освещенного объекта [92], в основе которого лежит естественная последовательность творческой работы: световой образ создается архитектором традиционным для архитектурного проектирования (и для изобразительного искусства вообще) эмпирическим методом вариантного поиска, а расчетные операции яркостной композиции выполняются на утвержденном живописно-графическом варианте самим зодчим или его соавтором-светотехником.

Параллельно в последние годы за рубежом и в России развивались методы компьютерного проектирования освещения интерьера и экстерьера. В их основе лежит принципиально иная последовательность действий: световой образ является результатом визуализации расчетной осветительной установки, задумываемой инженером-светотехником. Такой метод реалистического синтеза изображения в компьютерной графике получил за рубежом название “глобального освещения”. Вариантный поиск в подобной программе также может дать требуемый результат. На этих принципах для целей наружного архитектурного освещения Москвы разработана компьютерная программа “Light-in-Night”, которая пока далека от совершенства. Поэтому реальное проектирование ведется комбинированным способом: творческая часть — световой образ — рисуется на дисплее компьютера в изобразительных программах (“мышь” заменила кисть), а светотехнический расчет выполняется в программе “Light-in-Night”. Важнейший этап достоверного перевода графического образа в расчетный выпадает, поэтому между проектным решением и реализованным образом нет достаточного соответствия, что и обнаруживается на многих освещенных объектах в Москве и других городах.

Кроме вышеуказанных недостатков плоскостного светомоделирования и существующего программного обеспечения остаются нерешенными многие вопросы адекватности зрительного восприятия графического или компьютерного изображения и реального освещенного объекта и связанные с этим пути совершенствования компьютерного проектирования искусственной световой среды.

глава 9

КОЛОРИСТИКА ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Термин “колористика” имеет два значения. Во-первых, — это наука о цвете, значительно расширившая рамки традиционного цветоведения, которая опирается на физические основы цвета и психофизиологию его восприятия, развивает такие новые понятия, как формообразование с помощью цвета, колористическая культура, в том числе — цветовые предпочтения, цветовой язык, цветовая гармонизация пространственных структур и адресуется поэтому практически всем сферам жизни общества, создающего свое предметно-пространственное окружение. Во-вторых, — многоцветие или полихромия объектов, формирующих цветовую среду предметно-пространственного окружения человека. Она влияет на представление об его пространственном выражении, утилитарной функции, духовном содержании, возбуждает определенные эстетические переживания. Поэтому с полным правом можно говорить о феномене колористики как о цветовой среде природного окружения или как о результате профессионального действия в искусственно создаваемом окружении человека.

В настоящей главе речь пойдет о колористике во втором значении этого термина, т.е. о колористике предметно-пространственной среды.

Колористика предметно-пространственной среды понимается как целостная система множества цветов элементов природного окружения с внесенными в нее цветами создаваемых человеком объектов — архитектурных и дизайнерских, произведений пластических искусств и других составляющих, образующих подвижное цветопространственное поле. Это поле может образовываться спонтанно, как в природном окружении (пассивная полихромия), может формироваться целенаправленно, как в искусственно создаваемом окружении (активная полихромия). Мы видим две постоянно существующие, конкурирующие и взаимодействующие линии, отражающие диалектику развития колористики предметно-пространственной среды.

Природная цветовая среда уже обладает предпосылками эволюции — динамикой, цикличностью, разнообразием. С появлением в природном окружении искусственных объектов возникает необходимость их цветовой реакции. Правда, поначалу эти объекты из природных материалов легко вписываются в природный цветовой контекст. Но искусственная среда не исчерпывается лишь цветовыми закономерностями природы, поскольку отражает общественную идеологию и эстетические нормы. Так появляется вторая, а в дальнейшем и третья линия развития колористики, творчески реализуемая человеком. Соотношение природной и искусственной линий на всех этапах ее развития постоянно меняется в пользу второй, отражая изменение соотношения естественного и искусственного. Третья линия, таким образом, выражает баланс между двумя первыми линиями, создающий реальные условия становления и развития колористики предметно-пространственной среды в конкретный исторический период и конкретной культуре.

Колористика описывается тремя характеристиками: структурой — конструкцией и связями цветовых масс, хроматическим содержанием — цветовой палитрой, динамикой — мерой подвижности структуры и ее хроматического содержания в пространстве и времени.

Колористика предметно-пространственной среды выполняет утилитарную и художественно-эстетическую функции. Ее формирование обусловлено комплексом факторов и происходит, как было сказано выше, в результате сочетания ее самостоятельного и профессионального управления.

Связи и конструкции цветовых масс комплекса открытого пространства города зависят, прежде всего, от его функции, истории места, новой наполненности пространства. Структура колористики объекта промышленного дизайна также зависит, прежде всего, от функции объекта, но во многом обусловлена также технологией его изготовления. В том и другом случае структура колористики объекта возникает в результате следования определенным художественным вкусам.

Цветовая палитра колористики предметно-пространственной среды зависит от цветовых предпочтений ее создателей. Эти предпочтения реализуются в выборе определенных природных и искусственных цветов, а также материалов—цветоносителей объектов. Эта палитра, как правило, содержащая множество цветовых совокупностей, имеет доминирующие цвета, создающие общий колорит среды, а также акцентные цвета, которые служат для выделения каких-либо объектов или пространственных зон.

Подвижность колористики предметно-пространственной среды обусловлена подвижностью природной полихромии, изменениями морфологии среды, ее структуры и функции, развитием цветовой культуры, особенностями восприятия. Колористика, как правило, гораздо динамичнее, чем объемно-пространственная выраженность несущей формы.

Динамика колористики характеризуется цикличностью. Время одного цикла зависит от величины и функции цветового бассейна: существенное изменение колорита пространственного комплекса в городе становится заметным за несколько десятков лет, полихромия объекта промышленного дизайна может изменяться ежегодно. Параллельно существуют сезонные и суточные естественные циклы временной динамики колористики. Кроме временной имеет место пространственная динамика, предполагающая изменение полихромии при восприятии в движении. Два вида динамики колористики сосуществуют нераздельно.

Утилитарная функция колористики предметно-пространственной среды обеспечивает указание, сигнализацию, ориентацию в пространстве, создает оптимальные условия зрительного восприятия, позволяющие в течение длительного времени поддерживать высокую работоспособность глаза, вызывать психологические реакции, лежащие в основе устойчивых положительных эмоций.

Художественно-эстетическая функция колористики состоит в том, чтобы вызывать у потребителя эстетические переживания, на основе которых возникают запоминающиеся художественные образы городской среды. Такие возможности возникают как результат наследования колористикой основ природной полихромии и традиций многоцветия, а также определенной культуры обогащения новыми хроматическими ценностями. Они возникают в результате соответствия цветовой интерпретации объектов дизайна существу социально-пространственных процессов и художественно-эстетических тенденций в обществе.

Колористика предметно-пространственной среды обуславливается несколькими факторами, в том числе — природно-климатическими условиями, традиционной полихромией, присущей определенному классу объектов, и цветовой культурой общества. Необходимо рассматривать совокупность факторов как своего рода причину, вызывающую колористику предметно-пространственной среды определенного звучания и динамичности. Значение каждого фактора для формирования конкретной колористики определяет степень его влияния. Именно это обстоятельство гарантирует каждый раз появление неповторимой колористики.

Так, на колористику открытых пространств города основное влияние оказывают природно-климатические условия региона, а на колористику интерьерных пространств — традиции полихромии, присущие предметам быта и произведениям декоративно-прикладного искусства определенной культуры.

Географические условия каждого определенного места, как и основные биопсихологические реакции человека, практически стабильны, что позволяет достаточно точно установить параметры цветового комфорта. При этом важно сохранить ценное художественное наследие и как его часть — колористическое наследие. На фоне этой стабильности социально-культурные факторы постоянно претерпевают

изменения. Воздействие различных по своей изменямости факторов сказывается на динамике колористики.

Колористика предметно-пространственной среды имеет свои специфические черты. Пестрота и монотонность раздражают человека как полярные состояния цветовой среды. Избежать раздражающей многословной пестроты и достичь при этом высшего эффекта колористики — главная профессиональная задача архитектора-дизайнера, следующего принципу экономии цветовых средств.

Другой принцип деятельности архитектора-дизайнера — создание автономности колористики элемента и целого, что обеспечивает реализацию функций колористики в пространственно-временной непрерывности от цветного бассейна района города до групп зданий вплоть до интерьерных пространств и отдельных объектов дизайна.

Как отмечалось выше, колористика более подвижна, чем структура несущей формы. Это вызвано динамикой социально-культурных процессов, выражающихся в цвете. Поэтому колористика в известной степени способна побудить форму к преобразованию в желательном направлении, “предвидеть” в цвете будущие объемно-пространственные композиции.

Цвет неразрывно связан с пространством. Цветовая культура, в конечном счете, есть культура освоения пространства, поэтому столь необходимо познание феномена цвета. Значение цветового окружения для жизнедеятельности человека возрастает с повышением концентрации людей, интенсификацией использования пространства, его полифункциональностью. Уплотнение городского пространства ведет к повышению его ценности, а, следовательно, к его более точной организации. Взаимосвязь пространства с цветом требует совершенной конструкции многомерного цветового поля. Таким образом цвет через пространство, сопровождающее и “обрамляющее” социальную реальность, непосредственно с ней связан.

Чем более зрелой является колористика объемно-пространственной среды, тем интенсивнее и разнообразнее процесс ее функционирования, взаимная обусловленность развития ее частей. Достижения колористики интерьера, например, становятся достоянием города в связи с процессом интерьеризации его пространств.

Всесторонний взгляд на колористику предметно-пространственной среды как на пространственно-временное явление способствовал рождению нового взгляда на фундаментальные проблемы архитектуры и дизайна, например, на взаимодействие отдельного архитектурно-дизайнерского объекта и пространственной среды. Абсолютизация либо дискретного, либо средового подхода к архитектурно-дизайнерскому проектированию не способна привести к положительному результату. Подвижность колористики, превышающая подвижность объемно-пространственного выражения естественной и искусственной среды, позволяет осознать неучтенные ресурсы ее развития, а затем и смоделировать ее.

Цвет в окружении человека воспринимается во взаимосвязи с объёмно-пространственной формой наряду с ее геометрическим видом, величиной, положением в пространстве, массой, фактурой и светотенью [61]. В отрыве от формы цвета в природе не существует так же, как не существует бесцветной формы. Однако в процессе исследования цвет условно будет рассматриваться независимо от формы. Каждое из свойств формы может изменяться в определенных пределах, т.е. иметь бесконечное количество состояний. При сопоставлении различных состояний свойств возможны самые разнообразные их сочетания. При изменении цветов, принадлежащих той или иной форме, нарушаются установившиеся до этого сочетания одних свойств, определявшие в нашем восприятии предыдущую форму, и складываются другие, определяющие новую форму. Таким образом визуальное изменение объёмно-пространственной формы может быть обусловлено изменением лишь одного её свойства — цвета, т.е. мы вправе говорить о формообразовании с помощью цвета или полихромии. Забывая об этом, мы порой исключаем богатый язык спектра, принадлежащий объёмно-пространственной форме, или трактуем цвет лишь как ее дополнение и тем самым обедняем выразительные средства архитектуры и дизайна.

Формы одного и того же геометрического вида, величины, массы, фактуры, равно освещенные и помещенные в одинаковые по отношению к зрителю положения, воспринимаются по-разному, если различны их цветовые характеристики.

Объёмно-пространственная форма по цвету может быть построена в трех основных направлениях: хроматический ряд, ахроматический ряд и их сочетания. Комбинации цветов в этих направлениях образуют более сложные ряды изменений цветов в объёмно-пространственной форме. Практически бесконечное многообразие цветовых комбинаций может быть обеспечено на основе пространственной организации цвета.

9.2.1. ЯВЛЕНИЕ ХРОМАТИЧЕСКОЙ СТЕРЕОСКОПИИ

Известно, что несколько цветовых образцов, фактически находящихся в одной фронтальной плоскости, воспринимаются лежащими в разных плоскостях — ближе или дальше реальной. Это происходит благодаря эффекту хроматической стереоскопии, известному еще в классическом цветоведении под названием “выступление—отступление” цветов. Он во многом обуславливает процесс формообразования с помощью цвета.

При рассмотрении цветового круга, помещенного на черное основание, становится очевидным, что желтая часть круга значительно выступает вперед, красная выступает меньше, синяя отступает в глубину, лишь едва отрываясь от черного фона. Красный и зеленый цвета занимают, приблизительно, равное среднее по-

ложение; оранжевый выступает больше красного, но меньше желтого; фиолетовый западает за красный, но кажется ближе синего. Таким образом воспринимается цветовой круг, помещенный на черный фон. Подавляющее большинство людей, обладающих нормальным цветовым зрением, именно таким образом представляют себе пространственную локализацию цветов.

На явление “выступление—отступление” цветов указывал еще Гёте. Позднее другие ученые ссылались на него и исследовали причины возникновения указанного эффекта.

Общеизвестна концепция В. Кандинского относительно распределения цветов в пространстве по отношению к зрителю: желтый цвет распространяется в стороны и тем самым приближается к зрителю; синий сокращается, уходит от зрителя; красный стабилен. Оранжевый — это красный, приближенный к наблюдателю посредством желтого, а фиолетовый — красный, удаленный от зрителя синим.

Американский ученый Ф. Биррен, выясняя причины явления хроматической стереоскопии, приходит к выводу, что ее возникновение коренится в физиологических особенностях зрительного анализатора. Приспосабливаясь к фокусированию изображения красного цвета на сетчатку, линзы глаза увеличивают свою кривизну. Возможно поэтому такие цвета кажутся расположенными ближе и занимающими большее пространство. Чтобы изображение синего цвета попало на сетчатку, линзы становятся более плоскими, и эти цвета кажутся отдаленными и занимающими меньшее пространство [3]. Механические изменения зрительного аппарата Ф. Биррен связывает с психологией зрительного восприятия цветов.

Швейцарский педагог Й. Иттен справедливо отмечает, что для оценки впечатления глубины цвет фона столь же важен, как и цвет, являющийся объектом восприятия. По его мнению, шесть цветов — желтый, оранжевый, красный, фиолетовый, синий и зеленый, помещенные на черный фон, по впечатлению своих ступеней глубины соответствуют пропорциям золотого сечения [6].

Ощущение цвета возникает в результате электромагнитного излучения различных частот на зрительный аппарат человека. Таким образом цвет выступает как воспринятое человеком отражение одной из сторон объективной реальности. Помимо параметров излучения и работы зрительного аппарата на возникновение у человека цветового ощущения влияют опыт наблюдателя, зрительная память и другие элементы восприятия. На восприятие полихромии объекта также оказывает влияние отношение человека к этому объекту, т.е. немаловажную роль здесь играет психология восприятия. В процессе восприятия различают ощущения непосредственные, возникающие в результате воздействия объекта на зрительный анализатор, и опосредствованные. Эффект опосредствованных ощущений возникает в нашем сознании на основе зрительного опыта. Этот опыт настраивает зрителя на получение определенных пластических ощущений от конкретных цветовых сочетаний. Устойчивые ассоциации, возникающие от окружающей природной среды, неизбежны. “Синие дали” — это устоявшееся понятие характеризует синий цвет как стремящийся в глубину. Привлекающие внимание цвета солнца и огня воспринимаются приближающимися. На основании природных ассоциаций цвета с меньшей насыщенностью и светлотой воспринимаются отдаленными, а цвета с противоположными свойствами выходят из глубины.

Учитывая психофизиологические особенности восприятия цвета и зрительный опыт, постараемся систематизировать причины возникновения явления хроматической стереоскопии. Рассмотрим подробнее, каким образом каждая из причин влияет на этот эффект.

1. На цветовом круге мы обнаружили принципиальную значимость явления хроматической стереоскопии от характера цветового тона. Ряд желтый—красный—синий, например, на черном фоне выглядит уходящим в глубину.

2. Светлота (субъективная яркость) цвета — свойство зрительного восприятия, согласно которому некоторая поверхность кажется испускающей больше или меньше света — основной фактор, вызывающий хроматическую стереоскопию. Если холодные и теплые цвета имеют одинаковую светлоту, то теплые цвета выходят вперед относительно холодных. Если возникает светлотный контраст, то его действие накладывается на сложившееся расположение цветов в пространстве. Если синий и красный одинаковой светлоты находятся на черном основании, то синий уходит в глубину, а красный выходит вперед. Если этот красный светлеет, то он выходит вперед сильнее, а если высветлить сильнее синий, то он может даже выйти вперед, а красный отступит назад. Светлота — единственный фактор, влияющий на пространственное расположение ахроматических цветов.

3. Насыщенные цвета выходят вперед по отношению к равным с ними по светлоте ненасыщенным цветам.

4. Тепло-холодный контраст заставляет выступать вперед на нейтральном сером фоне теплые цвета — желтый, оранжевый, красный; холодные цвета — синий и фиолетовый — отступают назад; зеленый — нейтральный в отношении к теплоте и холоду, воспринимается ближе относительно холодных, но дальше относительно теплых цветов.

5. Все видимые цвета можно разделить на поверхностные и пространственные. Поверхностный цвет (желтый, красный и др.) более плотен, прочнее сплетен, материален. Передавая кривизну поверхности, которой цвет принадлежит, он довольно определенно локализуется в пространстве. Пространственный цвет (синий, сине-зеленый и др.) воздушен, имеет рыхлое строение, нематериален. Расстояние от него до наблюдателя определить гораздо труднее. Пространственный цвет может восприниматься как неопределенный объект, окрашенный цветным освещением, тогда локализация цвета становится возможной. Поверхностные цвета приближаются, пространственные — удаляются. Красный цвет, приближенный к зрителю заметной фактурой, еще больше отрывается в пространстве от синего. Однако если придать эту же фактуру синему, а красный оставить гладким, можно достичь обратного впечатления.

6. Количественные отношения цветов по площади могут стать важным элементом в их распределении по глубине. Так, если на большое количество красного поместить небольшое количество желтого, то красное будет для желтого основанием, и желтое, безусловно, выйдет вперед; если же количество желтого увеличить, то может произойти так, что красный, сконцентрировавшись, превратится в рамку, удерживающую желтый, и выйдет вперед относительно этого желтого.

7. Особенность зрительного восприятия, благодаря которой одни элементы воспринимаются фигурой, а другие — фоном, также необходимо иметь в виду, поскольку цвет, соответствующий фигуре, всегда воспринимается выступающим, а соответствующий фону — отступающим, независимо от всех рассмотренных выше факторов. Чаще фигурами воспринимаются элементы меньшей площади, остальное цветовое поле служит для них фоном. Цвет, образующий фигуру, воспринимается более плотным; в случае если он оказывается фоном, то зрительно теряет свою плотность.

Таким образом, помимо опыта зрительного восприятия, различного рода ассоциаций и цветовых предпочтений, во многом определяющих эффект хроматической стереоскопии, конкретное ощущение этого феномена обуславливается также и перечисленными причинами.

Явление хроматической стереоскопии допускает количественную оценку, которая придает определенность исследованиям этого феномена и может быть использована в управлении формообразованием с помощью цвета. Трудность количественной оценки хроматической стереоскопии состоит в том, что её объективное существование проявляется во множестве индивидуальных ощущений, порой значительно расходящихся между собой вследствие существования чисто субъективных “шумов”, например, тонкость цветоразличения, цветовые предпочтения, настроение, наличие устойчивых ассоциаций, связанных с определенным цветом или сочетанием цветов, индивидуальные особенности восприятия и т.д., что хорошо иллюстрируется серией опытов с последующей их обработкой статистическим методом [50].

9.2.2. ЦВЕТ И СВОЙСТВА ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ФОРМЫ

Действие цвета в объемно-пространственной форме вызывает зрительное ощущение новой формы и ослабляет значимость других. Последовательно рассмотрим изменения под действием цвета всех свойств формы в отдельности: величины, геометрического вида, массы, фактуры, положения в пространстве и светотени. Анализ носит условный характер, так как, прослеживая взаимодействие цвета с одним из свойств формы, мы временно абстрагируемся от других.

Изменение сочетаний цветов в объемно-пространственной форме приводит к зрительному изменению ее величины. Полихромия, построенная на темных, холодных цветах, скрадывает величину формы; напротив, полихромия светлых теплых цветов будет эту форму увеличивать. Из литературы известно, что правильность оценок размера формы с многоцветной структурой снижается по сравнению с оценками одноцветной формы. Установлено, что закономерности зрительного восприятия форм с различной цветовой структурой идентичны закономерностям зрительного восприятия монохромных форм с различной пластической обработкой.

Рассмотрим взаимодействие цветов объемно-пространственной формы и ее геометрического вида. Для шара, например, обладающего непрерывной, единообразной поверхностью, характерна одноцветность; у цилиндра кривая и плоская поверхности уже дают возможность развития двух- трехцветной полихромии. Параллелепипед может характеризоваться полихромией из шести цветов, а многогранник позволяет развить полихромиию из многих цветов по количеству граней. При этом, однако, чрезмерное увеличение количества цветов вновь приводит к монохромности. Геометрический вид формы оказывает воздействие на восприятие сочетаний цветов. Если, к примеру, в параллелепипеде и многограннике развита одна и та же нюансная полихромия, то при равных условиях освещения (в основном, диффузного) на гранях параллелепипеда она воспринимается более контрастной, чем на гранях многогранника, образующих тупые углы и тяготеющих к непрерывной шарообразной поверхности.

Между цветом и геометрической формой ряд исследователей обнаруживают некоторые ассоциативные связи. Например, Й. Иттен считает, что тяжесть и непрозрачность красного цвета ассоциируются со статикой и тяжелой формой квадрата, невесомому характеру треугольника соответствует желтый цвет, а кругу — синий. Производным же цветам — оранжевому, зеленому и фиолетовому — соответствуют трапеция, сферический треугольник и эллипс. Такое сочетание цвета и формы, по его мнению, оказывает наибольшее воздействие на зрителя. Эту взаимосвязь цвета и формы можно продолжить. Красный, желтый и синий цвета согласуются с геометрическими телами — кубом, пирамидой и шаром [6]. Таким образом представляли себе взаимосвязь цвета и формы в Баухаузе, где Й. Иттен вел пропедевтический курс.

Несмотря на всю условность этих ассоциаций и известную субъективность, нередко возникает необходимость творчески использовать их в практической работе. Выбор соответствия противопоставления геометрического вида формы и ее цветовой характеристики зависит от функции, масштаба и условий освещения, т.е. может быть продиктован лишь замыслом конкретной цвето-пространственной композиции.

Взаимодействие цветов объемно-пространственной формы и ее массы может претерпевать различные состояния. Если характер формы меняется от плотного, компактного (куб) до значительно расчлененного, рыхлого с включением пространства (каркас), то по мере расчленения средняя по цветовому контрасту полихромия формы имеет тенденцию восприниматься сначала нюансной, затем контрастной и снова нюансной. Масса формы оказывает влияние на восприятие полихромии этой формы следующим образом: компактная форма умалчивает значение цвета, сводит нюансную полихромия к монохромности; форма со средней степенью расчленения придает ей более активный характер, эта же полихромия почти не воспринимается в расчлененной пространственной форме.

Цвета объемно-пространственной формы и ее фактура также находятся во взаимосвязи. Поскольку грубая фактура имеет тенденцию нейтрализовать действие полихромии, она предусматривает развитие нюансной полихромии. Гладкая фактура согласуется с более контрастной полихромией, так как оставляет неизменным ее действие. Зеркальная фактура снижает насыщенность цветов и уменьшает количество различных оттенков. В свою очередь фактура может оказать определенное воздействие на полихромия: нюансная полихромия может быть значительно усилена прямым действием фактур (когда светлому цвету соответствует грубая фактура, темному — гладкая) или же нейтрализована обратным их действием.

В зависимости от положения формы в пространстве полихромия может значительно менять свою активность. При увеличении дистанции наблюдения активность полихромии понижается, и ее цвета приобретают холодный оттенок; при уменьшении дистанции активность полихромии возрастает, и ее цвета приобретают теплый оттенок. В свою очередь определенная активность полихромии может говорить о соответствующей дистанции между наблюдателем и воспринимаемой полихромной формой: контрастная теплая полихромия скорее осмысливается как воспринятая с меньшей дистанции, а нюансная холодная полихромия — с большей дистанции.

Ощущение взаимодействия цветов объемно-пространственной формы и светотени тесно связано с характером светотени. Сильная светотень разрушает полихромия, которая теряет свою активность, так как на освещенных местах формы цвета нивелируются вследствие высвечивания, а в тени ощущение цвета пропадает вследствие слабой освещенности. Слабая светотень не нарушает полихромии формы. Существует и обратная связь полихромии и условий освещения: полихромия светлых ненасыщенных цветов скорее воспринимается как принадлежащая форме, освещенной слепящим светом; полихромия темных ненасыщенных цветов — как принадлежащая форме, находящейся в условиях пониженной освещенности. Контрастная полихромия чаще всего воспринимается принадлежащей форме, находящейся в условиях дневного рассеянного освещения, когда не создаются резкие светотеневые эффекты.

Упомянем о явлении цветового восприятия, которое носит название феномена Пуркинье. Оно заключается в том, что при изменении уровня освещенности меняются светлотные отношения цветов полихромии. Например, при дневном освещении синий цвет воспринимается более темным, чем красный; при переходе же к низкому уровню освещенности (сумерки) красный цвет воспринимается

темно-серым, а синий — светло-серым. Это явление может оказывать значительное воздействие на формообразующие эффекты полихромии, что необходимо учитывать.

Свойства объемно-пространственной формы имеют бесконечное количество состояний по мере своего изменения в определенных пределах. В предельных состояниях эти свойства максимально или минимально активны. Рассмотренные особенности взаимодействия полихромии объемно-пространственной формы с другими ее свойствами позволяют выдвинуть гипотезу о том, что зрительное ощущение суммарной активности всех свойств данной объемно-пространственной формы есть постоянная для этой формы величина. Это значит, что активизация одного из свойств формы ведет к зрительному уменьшению активности других ее свойств. Например, если сравнивать белый куб на черном фоне, освещенный боковым светом, с кубом, обладающим активной полихромией, состоящей из крупных чередующихся диагональных полос красного и синего цветов, также помещенным на черный фон, то станет очевидным, что цветовая активность второй формы умалывает значение ее геометрического вида (требуется усилие, чтобы убедиться в истинности этого куба), массы (она теряет монолитность и становится рыхлой), светотени (она ослабевает из-за активных контрастных цветов) и других свойств формы. А геометрический вид пространственной формы, состоящей из тонких линейных элементов, сводит к минимуму значение массы, полихромии и фактуры этой формы.

9.2.3. ВЫРАЖЕНИЕ ПОЛИХРОМНОЙ ФОРМЫ ЧЕРЕЗ МОНОХРОМНУЮ

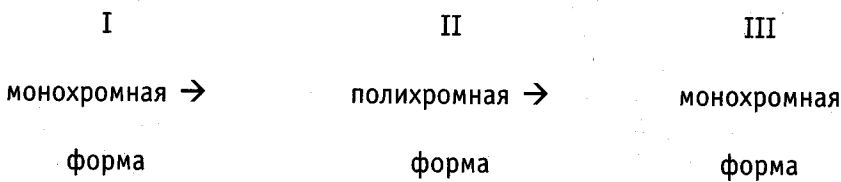
Исходя из гипотезы о постоянстве зрительного ощущения суммарной активности всех свойств определенной объемно-пространственной формы, предлагается метод выражения полихромной объемно-пространственной формы через ахроматическую монохромную форму — метод моделей. Суть его заключается в том, что в качестве условного эквивалента полихромной объемно-пространственной формы рассматривается монохромная ахроматическая (оптимально — белая) форма-модель, т.е. действие полихромии в первоначально взятой объемно-пространственной форме выражается посредством изменения ее свойств: величины, геометрического вида, массы, фактуры, положения в пространстве и светотени. Модель рассматривается как специфический образ полихромной формы, а процесс моделирования — как одна из форм научного познания. К модели предъявляется требование прояснить и сделать понятными те стороны исследуемой полихромной формы, восприятие которых различными людьми лежит в некотором диапазоне конкретных значений, а порой даже противоречиво. Процесс моделирования представляет собой установление связи нового зарождающегося знания, каким является формообразование, с помощью цвета, с установившейся системой знаний об объемно-пространственной форме. Наглядная модель выступает в качестве одной из форм исследовательского творческого мышления, а также в качестве эффективного средства получения новых знаний о многоцветной форме.

Наглядность модели не означает копирования оригинала, т.е. полихромной формы. Для модели важно лишь правильное воспроизведение общего ощущения исследуемой полихромной формы, конструирование ее принципиальной системы. Будучи аналогом исследуемого объекта (полихромной формы), модель не может и не должна приближаться к нему по степени сложности. Обладая известной условностью, она отражает отдельные элементы рассматриваемой формы, специально выделенные для исследования на более простой наглядной основе, так как сложность объекта всегда требует введения ряда упрощающих допущений. Упрощение достигается в данном случае путем выражения полихромной формы за счет других свойств объемно-пространственной формы, в первую очередь ее геометрического вида и массы.

Модель — это известное упрощение исследуемого объекта, которое, однако, достаточно полно отражает характер отношений, выделенных для исследования. Наглядная модель выступает как специфический образ исследуемого объекта, а поскольку в модели воплощена некоторая сумма знаний о моделируемых объектах, мы имеем основание для последующего распространения модельной информации на оригинал. Таким образом, наглядная модель, неся в себе некоторую сумму знаний, одновременно является и средством получения новых знаний об оригинале.

Индивидуальность восприятия полихромной формы, как было отмечено, может приводить к различиям при переводе ее на язык монохромной формы. В результате предложенный метод приобретает приближенный характер, т.е. закономерность, в данном случае адекватность, полихромной формы и модели проявляется, выражаясь математически, в некотором интервале вероятностей. Это порождает основную методологическую трудность в применении этих моделей, заключающуюся в том, что наглядно представляемый ими процесс формообразования с помощью цвета ощущается различными людьми с известной долей субъективности. Поэтому мы осознаем тот факт, что модели всегда отражают структуру полихромной формы лишь с той или иной степенью достоверности. И хотя знания, добытые с помощью попеременного сопоставления полихромной формы и монохромной модели, имеют вероятностный характер, они все же приводят к объективному представлению процесса формообразования с помощью цвета.

Предложенный метод может быть использован в деятельности архитекторов, дизайнеров, скульпторов, художников. Он может также найти широкое применение в фундаментальных исследованиях взаимодействия цвета и формы. Метод позволит глубже изучить и привести к количественным оценкам энергию формообразующего действия различных цветовых сочетаний. В самом деле, если рассмотреть ряд



становится очевидным, что при сравнительном анализе математических параметров монохромных форм I и III мы можем подойти к количественному выражению активности формообразующего действия полихромии, принадлежащей полихромной форме II. Это открывает путь к обоснованию методики расчета активности полихромии в объемно-пространственной форме, что позволит, например, программировать в процессе проектирования цветовые построения пространственных архитектурно-дизайнерских композиций.

9.2.4. ДЕЙСТВИЕ ПОЛИХРОМИИ В ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ФОРМЕ

Проанализируем с помощью метода моделей действие полихромии в объемно-пространственных формах трех видов: плоскостной, объемной и пространственной.

Плоскостная форма характеризуется относительным равенством величин по двум координатам при подчиненной величине третьей координаты. Наиболее типичное выражение плоскостной формы — квадрат, где измерения по двум координатам равны, а третье измерение предельно мало (фактически отсутствует). В реальном окружении это точка объекта — экран, рекламный щит, фасад здания, рельеф.

Объемная форма характеризуется относительным равенством величин по трем координатам. Наиболее типичные объемы формы — куб, шар, в которых измерения по всем трем координатам равны. Это — телевизор, автомобиль, компактное здание.

Пространственная форма характеризуется относительным равенством величин по трем координатам и включает как плоскостные, так и объемные формы вместе с пространством, заключенным между ними. Типичные пространственные формы — каркасы куба или других объемных форм, а также различные сочетания плоскостных, объемных и линейных форм. Развитие трех координат пространственной формы обуславливает множественность точек ее восприятия, причем они могут находиться как вне, так и (при достаточных размерах, например, в архитектуре) внутри самой формы. Эта форма, таким образом, имеет множество точек ее восприятия, с которых зрителю раскрываются ее самые характерные черты. Интерьер здания или открытое пространство города — характерные проявления пространственных форм.

Согласуясь с другими свойствами объемно-пространственной формы, цвет способствует ее большей выразительности. Полихромия, развитая в объемно-пространственной форме, может обладать известной самостоятельностью относительно некоторых свойств этой формы, может вступать с ней в противоречие, в результате чего возникает ощущение новой формы. Степень самостоятельности полихромии формы относительно ее структуры и характера, выраженных ее геометрическим видом, массой и другими свойствами, создает величину зрительного изменения первоначальной формы. Увеличение степени самостоятельности полихромии относительно структуры и характера взятой формы приводит зрителя к ощущению принципиально новой объемно-пространственной формы.

Каковы возможности полихромии в плоскостной форме? Белая фронтальная плоскость квадратного очертания воспринимается нами как цельная однородная плоскостная форма. Если мы придадим частям этой формы желтый, оранжевый, синий и зеленый цвета, то плоскость утратит цельность и однородность и в силу пространственного действия цветов станет восприниматься нами как расчлененная поверхность. Поместив ее на черный фон мы убедимся, что все части этой поверхности выступают относительно фона: расположенной ближе других нам кажется желтая часть, за ней — оранжевая, зеленая и, наконец, синяя, которая едва отрывается от черного фона. Используя метод выражения полихромной формы через монохромную, мы сможем представить данную полихромную поверхность как белый рельеф. Высота рельефа будет определяться соотношением свойств цветковых элементов.

Изменение цветковых элементов, хотя бы по одному из свойств, приводит к расчленению плоскости. Например, четыре равных одинаково синих квадрата образуют цельную поверхность. Если мы изменим эти элементы, скажем, по светлоте, и получим четыре градации синего цвета, то плоскость, составленная из этих элементов, будет восприниматься уже как расчлененная поверхность. Эту поверхность можно будет условно выразить монохромным рельефом, самый высокий элемент которого будет соответствовать наиболее светлому синему элементу, а самый низкий — наиболее темному. Аналогичное действие можно обнаружить, рассматривая плоскость, образованную из элементов, изменяющихся только по цветовому тону или только по насыщенности. Обычно каждый из цветковых элементов, составляющих полихромную плоскость, потенциально может быть изменен одновременно по двум—трем характеристикам. Кроме того, эти элементы могут меняться по величине, фактуре, конфигурации и т.д. Широкий диапазон изменений элементов в различных направлениях дает бесконечное множество вариантов полихромии плоскостной формы, вызывающей разнообразнейшие формообразующие эффекты.

Установлены причины, обуславливающие различные степени расчленения плоскости цветовыми сочетаниями: а) высокая степень расчленения может быть достигнута только при помощи цветов, сильно контрастирующих один с другим по светлоте; различие по цветовому тону и по насыщенности не увеличивает

расчлененности сколько-нибудь заметно; б) малая степень расчленения достигается с помощью различия по цветовому тону и насыщенности, однако, расчленение становится надежным при условии хотя бы небольшого различия по светлоте.

Иначе проявляется действие полихромии в объемной форме. Белый куб воспринимается как цельная однородная объемная форма. Если представить ее как сумму восьми кубов желтого, оранжевого, синего и зеленого цветов, то первоначальная форма утратит свою цельность и однородность и в силу явления хроматической стереоскопии, проявляющейся одновременно по трем координатам (объем воспринимается при его обзоре со всех сторон), полихромный куб станет восприниматься нами как новый, более сложный объем. Поместив его на черный фон, мы убедимся, что желтый и оранжевый элементы представляются большего размера, чем зеленый и, особенно, синий. Конкретным соотношением состояний цветов элементов будет определяться окончательный характер полихромного куба. Пользуясь методом выражения полихромной формы через монохромную, мы сможем представить данный полихромный куб как белый объем типа куба с рельефными гранями.

Возможные случаи действия полихромии в объемной форме — кубе или параллелепипеде — таковы: а) полихромия развивается в плоскости грани и воспринимается как рельеф; б) полихромия развивается в двух смежных гранях, переходя ребро между ними; ее пространственное действие обнаруживается одновременно в двух перпендикулярных направлениях, и элемент формы, несущей эту полихромную форму, может восприниматься самостоятельным объемом, утопленным в основную форму; в) полихромия развивается на стыке трех смежных граней, ее пространственное действие проявляется одновременно в трех перпендикулярных направлениях; элемент формы, отмеченный этой полихромией, воспринимается самостоятельным объемным элементом, находящимся на одной из вершин параллелепипеда.

Для зрительного восприятия многоцветной объемной формы большое значение имеет цвет фона, на котором она находится. Мы не можем оценивать изолированно цвета объемной формы и цвета фона. Они воспринимаются как единое целое и оказывают влияние друг на друга. Цвет фона может изменять восприятие полихромии объемной формы. Помещая эту форму в различные цветовые условия, можно разнообразить результаты формообразующего действия одной и той же полихромии.

В пространственной форме одни элементы могут служить фоном для других, при перемене точек зрения ситуации меняются, что значительно обогащает полихромную пространственную форму, сообщает ей множество новых "прочтений", создает разнообразие формообразующих эффектов.

Четыре белых параллелепипеда, симметрично размещенных на белом квадратном основании, образуют вместе с ним пространственную форму. Мы воспринимаем ее в результате движения вокруг ее отдельных элементов и вокруг всей формы в целом. Если придать параллелепипедам желтый цвет и поместить их на основании синего и красного цветов, то первоначальная форма в силу действия цветов одновременно в плоскостной и объемной формах будет восприниматься как новая пространственная форма. Пользуясь методом выражения полихромной формы через монохромную, можно представить ее как белую форму с рельефным основанием и объемами несколько больших размеров.

Как было отмечено, самостоятельность полихромии по отношению к структуре формы в значительной мере определяет новизну ощущения новой формы. В представленной выше полихромной пространственной форме некоторая самосто-

ятельность полихромии относительно структуры формы приводит к возникновению новой формы, зафиксированной белой моделью. В другом случае действие цвета в той же пространственной форме направлено для организации в ней нового центра путем преодоления ее симметрии. Наконец, полихромия той же пространственной формы может быть совершенно независимой от ее структуры. Цветом самостоятельно организуются две крупные зоны: красная и желтая, в результате возникает ощущение новой сложной пространственной формы. Это многоцветие мы называем суперграфикой.

При восприятии полихромной объемно-пространственной формы глаз человека различает и оценивает, с одной стороны, форму, в которой цвет выступает как органически присущее ей свойство, распространяющееся в глубину на всю массу формы; с другой — форму, у которой цвет проявляется на поверхности лишь как окраска. В первом случае цвет является средством, формирующим в нашем сознании впечатление новой формы, во втором — средством обработки поверхности существующей формы. Это происходит потому, что любой зрительный акт включает узнавание и оценку. Осмысленность неотделима от восприятия и присутствует в любом его элементарном акте, который опосредован физиологическими процессами и прошлым опытом зрителя. Так, если мы убеждены, что действие цвета проникает в глубину формы, то эффект формообразования проявляется наиболее очевидно; если же мы видим, что формы окрашена, то можем воспринять отдельно форму, находящуюся под окраской, и отдельно цвет окраски. В этом случае формообразующее действие полихромии может быть значительно ослаблено. Разумеется, было бы неверным отрицать использование поверхностного цвета в целях формообразования, ведь именно поверхностный цвет (окраска, живопись) находит в архитектуре и дизайне весьма широкое применение. Заметим, что в целях гарантированного формообразующего действия цветной окраски архитектурно-пространственных форм к ее цветам желательно предъявлять требование глубинности (ощущение цветового материала). Известно, что при увеличении дистанции наблюдения возникает тенденция иллюзорного перехода поверхностного цвета в глубинный в связи с уменьшением фактурности поверхности формы.

Естественное восприятие объемно-пространственной формы — это не автоматическая фиксация ощущения новой формы с изменением ее цвета. Здесь могут быть своего рода несоответствия. Например, установлено, что одна и та же форма, меняющая цвет в зависимости от условий освещения, может визуально не изменяться, т.к. важнейшей задачей цветового зрения является правильное узнавание окраски предметов, а не просто излучений разного спектрального состава. Это делает необходимым участие в цветовом зрении механизма константности восприятия, т.е. способности зрительного анализатора идентифицировать предметы по их отражательным свойствам в изменяющихся условиях освещения.

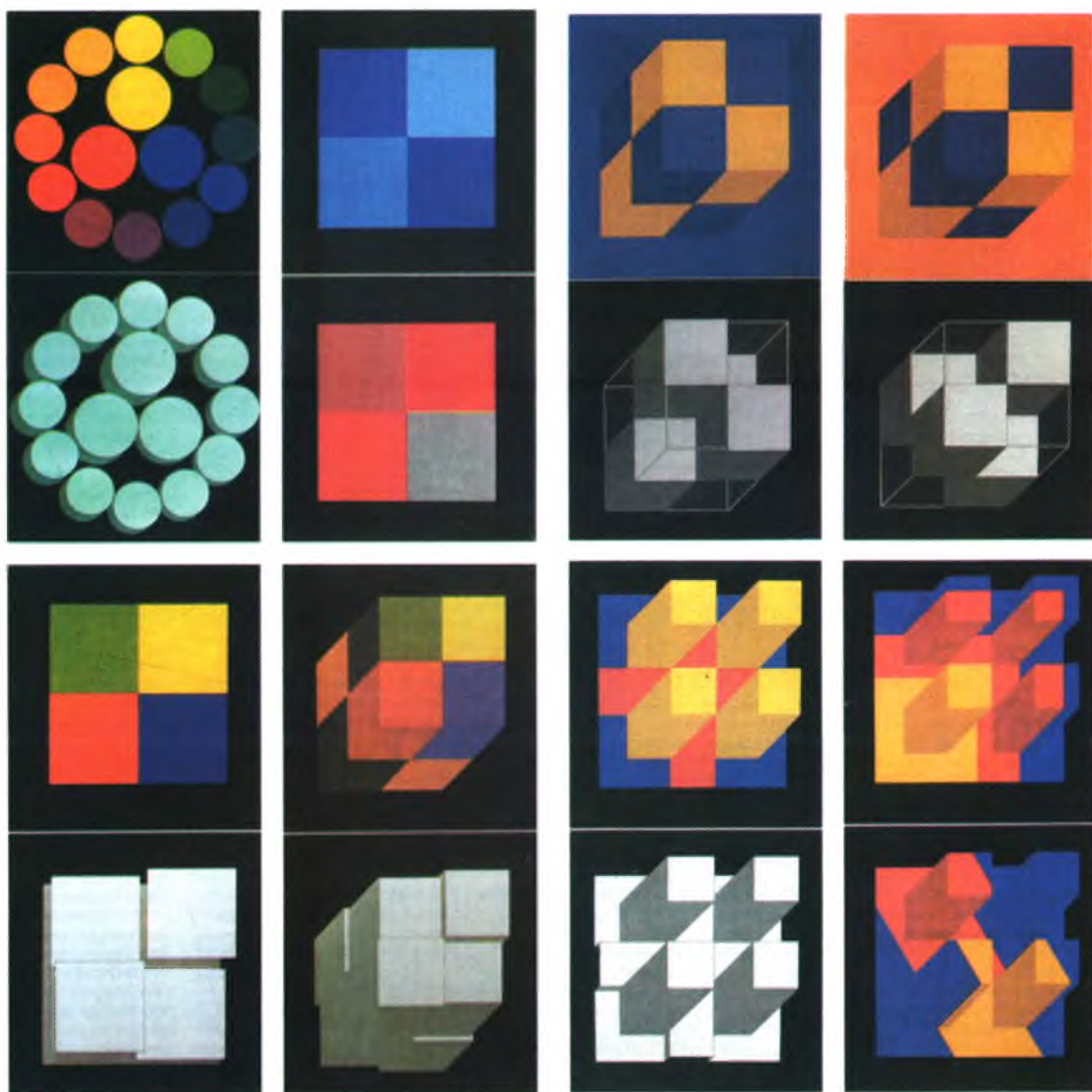
Таким образом, чтобы “преодолеть” действие механизма константности при восприятии полихромной формы в целях прочтения формообразующего эффекта цвета, к полихромии этой формы предъявляются требования определенной активности. Как было отмечено выше, активность полихромии обуславливается величиной контраста ее цветовых элементов. Полихромия обладает двумя предельными состояниями по активности. При незначительных контрастах цветов полихромия стремится к монохромности, ее активность близка к нулю. При значительных контрастах цветов полихромия достигает максимума своей активности. Полихромия двух дополнительных цветов (например, желтый и фиолетовый), взятых на плоскости в равных количествах, значительно меняет свою активность при изменении этих цветов по светлоте и насыщенности. Число ясно различимых ступеней активности примем равным 5. Активность полихромии будем оценивать числом ступеней по пятибалльной системе.

Установим понятие порога формообразующего действия полихромии в объемно-пространственной форме. Таким порогом мы будем считать наименее контрастную полихромиию, в результате развития которой в объемно-пространственной форме возникает ощущение новой формы. Заметим, что величины порогов формообразующего действия полихромии для плоскостной, объемной и пространственной форм неодинаковы и могут быть определены лишь эмпирически для каждой конкретной формы. Наблюдения показали, что цветовые нюансы и незначительные цветовые контрасты способны расчленивать плоскостную форму и создать иллюзию рельефа, вследствие чего порог формообразующего действия полихромии в плоскостной форме равен одной—двум ступеням. Объемная форма в силу своего монолитного характера гораздо труднее поддается формообразующему воздействию полихромии, поэтому для создания ощущения новой объемной формы с помощью цвета необходима полихромия трех—пяти ступеней активности. Лишь сильные цветовые контрасты в полихромии объемной формы способны к реальному формообразующему действию и, наконец, в пространственной форме порог формообразующего действия полихромии может быть несколько ниже, чем в объемной, но выше, чем в плоскостной форме: три—четыре ступени. Это объясняется тем, что пространственная форма, хотя и содержит в себе объемы, более расчленена, чем объемная.

Итак, для заметного формообразующего действия полихромии в объемно-пространственной форме эта полихромия должна отвечать двум основным требованиям: ее цвета должны восприниматься глубинными, и она должна быть активнее порога формообразующего действия полихромии в данной форме.

Цветовая среда, создаваемая архитектором-дизайнером, во многом зависит от свойств материально-пространственного окружения, которое является своеобразным каркасом, обуславливающим структуру и динамику этой среды. Материально-пространственное окружение может быть относительно монолитным или пространственным, и это обстоятельство предполагает монохромность или полихромность создаваемой цветовой среды. Это связано с рассматриваемыми выше фундаментальными закономерностями взаимодействия цвета и геометрического вида объемно-пространственной формы. Монолитные формы скорее предполагают монохромиию или полихромиию низкой активности, формы средней расчлененности — наиболее активную полихромиию, а формы значительно расчлененные, как бы растворяющиеся в пространстве, снова предполагают низкую активность полихромии, приближающуюся к монохромии. Это — подтверждение аксиомы “цвет — свойство формы”. Целостная монолитная форма обладает цветовым единством. Расчлененная форма мыслится как сумма отдельных монолитных форм, каждая из которых имеет индивидуальную цветовую характеристику. Форма с высокой степенью расчленения, составленная из огромного множества мельчайших монолитных форм, имеющих собственный цвет, выглядит обобщенной по колориту, как бы стремится к монохромии. В формах средней расчлененности, которые занимают промежуточное положение между монолитными и расчлененными и представляют наиболее распространенный тип форм, получает развитие полихромия средней и высокой степени активности.

Названная закономерность действует в материально-пространственном окружении до вмешательства человека, которому свойственно соблюдать некий баланс пластических и колористических средств: богатая пластика как бы снимает активное цветовое вмешательство и делает его актуальным при скупой пластической разработке. Рассматривая форму в определенных пространственных, природно-климатических и социально-культурных условиях, создающих целостный контекст, можно убедиться, что ее полихромия, подчиняясь изложенной выше закономерности, затем начинает испытывать воздействие этого контекста и находит в соответствии с ним свое конкретное выражение.

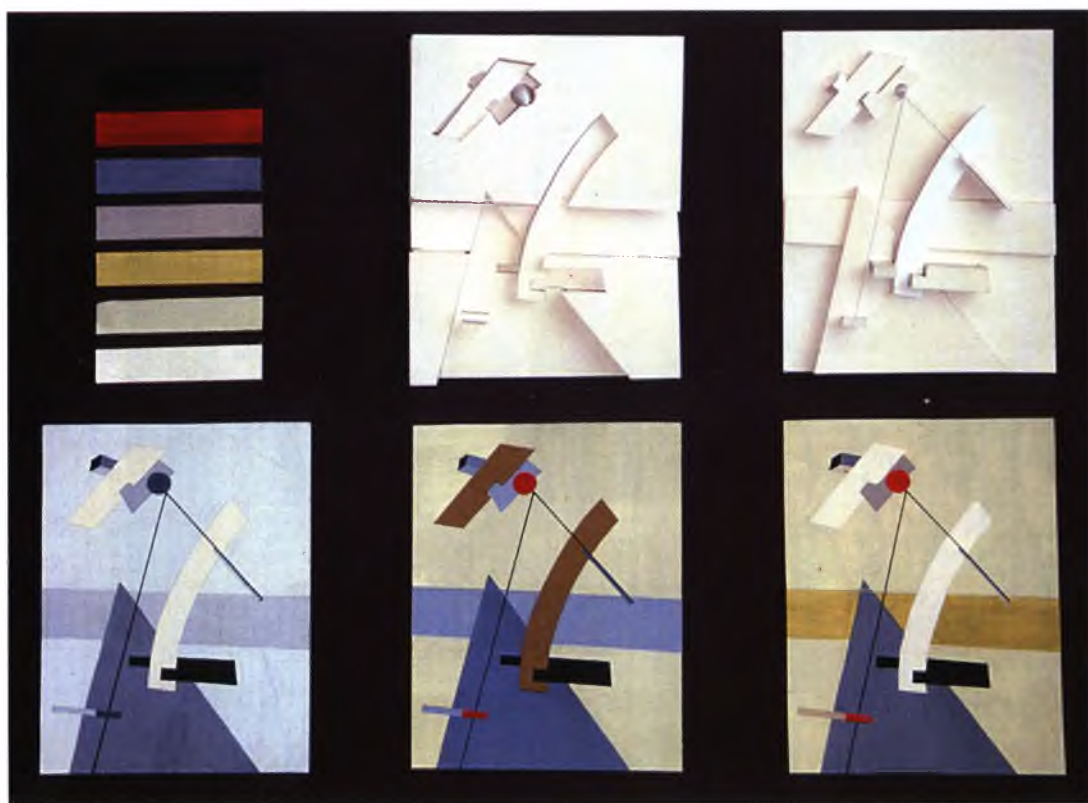


Явление хроматической стереоскопии. Различные цвета по-разному локализируются в пространстве: ближе к зрителю или дальше от него. Плоскость /квадрат/ превращается в рельеф или расчленяется в зависимости от величины контраста между цветовыми элементами, различающимися по светлоте, цветовому тону, насыщенности или одновременно по двум-трем характеристикам. Объем /куб/ зрительно преобразуется /разрыхляется/ в пространственную форму в зависимости от сочетания цветовых элементов на его гранях и отношения к цвету фона. Одна и та же объемная форма воспринимается по-разному при изменении цвета фона. Пространственная форма прочитывается по-разному в зависимости от контраста между цветовыми элементами, а также в зависимости от очертаний цветовых пятен /графов/, контрастирующих со структурой формы. По мере активизации полихромии и независимости графов от структуры формы полихромия выполняет различные композиционные задачи в пространственной форме: подчеркивает ее структуру, создает новый композиционный центр или решительно преобразует ее /суперграфика/



Упражнения на тему "Диалог". Полихромия
показывает возможности взаимодействия
двух элементарных форм





МАЛЕВИЧ



МАЛЕВИЧ
Г
Л
А
З
А
М
И
М
О
Н
Д
Р
И
А
Н
А



МОНДРИАН



Выявление формы, структуры и пространственной сути архитектуры с помощью абстрактных форм и цвета.

Сравнительный анализ работ К. Малевича и П. Мондриана

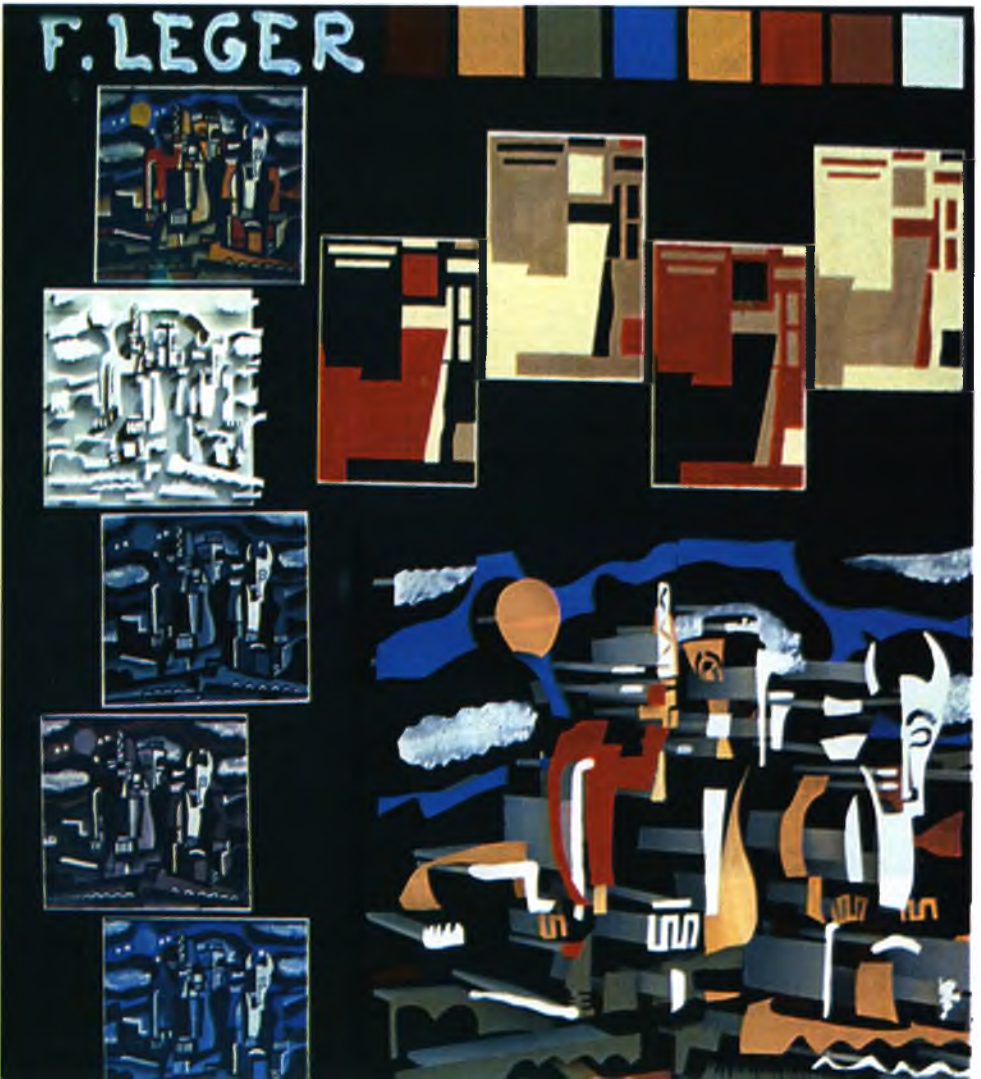
дизайн архитектурной среды



Picasso
1. женщина
2. женщина с белой шапкой
3. женщина с красной шапкой
4. женщина с черной шапкой
5. женщина с желтой шапкой

Выявление пластической и пространственной сути работ П. Пикассо и Ф. Леже

Пластическая интерпретация "Магических квадратов" П. Клее





Изучение возможностей цветовой гармонизации.
Условные копии работ П. Клее и В. Кандинского
и их преобразование в дополнительных цветах



Ле Корбюзье переводит плоскостную композицию из локальных первичных цветов в духе Мондриана в трехмерное пространство. Швейцарский павильон. Цюрих, 1927





Цвет подчеркивает динамику или целостность архитектурно-дизайнерской формы.
Я. Чернихов. Основы современной архитектуры. Композиции № 43, 149, 212, 1930



Древнерусская икона использует цветовой язык своего времени, в котором красный и белый цвета наиболее многозначны: красный — победа, сила, любовь, радость; белый — божественное начало, чистота, траур. "Чудо Георгия о змие". XIV век. "Положение во гроб". XV век



Дизайн инженерного устройства для вентиляции нижних уровней площади Дефанс в Париже строится на чередовании цветных труб, образующих замкнутый контур



Международная система обозначения цвета NCS / Natural Colour System/ — ЕЦС — Естественная Цветовая Система, разработанная в Швеции в 70-х годах XX века и основанная на том, что любое цветовое ощущение может быть представлено соотношением красного, желтого, синего и зеленого цветов с черным и белым. Система NCS официально введена в 1996 году в Москве для обозначения цвета фасадов зданий. Система используется также во многих областях деятельности в России и за рубежом



Полихромная скульптура Х. Миро на площади Дефанс в Париже одухотворяет холодную геометрическую архитектуру, создает неповторимый цветопластический акцент в пространстве

Декор стен монастыря и жилых домов использует геометрические мотивы. Город Вельдереде. Лесото





Суперграфический цветовой дизайн авиалайнера как попытка создать оригинальный образ серийной машины. А. Калдер



Цветные полосы визуально преобразуют первоначальную форму, сообщают ей зрительно сложную пластику. Пример суперграфики



Радикальный эклектизм австрийского художника Хундертвассера оперирует цветом, фактурой, пластикой, различными материалами для создания нового неповторимого образа типичного венского жилого дома конца XIX века. 1990-е

Комплекс жилых домов, скальные горы и пески образуют замечательное цветное единство светлоохристых оттенков, которое подчеркивается пятнами белой гипсовой штукатурки, содержащих, впрочем, зачатки суперграфики. Южный Йемен, Хадрамаут



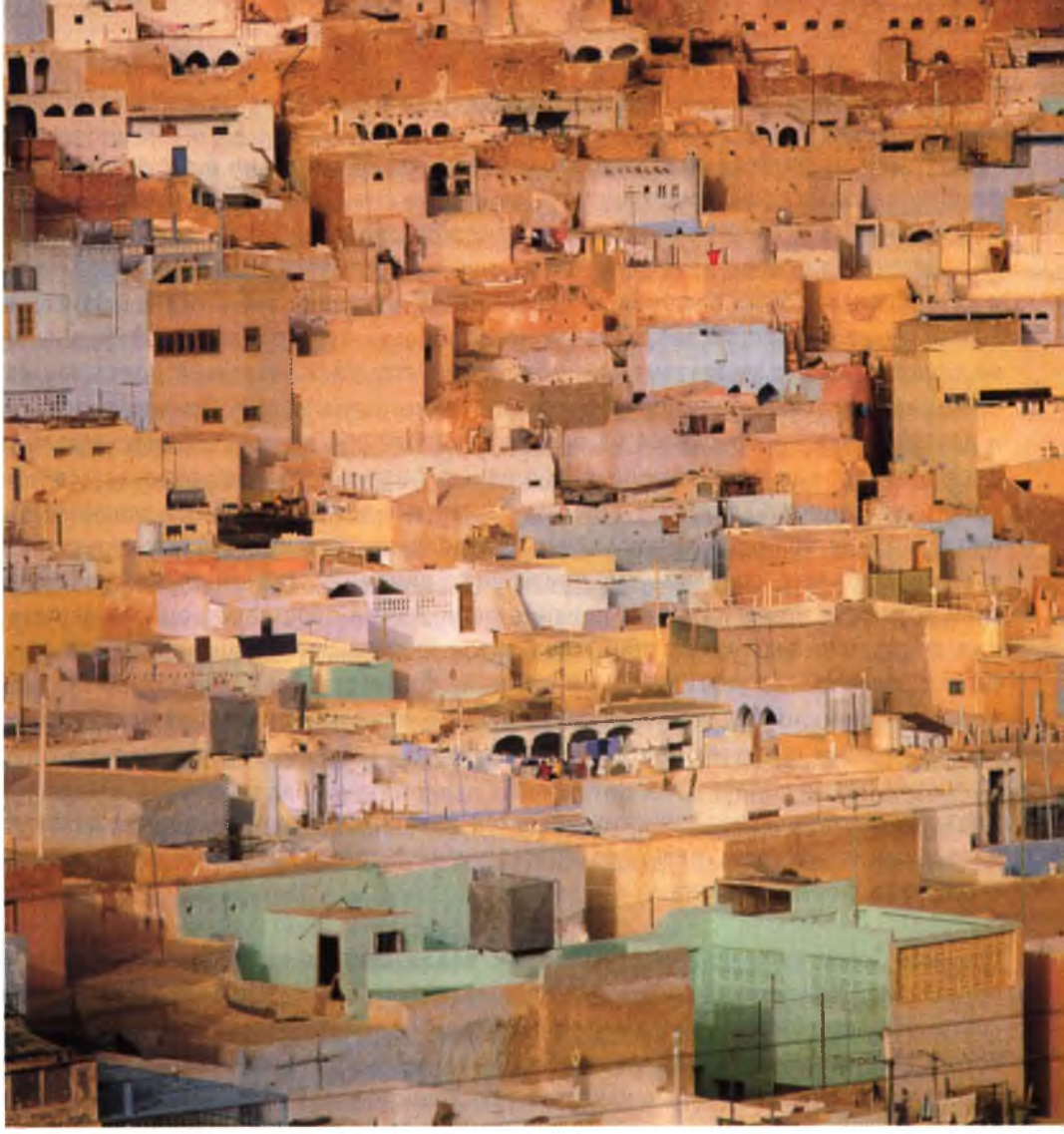
часть III
глава 9





Локальные первичные цвета выражают независимый характер различных структурных элементов выставочного павильона и его интерьера. Дюссельдорф. Э. Соттсасс, А. Сибик, Г. Сифусс, 1986

Цветовая среда африканского города обусловлена сочетанием цвета местной глины как основного строительного материала и нюансными вкраплениями покраски холодных оттенков. Город Гардаи



Разработка цветовой концепции проектируемого жилого массива в московском районе Строгино. Студенческая работа МАРХИ



Цветовая концепция Иркутска. На плане города показаны доминирующие цвета основных архитектурных массивов города, принятые в зависимости от местных цветовых традиций и расположения в структуре города. А. Ефимов, В. Елизаров, 1984



Рассмотрим подробнее диапазон взаимодействия полихромии и структурно-морфологической основы пространственной формы. На одном из полюсов — взаимодействие на основе принципа “сочетание по аналогии”, а на другом — взаимодействие на основе принципа “сочетание на противопоставлении”, т.е. нюанс и контраст. Цветовые решения, основанные на принципе аналогии и нюанса, направлены на выявление тектоники и масштабности пространственной формы, но не отражают всего диапазона взаимодействия структуры формы и цвета, так как представляют лишь один полюс рассматриваемого диапазона. Однако существует и другой полюс — сочетание на противопоставлении, контраст. Самостоятельность полихромии по отношению к строению формы позволяет развивать в ней пространственность, динамику, решать различные композиционные задачи. Принцип контраста полихромии позволяет преодолевать жесткую статику структурных членений объекта, сообщать ему зрительную динамику. В этом случае дизайнерский комплекс может отразить влияние полихромии пространственного окружения, социально-культурных процессов, в том числе — тенденций цветовой культуры, т.е. оперативно реагирует на изменение контекста. Такого рода цветографическую систему, обладающую опережающим взаимодействием с окружением, во многих странах стали называть “суперграфикой”.

Цвет архитектурно-дизайнерских объектов находится, как правило, между двумя названными полюсами, между контрастом и нюансом полихромии и геометрического вида формы объекта.

Принцип “сочетания по аналогии” может реализоваться на уровне отдельного объекта или комплекса, так же как пропорции, ритм и масштаб, может быть подчинен общему композиционному строю объемно-пространственной структуры, в которой объективно отражаются социальные явления, природные и технические требования. Художественные качества пространственной формы могут достигаться в результате отражения ее функциональной и конструктивной сущности. Поэтому полихромия может быть косвенно зависима от художественного истолкования структуры объекта. При этом цветовые изменения могут подчеркивать композиционную идею сочетания объектов, ритмику их расположения, масштабные отношения.

Пафос использования цвета заключается здесь или в выявлении того, что недостаточно выявлено в структуре формы другими средствами, или в механическом усилении некоторых ее качеств. Цвет мыслится здесь второстепенным средством, подчеркивающим композиционный замысел, уже созревший без него. Поэтому принцип сочетания по аналогии предполагает скорее тавтологическое использование цвета, отвергая его в качестве коренного композиционного средства в создании художественной формы.

Принцип сочетания на контрасте известен с древнейших времен. Цветной рисунок, контрастирующий с тектоническим строем поверхности, мы находим на керамике Испании и Средней Азии, в мозаичных мраморных мощениях площадей Италии, в витражах готических храмов. В XVII веке на Руси побеленные храмы часто покрывались растительным орнаментом, переходившим с плоскостей стен на профилированные детали. Иногда фасады расписывались “под бриллиантовый руст”, что провоцировало ощущение ирреальности архитектурной формы. Особое развитие этот принцип получил в начале XX века. “Материальные предпосылки цвета иные, нежели формы. Цвет подчиняется другим законам и может звучать своей особой темой — не обязательно параллельно с формой, а пересекаясь с ней, отдаляясь от нее, внося диссонанс и, в конце концов, снова объединяясь. Тем самым отношения между цветом и формой расширяются и обогащаются” [87].

Принцип сочетания на контрасте предполагает скорее контрапунктную, энергичную, преобразовательную функцию цвета, вступающего в спор с геометрией формы. Видимо, в этом случае и происходит реакция синтеза двух самостоятельных сил, в результате которой рождается цветоформа как явление нового художественного качества. Здесь особенно очевидна композиционная роль цвета в процессе формообразования.

Этот принцип успешно реализуется и в других видах искусств. Композитор И. Стравинский считал, например, что хореография должна обладать своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соразмеряемой с ее строением: хореографические конструкции должны строиться на различных соответствиях, а не простом удваивании музыкальной темы. По Стравинскому, музыку следует воспринимать не параллельно со зрительным рядом, но одновременно и независимо от него. Стравинский упрекал одного из исполнителей своего балета в прямолинейности взаимосвязи музыки с танцем, в результате чего танец сводился к ритмическому дублированию музыки, становился ее имитацией, терял свои собственные художественные достоинства.

К аналогичным выводам пришли теоретики цветомузыки. Ими обосновано мнение, что линия цвета не должна дублировать линию звука. Вариантность соотношения цвета и звука продемонстрировал композитор А. Скрябин. В "Прометее" он стремился к параллелизму, усиливающему звуковое впечатление свето-цветовым, а в последней симфонии пришел к контрапункту, когда "цветной свет идет своей мелодией, а звук — своей".

Эта же тенденция превалирует в современном формообразовании, что вызвало к жизни явление суперграфики. Термин "суперграфика" в 70-х годах XX века ввел американский архитектор Ч. Мур. Основной признак суперграфики — активность взаимодействия с формой, обусловленная самостоятельностью цветографики относительно объемно-пространственной формы. Суперграфика динамично изменяет характер формы, которая по-новому организует пространство, придает ему и новое смысловое содержание. Суперграфика утверждается как художественное средство не зрительным разрушением реальной геометрии форм, а созданием на их основе новой композиционной целостности. Поэтому суперграфика может вступить в конфликт с отдельными элементами целого: визуальное разрушение отдельного объекта оправдано зрительным преобразованием объекта, не только более крупного, но и гораздо более емкого по художественному содержанию — архитектурно-дизайнерского комплекса.

В 1970-е годы выявился и был продемонстрирован спектр возможностей суперграфики не только в создании объектов промышленного дизайна, дизайна одежды, но и как метода конструирования визуального пространства города. В эпоху массового индустриального строительства суперграфика способна решать задачи создания целостной цветовой среды новых районов за счет их цветовой интеграции в пространственную, смысловую и эстетическую целостность.

Суперграфика, скорее всего, была подсказана человечеству природой. Некоторые принципы окраски живых организмов могут быть использованы при создании объектов дизайна или при внесении искусственных цветовых сочетаний в природное окружение. Проектировщик может черпать в природе, в том числе в биологии, материал, проверенный миллионами лет эволюционного развития. Маскировка животных использует расчленяющую окраску. Тело животного покрыто контрастным рисунком, который привлекает внимание и одновременно мешает его опознать. Действенность расчленяющей окраски значительно повышается, если она совпадает с полихромией природного фона. Природа предлагает остроумные приемы оптической нейтрализации объема, которые могут быть использованы в дизайне и архитектуре. Прием окраски животных в контрастные цвета

широко применяется на транспорте. Окраску типа “зебры” давно используют для шлагбаумов, переходов и ограждений [36].

Праздничному оформлению городов советской России были присущи черты, близкие суперграфике. Художники стремились создать новый облик городов, противопоставив его существовавшим. Это была сознательная творческая установка: отделить новое, революционное, праздничное оформление от старой “буржуазной” застройки города. От художника требовалось расширить архитектурный массив, противопоставить ему художественно-оформительскую структуру. Вспомним деконструктивное оформление Н. Альтманом постамента Александровской колонны в Петрограде (1918), супрематические “орнаменты” К. Малевича на специально побеленных кирпичных домах Витебска (1920), проекты В. Кринского и др.

Принято считать, что вершина применения цвета отмечена конструктивно-тектонической трактовкой полихромии, а ее декоративность, противоречащая структуре, говорит об упадке. Однако декоративность полихромии демонстрирует высокую степень самостоятельности цвета относительно строения формы и поэтому предполагает более плодотворный синтез цвета и формы. Декоративность является закономерной ступенью развития полихромии, фиксирующей возрастание ее активности. Эти качества полихромии, зародившиеся в уникальных произведениях архитектуры и дизайна, впоследствии становятся достоянием массовой архитектуры и промышленного дизайна.

В XX веке суперграфика обязана своим становлением различным творческим направлениям в живописи, дизайне, архитектуре. С одной стороны — жестко геометрическая тенденция — группа “Де Стил” — К. Малевич, Б. Таут, Я. Чернихов, с другой — абстрактно-лирическая, зародившаяся у пуантеллистов и подхваченная футуристами, нашла свое выражение в творчестве А. Гауди, В. Кандинского, П. Клее, Г. Арпа. Этот художественный опыт подготовил почву для зарождения и развития оптического искусства (оп-арта) — В. Вазарели, Б. Райли, “группа N” [62] и кинетического искусства — Д.Р. Сото [2], которые явились предтечей современной суперграфики. Художественно-формальные приемы оптико-кинетического движения обладали богатыми ресурсами. Суперграфика легко реализовала их в дизайне и архитектуре, что объясняется неизобразительностью и пространственным структурированием на основе модульности, присущим этим сферам творчества, создающим предметно-пространственную среду.

Объемно-пространственные формы различных масштабных уровней — автомобиль, здание, фрагмент города — предполагают различную меру самостоятельности полихромии. Эта мера может быть достаточно высокой у объекта промдизайна (автомобиль), меньшей — у объекта архитектуры (здание) и еще меньшей — у полихромии фрагмента города (жилой район). Такова закономерность, ибо даже если город состоит только из зданий с активной деструктивной полихромией, его общая цветность все же будет соответствовать объемно-планировочной структуре, поскольку эта цветность своим появлением, концентрацией, оживленностью объективно указывает на место социально-пространственной активности. Напротив, высокая степень подвижности полихромии в объекте промышленного дизайна, вызванная изменениями технологии и новых вкусовых ориентаций, провоцирует самостоятельность полихромии относительно объектов других масштабных уровней.

Архитектор-дизайнер, безусловно, должен профессионально владеть цветом, то есть сознательно и целеустремленно использовать этот феномен, испытывая при этом эстетические переживания. Это неотъемлемая часть личной культуры проектировщика.

Многозначная роль цвета в общественной жизни и опыте каждого человека позволяет специально выделить и рассмотреть цветовой феномен, уходящий корнями в психофизиологию восприятия, опирающийся на теоретический базис, включающий теорию цветовой гармонии, систематизацию и стандартизацию цветových множеств, смешение цветов и др., раскрывающийся в различных аспектах духовной и материальной жизни. Этот феномен характеризуется системой устоявшихся и ассоциативно возникающих смысловых значений. Он имеет общественную обусловленность, но открыт для развития со стороны каждого индивида, что позволяет ему динамично развиваться в русле общественной культуры. Этот феномен, несущий смысловую, эмоциональную и эстетическую информацию, мы рассматриваем как цветовую культуру. Она возникла и бытует в гуще социально-пространственных процессов, специфически выражая духовное состояние и уровень материально-пространственной среды общества, проявляющихся в различных её ипостасях. Все эти проявления цветовой культуры обнаруживаются в сфере дизайна и архитектуры, в городской среде как своеобразной модели общества.

В рамках различных культур развивались ассоциации цветов с предметами, явлениями и понятиями, что приводило к кристаллизации систем цветových символов, далеко выходявших за временные рамки одного поколения. Человек постигал цвет на основе своего жизненного опыта: связи с природой, материальным окружением, бытом и одновременно опирался на цветовую символику — коллективный опыт предшествующих поколений. Например, красный цвет выражал любовь, радость, надвигающуюся опасность, синий ассоциировался с представлениями о дали, с понятием знания, мудрости. С одними и теми же цветами связывались целые комплексы различных понятий. Жизнь постоянно корректировала цветовую символику. Подтверждением этого являются постоянно меняющиеся цветовые предпочтения, которые реализовывались в окружающей человека предметно-пространственной среде.

Для описания цветовой культуры выделим её пространственные и временные границы, факторы, влияющие на её зарождение и распространение, а также взаимодействие её продуктов.

Границы цветовой культуры фиксируют эпоху и географический ареал, в котором она существует. Здесь располагаются её региональные центры, проявляются их взаимовлияния, возникают и разрушаются цветовые каноны, вызревают цветовые традиции, которые затем распространяются за пределы ареала. Факторы, влияющие

на формирование и распространение цветовой культуры, можно разделить на природно-климатические, психологические и историко-культурные. К элементам цветовой культуры относятся проявления цвета в объектах материального мира, воплощающих цветовую символику и философские представления о цвете, выражающих цветопредпочтения — внутреннюю движущую силу цветовой культуры. Взаимодействие элементов цветовой культуры приводит к доминированию одних областей ее проявления над другими. Наивысшие цветовые достижения возникали то в прикладном искусстве, то в живописи, то в архитектуре. Взаимодействие элементов осуществляло перетекание локальных достижений из одних областей в другие, интегрировало эти достижения в общем потоке цветовой культуры.

Можно предположить, что феномен цветовой культуры развивается благодаря возникновению и распаду цветового канона. Изменения цветового канона сосредотачиваются вдоль векторов цветовой культуры, ведущих из её очагов, обусловленных исторически, социально, культурно и географически, на периферию и далее к центрам других культур.

Например, исторически и географически обусловленное место Ярославля как пересечения торговых путей с севера на юг и с запада на восток привело к тому, что на его архитектуру оказала влияние культура Средней Азии. Появилась имитация некоторых среднеазиатских архитектурных деталей, широко использовались цветные изразцы. Среднеазиатская сине-зеленая цветовая гамма постепенно ассимилировалась местной цветовой культурой и, трансформировавшись, стала даже её характерным элементом, изразцы испытали влияние тёплой контрастной ярославской полихромии, что постепенно привело к их изменению в сторону желтых и красноватых оттенков. Если же появление цветных изразцов в Ярославле явилось следствием работы польских и белорусских мастеров, как утверждают некоторые специалисты, можно говорить о влиянии западной цветовой культуры. Не исключено, что ярославская архитектурная полихромия одновременно испытала воздействие двух цветовых культур.

Канон зарождается в искусстве и под воздействием свободных ассоциаций переносится в повседневную жизнь. Так возникает цветовая традиция с активным ядром — цветовым канонам.

Параллельно идет процесс деканонизации за счет появления новых ассоциаций в зависимости от изменения социально-культурной ситуации. Разрушение канона ведет к разрушению одной цветовой традиции и возникновению другой.

Состояние и уровень цветовой культуры характеризуются системой цветовых традиций, их специфическими чертами, взаимосвязью со всей духовной и материальной культурой народа, нации, социальной группы, отдельного человека. Уровень цветовой культуры региона в определенный отрезок времени зависит от общего уровня культуры, поскольку именно он позволяет достаточно полно развить цветовую символику, ассоциативное цветовое мышление, формировать тенденции цветопредпочтений. Неслучайно цветовая символическая система восточно-христианского искусства звучала как тонко настроенный инструмент [24]. В византийской живописи цвет подчинялся жестким нормам цветового канона, что сформировало живучий цветовой язык, закрепило цветопредпочтения, но затормозило тем самым эволюцию цветовой культуры.

Противоречия цветовой культуры сводятся к тому, что канон способствует стабилизации цветового языка и цветопредпочтений, но задерживает развитие цветовой культуры в системе общественных, духовных и материальных ценностей. Отмирание цветовых канонов Средневековья в эпоху Возрождения повлекло за собой раскрепощение культуры цвета, но процесс этот, долгий и болезненный, сопровождался ощутимыми потерями, деградацией цветового языка.

Конечно, достижения цветовой культуры прошлого не исчезают бесследно, они входят в общекультурную сокровищницу и обеспечивают более высокий уровень следующего витка развития цветовой культуры. Кроме того, учитывая тенденцию усиления взаимосвязи различных цветковых культур, можно сказать, что колористические ценности прошлого становятся всеобщим достоянием. Вот лишь некоторые из них: полихромия зиккуратов Двуречья, сияющие цвета храмов Карнака, фаюмский портрет, живопись помпейских жилых домов, византийская мозаика, витражи готических храмов, персидская миниатюра, русская икона...

Шаг за шагом человек пытался овладеть тайнами цвета начиная с доисторических времен, когда цвет ещё не мог вычлениваться из цельной, синкретично воспринимаемой картины мира, но тогда у людей уже возник и широко использовался цветовой язык. Цветовая символика в странах Древнего Востока позднее распространилась на Европу и Азию. Овладение цветом приобрело новые формы. В эпоху античности цвет впервые рассматривался как категория эстетики. В Средние века познание цвета происходит в русле метафизических религиозных учений. Европейский Ренессанс снимает мистический покров, окутавший цвет со времён Средневековья. Альберти и Леонардо смотрят на мир глазами учёных-экспериментаторов, раскрывают художникам своего времени законы взаимодействия цвета и света, зрительного восприятия, дают новое толкование цветовой эстетики. Фактически зарождается наука о цвете. Ньютон закладывает её "физический" фундамент, а французский учёный Роже де Пиль показывает, что цвет, а не рисунок — важнейшая проблема живописи. М.В. Ломоносов высказывает гипотезу о трёхкомпонентности цветового зрения, не утратившую истинности и в наши дни. Позднее И.В. Гёте разрабатывает учение о цветовой гармонии и чувственно-нравственном воздействии цветов. О. Рунге предлагает принцип систематизации на основе трехмерного цветового тела. Опыт изобразительного искусства подводит к пониманию самоценности цвета, к раскрытию его собственной духовной содержательности. Эти мысли в своей "Эстетике" формулирует Г.В.Ф. Гегель [78].

Ещё более крупные открытия в области цвета произошли в XX веке. На их основе созданы лазеры и голография, физиологическая оптика. Эти достижения используются в прикладном цветоведении, влияют на творчество художников различных направлений — от кубизма 1910-х годов до оп-арта 1970-х.

Достижения цветовой культуры — творческий опыт и результаты научных исследований — всё более целенаправленно используются в различных странах для цветового конструирования окружающей предметно-пространственной среды.

Наметившиеся в последние десятилетия тенденции использования цвета как средства формообразования являются проявлением интернациональной цветовой культуры. Следование исторической документальности, эстетический и психологический подходы проявились в архитектурной цветовой интерпретации.

Когда речь идёт о сохранении или реконструкции исторического объекта, имеющего музейную ценность, следуют концепции исторической достоверности, предполагающей использование документальной полихромии. Если же речь идет о реконструкции отдельных старинных объектов, оказавшихся в современной среде, говорят об их органичном включении в новое окружение с учетом бытующего в этот момент восприятия. В этом случае концепция беспрекословного восстановления первоначальной цветности становится сомнительной.

Любая работа с цветом включает выбор цветовой палитры, удовлетворяющей эстетическим требованиям. Однако если при решении полихромии объектов не учитываются их функции, конструкция и своеобразие, которые требуют определенного цветового выражения, то можно утверждать, что такой взгляд слишком узок.

При формировании определенного типа среды большое значение приобретает психологическое действие цвета. И здесь существует опасность неполного понимания функции цвета, как, например, в тех случаях, когда выбор цветов подчинен исключительно цветовым предпочтениям. Предпочтения важно учитывать при формировании среды для небольших, психологически однородных групп, например, в интерьерах школьных или больничных зданий. Но когда ставятся более широкие задачи, связанные с созданием цветовой среды полифункционального пространства, должны учитываться и другие стороны психологического воздействия цвета.

Видимо, цветовое проектирование должно учитывать совершенствование пространства, эстетическую выразительность и благоприятный психологический климат, соответствие определенному социальному типу. Это подводит к обоснованию средового подхода к проектированию средствами колористики, которые сочетают пространственные и социальные требования, учитывают специфику эстетического освоения предметно-пространственного окружения. Такой подход сможет реализоваться только с опорой на всю сумму достижений цветовой культуры, включая систему обозначения цветов.

9.3.1. ЦВЕТОВЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ

Цветовые предпочтения людей — одновременно продукт и двигатель цветовой культуры, они фиксируют уровень её развития и одновременно способны трансформировать сложившиеся стереотипы.

Цветовые предпочтения изначально формируются в среде концептуального цвета, опираясь на цветовую символику и эстетику. Такие предпочтения назовем идеальными. Они существуют лишь в сознании и существенно трансформируются, когда появляется материальный объект — цветonosитель. Один и тот же человек никогда не адресует любимую цветовую гамму таким, например, различным объектам, как телефон, костюм, автомобиль или здание. Поэтому, говоря о цветопредпочтениях, будем указывать тип объектов, несущих конкретный цвет.

Проблема цветовых предпочтений — предмет внимания архитекторов, дизайнеров, художников. Эволюция цветовых предпочтений в архитектуре напоминает приливы и отливы: земляные краски становились ярче по мере развития архитектуры у египтян и древних греков, а в период Римской империи они вновь потускнели. Насыщенные цвета византийской мозаики подготовили почву для готического витражного стекла. Эпоха Ренессанса стала периодом цветового однообразия, которое было нарушено русским барокко и классицизмом, а затем, после цветового спада эклектики — экспериментами немецких, русских, голландских и французских архитекторов и дизайнеров.

Цветовые предпочтения изучали многие отечественные и зарубежные исследователи. Наиболее глубокое исследование цветовых предпочтений принадлежит венгерскому ученому А. Немчичу, который выделил три группы факторов, влияющих на цветопредпочтения [11]. Факторы физиологического порядка: тонкая дифференциация и оценка цветовых ощущений возможны лишь в случае достаточно развитого цветового зрения. Факторы, определяющие духовное содержание эпохи, воздействующие на существующие и вызывающие новые ассоциации от тех же самых цветов. Строительные материалы и красители — как фактор, обеспечивающий возможность реализации цветовой среды. А. Немчич не касается художественно-эстетической оценки цветовых предпочтений в различных культурах, так как она смогла бы стать объективной лишь внутри рассматриваемой эпохи и цветовой культуры.

Способность человеческого зрения различать цветовые оттенки не одинакова. Наш современник различает больше цветовых оттенков, чем человек, живший не-

сколько тысячелетий назад. Цветовая чувствительность глаза, по-видимому, может совершенствоваться и далее. Она наиболее развита у людей, профессионально связанных с практической работой в области цвета. Японский колорист А. Ота, например, утверждает, что живет среди 2—3 миллионов цветовых оттенков. Однако названия некоторых цветов в древних литературных памятниках (у Гомера не различаются определённо зелёный и синий цвета) позволило сделать неверный вывод о том, что цветовосприятие древних народов ограничивалось лишь несколькими тёплыми цветами. В конце XIX века было доказано, что отсутствие в языке слов, обозначающих те или иные цвета, не даёт оснований для заключения о том, что они остаются за пределами цветового восприятия. В древних языках, несмотря на отсутствие слов, обозначающих некоторые цвета, имелось по несколько названий других цветов. Современное племя Южной Африки герерос называет зелень лугов и голубизну неба одним словом, подобно древним римлянам, хотя для обозначения оттенков коричневого цвета шерсти домашних животных у этого племени имеется большое количество слов. Уточнение словесного выражения цветов, видимо, следует искать не в дефекте цветового зрения, а в обычаях людей, связанных с мифологическими представлениями, культовыми обрядами и жизненным опытом.

Процесс образования названий цветов связан с окружающей природной средой, духовной культурой и практической деятельностью. Он глубоко изучен в Японии, имеющей богатейшую национальную цветовую символику.

Количество различаемых цветов всегда неравномерно распределялось между основными цветами спектра и зависело от того, оттенки какого цвета человек конкретной эпохи и цивилизации смог различать более тонко. С развитием предметно-пространственного окружения, урбанизации и постепенным погружением человека в искусственную среду не всегда “срабатывает” цветовая символика, зародившаяся на лоне природы, происходит перемена цветопредпочтений.

Отношение к цвету определяется также духовной сущностью эпохи, которая зависит от общественной формации и мировоззрения человека.

Многие цветовые ассоциации пришли к нам из доисторической эпохи, преобразовавшись в цветовые символические системы, которые позволили говорить о языке цвета, существовавшем у древних народов и проявившемся в прикладном искусстве и архитектурной полихромии. Древность цветовых ассоциаций подтверждается тем, что некоторые из них характерны для столь различных цивилизаций, как китайская и европейская. В Древнем Египте и Древней Греции зелёный и синий цвета означали дерево, небо и мудрость, красный цвет — огонь, солнце и добродетель, жёлтый был символом земли и здоровья, белый — зимы, холода, луны и чистоты, чёрный цвет символизировал воду, силу, твердость духа, серьёзность и грех. У китайцев, так же как и у европейцев, боги были белыми, демоны — красными, а черти — чёрными.

История искусств и языков говорит, что первыми цветами первобытных людей были белый, чёрный и красный. Именно они первыми ассоциировались у человека с некоторыми понятиями [21]. Подобная трехчленная цветовая классификация существовала во многих примитивных культурах. Как и в доисторические времена, белый, чёрный и красный цвета остаются наиболее предпочитаемыми почти во всех современных цветовых культурах.

Полихромия и монохромия, как проявления, соответственно, цветового богатства и аскетизма, исторически сменяли друг друга. Полихромия чаще всего являлась выражением народного начала, монохромность — выражением “рафинированного” отношения к цвету лишь части общества. Сфера эмоционального восприятия тяготеет к полихромии, а сфера рационального — к монохромии. И.В. Гёте, зало-

живший основу изучения этого явления, замечает, что у образованных людей есть некоторое отвращение к цветам. Это может происходить, отчасти, от слабости глаза, или от неопределенности вкуса. Гёте видит в цветопредпочтениях проявление внутреннего мира человека, его социального положения. Он обращает внимание также на национальные особенности цветопредпочтений: “Живые бойкие нации, например французы, любят усиленные цвета, особенно активной стороны; умеренные англичане и немцы любят соломенно- и красно-желтые цвета, с которыми они носят темно-синий. Нации, стремящиеся показать свое достоинство, как итальянцы и испанцы, носят плащи красного цвета с уклоном в пассивную сторону” [32].

Следует сказать, что цветовые предпочтения определялись и наличием фактически имевшихся красителей. Вначале в качестве красителей использовались естественные вещества: земля различных оттенков, сок растений и др. Этими красками украшалось непосредственное окружение человека. Потребность к цветовой выразительности требовала постоянного расширения цветовой палитры. Люди затрачивали на получение уникальных цветов усилий не меньше, чем алхимики Средневековья на получение золота.

Изучая памятники архитектуры, скульптуры и монументальной живописи различных эпох европейской культуры с точки зрения их цветовых характеристик, А. Немчич на основании частоты появления тех или иных цветов сделал выводы о цветовых предпочтениях в эти эпохи. Реально существовавший синтез этих трех искусств позволил рассматривать их как элементы целостности, а цветовые предпочтения, относимые к каждому из них, относить к целому.

Упоминания об архитектурной полихромии, о цвете скульптуры и колористическом строе живописи встречаются еще у Гомера, Аристотеля, Плиния, Плутарха и продолжаются в римскую эпоху, в Средние века и во времена Возрождения. Опираясь на эти описания и на исследования сохранившихся покресок памятников с помощью рентгеноскопии, А. Немчич установил химический состав красок, используемых в древности, например, египетской красной краски, которую использовали еще при фараонах, а также красной и зеленой красок, которыми римляне расписывали стены своих вилл. Цвета исследуемых эпох были распределены по цветовым зонам. Частота их появления позволила составить диаграммы, демонстрирующие общую эволюцию цветопредпочтений.

Можно лучше понять Древнюю Грецию, сопоставив ее с Древним Египтом. В памятниках египетского искусства утверждается идея вечности, в Греции же искусство отражает конкретные явления реальной жизни. В египетском искусстве цвет является средством выражения божественной и земной власти, поэтому он наполнялся абстрактным содержанием. В греческом искусстве цвет служит для передачи разнообразных явлений действительности. В архитектуре и скульптуре применяются глубокие насыщенные цвета. Высоко развивается искусство стенописи.

В период расцвета греческой культуры преобладали четыре цвета: белый, желтый, красный и черный. Были распространены также зеленый, синий и серый. Белой краской служил рыхлый глинистый известняк с острова Мелоса и мел, черной — сажа. Желтой краской была окрашенная лимонитом глина, добываемая в рудниках Аттики, а популярной красной краской служил глинозем. Очень любили греки и огненно-красный миним, встречающийся в природе в естественном виде, который считался священным. В Греции применялся и пурпурный цвет, ставший затем излюбленным у римлян. По описанию Плиния, пурпурную краску получали из пурпуровых улиток. Упоминание пурпурного цвета впервые встречается у Гомера: “окрашенная в пурпур ночь”, “пурпурная смерть”. Красные цветовые тона у греков занимали самое почетное место. Из зеленых красок использо-

вались аттическая и малахитовая зелень. Применялись и несколько синих цветов. Самым чистым и красивым был египетский голубой, за ним следовали скифский и кипрский. По степени популярности цвета у греков располагались в такой последовательности: красный, желтый, синий, зеленый.

В эпоху Возрождения мистика Средневековья уступает место стремлению людей обрести счастье на земле. Цвета, использованные в архитектуре, стенописи, в картинах и одежде теряют закрепленные за ними символические значения и передают красоту реальной жизни. Доминирует лучезарный синий цвет неба Ломбардии и Тосканы, затем следуют розовый, коричневый и светло-зеленый — цвета раннего Возрождения. Среди ахроматических цветов предпочитается белый, за ним идет серый, черный (цвет траура) оказывается на последнем месте. В качестве желтой краски использовались охра и шафран, а также неаполитанская желтая. Аурипигмент изготовляли алхимики — это красновато-желтая краска, более других похожая на золото. Область красных цветов впервые в истории теряет свой приоритет, а область синих, символизирующих разум, приближается к популярности красных. Самым известным красным красителем во времена Возрождения была синопская земля, а самым красивым считался циннобер. Кроме того, употреблялся terra росса — органический краситель под названием “драконова кровь” и краплак. Использовалась также аметистовая краска, получавшаяся путем измельчения аметиста — прозрачных фиолетовых кристаллов кварца. Самой излюбленной синей краской Ренессанса была магна блау, добывавшаяся в серебряных рудниках. Употреблялись также кобальт синий, так называемый Делла Роббиа, и ультрамарин. Область зеленых цветов пользуется одинаковым предпочтением с областью желтых. Были популярны зеленая земля, малахитовая зелень, зеленая лазурь, а также зеленая краска, получавшаяся от смешения аурипигмента и индиго. Яркий зеленый цвет имела медная зелень, изготовлявшаяся алхимиками из меди и уксуса.

По степени предпочтения цвета во времена Возрождения можно расположить в следующей последовательности: синий, красный, оранжевый, пурпурный, зеленый, желтый, а также — белый, серый, черный. Как и в Древней Греции, в этот период предпочитались темные, насыщенные, теплые цвета.

В переориентации цветовых предпочтений европейской цивилизации основную роль играет изменение цветового тона, хотя в отдельные периоды эту роль играли изменения светлоты и насыщенности цвета (рококо, классицизм).

Основной вывод А. Немчица заключается в том, что эволюция цветовых предпочтений народов Европы прошла те же стадии, что и эволюция цветопредпочтений человека в течение всей его жизни, с детства до старости. Этот вывод принципиально важен для разработки цветовой стратегии предметно-пространственного окружения в зависимости от его возраста, “жизненной активности” и перспектив развития.

В известной степени вывод А. Немчица перекликается с периодизацией архитектурной полихромии, предложенной американским ученым Ф. Бирреном ещё в 1950-х годах: “1 — Египет, Халдея, Индия, Китай. Цвет символичен и говорил языком мистицизма, религии и культуры; 2 — Греция (Рим). Формализация старых традиций. Цвет прилагается к форме, композиции, контуру, хотя палитра не изменилась; 3 — Византия и ранняя готика. Цвет декоративен, применяется ради собственной красоты, эстетически, а не символически или формально; 4 — поздняя готика, Ренессанс, Реформация. Цвет уходит из экстерьера и лишается всех символических и эмоциональных целей; 5 — настоящее время. С одной стороны, огромные здания, которые отражают серую окоченелость прошлого, а с другой — торговые предприятия с живым применением цвета. Два чуждых друг другу направления существуют одновременно; будущее цвета — в его многофункциональности, в единстве цвета и формы.

9.3.2. ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА

На чём основано существование цветовой символики? Где искать его корни — в природе или в самом человеке? Чему, например, приписать символику красного цвета — крови или, наоборот, нервному возбуждению от восприятия красного? Некоторые явления природы вызывают у всех людей одинаковые ощущения, порождающие сходные символы, как, например, синева неба или зелень растительности. Однако изучение рисунков душевнобольных показывает, что применение ими тех или иных красок находится в прямой зависимости от изменений психического состояния. Все же природа и психика могут только подсказывать, а не служить основанием систематизации символов.

Необходимо отличать понятие цвета как выражения эмоционального состояния от понятия цвета-символа. Цвет, безусловно, связан с культурой и каждая культура имеет свою систему символов. Эта истина хорошо известна по искусству Средневековья, в котором церковь предписывала художникам цветовые каноны, поэтому изучение цвета станет тем эффективнее, чем теснее оно будет связано с историко-культурной средой. Человек древности устанавливал взаимосвязь между землей и небесными светилами, ночью и днем, связывая их со светом и цветом. Первый тип символизма — прямое соотношение: огонь передавался красным, что признавалось всеми первобытными людьми. Второй тип появился от ассоциации с событием: черный цвет ассоциировался с отчаянием и смертью. Третий тип символизма устанавливался за счет случайного обычая: использование белого цвета для обозначения траура в Китае.

Символические цвета закрепились в астрологии для обозначения небесных светил. Каждый знак зодиака также ассоциировался с определенным цветом. Ч. Дарвин считал, что цвет кожи рассматривается представителями всех рас как наиболее важный элемент их красоты. Символику цветов можно наблюдать в национальных флагах (слово “цвет” часто употребляется как синоним слова “флаг”), в геральдике, в одежде. Символическое использование цвета постоянно рядом с нами и иногда трудно решить, где кончается древний символизм и начинается недавно возникший обычай.

В средневековой культуре Центральной и Средней Азии была канонизирована система семи цветов: черный, белый, сандаловый, красный, желтый, зеленый, синий. Существенное отличие мусульманского учения о свете от христианского в том, что темнота не является негативной. Черный символизирует восхождение к божеству, полное самоуничтожение, белый — спускается от солнца, символизирует единство. Между черным и белым — цвет сандалового дерева как цвет земли. Эти три цвета символизируют и три состояния человека: активность, пассивность, нейтральность. Каждый из последних четырех цветов обозначал основные элементы бытия, время года, свойства и качества, дневной и жизненный циклы, отношение к движению. Эти четыре цвета связаны с системой традиционного мировосприятия.

Красный цвет — наиболее древний из всех хроматических цветов, наиболее часто встречающийся и поэтому самый богатый смысловыми значениями. В доисторические времена в жилище господствовал красный цвет пламени над очагом, земля многих районов близка по оттенкам к красному цвету, отсюда такие названия, как “красная пустыня”, “красный каньон”, “красная долина” и даже “красная река”.

Эволюция красного цвета в истории культуры представляет особый интерес. Несмотря на общечеловеческие основы символики красного цвета, его значение менялось для представителей различных культур. История значений цвета уходит в историю человечества. В Древнем Египте он ассоциировался с божествами, с

землей и солнцем. В других странах он связывался со сторонами света, например, в Монголии — с западом, в Китае — с югом. У древних греков красный цвет был цветом бога Диониса и, по свидетельству Плиния, являлся основным в живописи и архитектуре. Красный цвет любили в Вавилоне, Ассирии, Персии. Финикийцы открыли пурпур, ставший излюбленным у императоров Рима. Многие византийские церкви были окрашены насыщенным красным цветом. В эпоху Ренессанса красный цвет ассоциировался с понятиями отрицательного характера — яростью, жестокостью, мстостью, связывался с кровавыми столкновениями. В древнерусской символике красный цвет — красота, сила, власть. В современном мире — это цвет революции. Архитектура наших дней испытывает новую волну интереса к красному цвету.

В декоре древней монгольской архитектуры, в искусстве орнамента широко использовался цвет. В течение многих столетий он неизменно вызывал смысловые ассоциации у кочевников. Существовали три рода цветов: отцовские — черные, материнские — белые, сыновние — хроматические. Голубой цвет символизировал небо — символ вечности, верности; белый — чистоты; желтый — богатства и святости; красный — радости, победы. Материалы для орнаментальных украшений были подчинены этой символике: для выражения богатства и святости применяли золото или янтарь, красный коралл олицетворял радость, жемчуг или серебро символизировали честность и правдивость, бирюза — верность и вечность, прозрачный топаз — чистоту.

Для архитектурных деталей монгольские художники использовали восемь цветов, из них пять основных — красный, голубой, желтый, зеленый, белый и три второстепенных — оранжевый, фиолетовый и черный. Что касается полихромии фасадов и интерьеров, то здесь также имелись строгие правила. Так, колонны, окна и двери обычно окрашивали в темно-красный цвет, балки имели зеленую и синюю окраску, крыши были трех цветов: желтые, зеленые и белые. Символическое значение цвета, соединяясь с элементами храмовой архитектуры, переходило на повсеместное строительство. Таков механизм смыслового наполнения полихромии архитектуры и предметов быта. Цветовая символика соединялась с конструктивной логикой произведения архитектуры и предметного окружения человека.

9.3.3. ЦВЕТОВОЙ ЯЗЫК

Существование устойчивых цветовых предпочтений символизирует целые периоды развития материально-пространственной среды и соответственно — этапы развития культуры. Группы цветов и способы их гармонизации становятся своего рода знаками внутри материальных структур и общекультурных явлений.

Смысловое значение полихромии включается в информацию, которую несет объемно-пространственная форма о природе, обществе, его образе жизни и культуре. Знание языка полихромии — необходимая составляющая цветового композиционного мастерства — позволяет использовать её для достижения осмысленной, эмоциональной, идеологически значимой формы объекта архитектуры или дизайна.

Отношение к цвету имеет солидный историко-культурный базис, включающий символику цвета — устойчивую договоренность между людьми о его значении. Выразительность полихромии, её способность информировать о значении формы, вызывать эмоциональные реакции и эстетические переживания позволяют говорить о языке цвета в пределах определенной историко-культурной общности людей.

Язык цвета входит в систему обычаев, жизненного уклада, всего комплекса культуры каждого народа. Особенностью языка цвета является его связь с элемента-

ми материального окружения. Цвет меняется как под действием процессов, происходящих внутри самих объектов, так и под действием внешних причин. При изучении цвета исторических объектов логическая взаимосвязь между отдельными цветовыми знаками, на первый взгляд, не представляет собой целостной системы, т.е. языка. Рассматривая эти разрозненные проявления цвета как элементы языка и реконструируя этот язык, получаем возможность восстановить достаточно глубокие культурные пласты.

Язык цвета является для людей одновременно художественно-эстетической и функционально-утилитарной знаковыми системами. Первая, преимущественно, основывается на символике цвета, цветовой культуре, вторая — на психологических особенностях восприятия и реакции на цвет.

Полихромия атрибутирует форму, воздействует на её содержание. Изначальная принадлежность цвета некоей форме определяет специфику языка и характер его знаков. Все знаки принято делить на три группы: 1 — иконические, представляющие собой изображения обозначаемых объектов; 2 — знаки-индексы, указывающие на причинно-следственную связь с обозначаемым; и 3 — знаки-символы, отличающиеся отсутствием непосредственного сходства или причинно-следственной связи с обозначаемым [56]. Язык цвета материально-пространственной среды использует все группы знаков.

Знаком цвета может являться какой-либо цвет (эталон), его изменение, сочетание нескольких цветов, цветовая среда, ее элементы. Эти знаки, образующие систему, выражают отношение людей к окружению, влияют на утилитарную и эстетическую организацию среды. Например, колорит окружения, убранства жилища говорит о состоянии национальной культуры, о степени её развития, оригинальности, подверженности влиянию других культур и т.д.

Знаки языка цвета объединяют элементы формы, например, белый холодильник, красная комната, желтый автомобиль. Кроме того, они включают также и знаки, синтезирующие цвет с объёмом, пространством, а также средства гармонизации формы, ритм, масштабность и др. Этот язык описывает пространственный цветовой бассейн. Цветовое единство или цветовая пестрота, гармония или дисгармония цветностей материальных объектов говорят о цветовой культуре, целостности окружения, характере материалов и т.д.

Цветовой язык какой-либо цивилизации может быть не понят потомками и поэтому может потерять свойство целостной системы. Открытая в начале XIX века яркая полихромия древнегреческих храмов и скульптуры расценивалась как “варварская”, не соответствующая высочайшей культуре формы и не укладывалась в академическом сознании. Однако архитектура и скульптура Древней Греции объединялись единым цветовым языком.

Текст (контекст) в семиотике является носителем целостного значения и целостной функции и рассматривается как основа, цементирующая отдельные знаки. Понятие текста правомерно использовать и по отношению к культуре в целом, и по отношению к любым её формам — цветовой культуре, предметно-пространственному окружению и др. Если рассматривать в качестве текста полихромия отдельного объекта, то полихромия всего окружения будет внетекстовой. Если же мы рассматриваем в качестве текста полихромия окружения, то цвет одного из входящих в него объектов может представлять собой знак, а цвет группы зданий — некоторую последовательность знаков внутри текста.

Язык цвета родился до появления вербального языка. Знаковые системы строятся по принципу языка, но это не значит, что они воспроизводят структуру естественных языков. Язык цвета отличается от вербального большей подвижностью

семантических значений. Один и тот же цвет может резко изменять значения от перемены цветоносителя и контекста: вспомним сложнейшую и многозначную символику красного цвета. В то же время сопоставления языка цвета с вербальным языком в вопросах стиля и условностей, нормы и отклонений от нее могут оказаться плодотворными. Так различная стилистика вербального языка становится возможной при развитой системе синонимов, при появлении новых значений слов, выражений и т.д. Знаки языка цвета, основанные на бесконечной палитре цветов, помноженной на возможности их комбинирования, а также на различия восприятия, создают множество оттенков значений одних и тех же цветопространственных элементов, образующих лексику языка. Это говорит о потенциальных возможностях развития его стилистики. Появляется неограниченная возможность выбора: каждому элементу — знаку — соответствует множество семантических значений.

Раскрытие языка цвета для постижения предметно-пространственного окружения прошлых эпох не исчерпывает его возможностей. Более обширная сфера его применения — среда, создаваемая сегодня, полихромия которой может и должна быть понятной людям. Язык цвета значительно расширяет художественно-смысловой потенциал среды. Вызывая эмоциональные реакции и переживания, она активнее воздействует на мысли и чувства людей.

9.3.4. ЦВЕТОВАЯ СИСТЕМАТИЗАЦИЯ И ГАРМОНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СТРУКТУР

Развитие цветовой культуры включает совершенствование процесса цветовой гармонизации. Возникают теории цветовой гармонии, появляется инструментарий, обеспечивающий гармонизацию. Первые практические шаги в этом направлении были предприняты в середине XIX века для цветовой гармонизации промышленных изделий. Французский химик И.Э. Шевроль разработал способ поиска цветовой гармонии окрашенной пряжи для использования в ткацкой промышленности. Преодолевая стойкий стереотип недоверия к научным разработкам цветовой гармонизации, их результатами стали пользоваться художники. Первым из крупных художников-колористов, который подкрепил интуитивный поиск цветовой гармонии научным знанием, был Э. Делакруа. И лишь относительно недавно теория цветовой гармонии заинтересовала архитекторов и дизайнеров, которые оказались перед необходимостью цветовой гармонизации множества объектов, одновременно образующих предметно-пространственное окружение. Чтобы справиться с ее решением, недостаточно было опираться лишь на интуицию и художественный вкус. Требовалось овладеть специальными знаниями ещё и потому, что цветová гармонизация в пространстве является задачей гораздо более высокого порядка, нежели цветová гармонизация на плоскости, которой учит элементарное цветоведение.

Представим себе три ромбовидных цветных пятна, образующих шестигранник на плоскости. Они могут образовывать гармоничное сочетание, но если они представляют собой три одинаково развернутые грани куба впечатление гармоничности может разрушиться, так как цвета принадлежат поверхности объёмной формы. Цветовая гармония зависит не только от самих цветов, но и от абсолютных угловых размеров цветových участков поверхности, т.е. от величины цветových пятен, создающих зрительный образ объекта [41]. Нетрудно убедиться, что при восприятии объекта с различных точек зрения соотношение цветových пятен будет меняться, что, соответственно, будет изменять и степень гармоничности.

Цветовая гармония связана с эмоциональным впечатлением от сочетания цветов, которое может меняться не только у разных людей, но и у одного и того же человека. Мы устаем от привычных сочетаний и рады изменениям. Эта мысль еще раз убеждает нас в необходимости динамики окружающего цветového поля. Но здесь должна быть соблюдена мера — постоянная нестабильность может явиться

причиной дисгармонии цветовых сочетаний, ведь мы учимся оценивать цветное сочетание, неоднократно наблюдая его. Цветовая гармония во многом зависит от смысла и толкования цветовых пятен, что при переносе на пространственную форму, видимо, должно прозвучать так: цветовая гармония этой формы во многом зависит от её функции и смысловой значимости.

Трудности цветовой гармонизации объёмно-пространственной среды связаны с тем, что речь идет об объёмно-пространственном поле, воспринимаемом в движении, именно поэтому не срабатывают приёмы гармонизации плоскостных цветковых композиций. Использование цветового круга, в котором диаметрально противоположные цвета определялись как гармоничные, не способно решить задачи цветогармонизации пространственного поля, которое содержит разнообразные цветковые множества. Цветовой круг, содержащий лишь насыщенные цвета, не может подсказать, как поступить с разбеленными и затемненными цветами, которые преобладают в нашем окружении. Необходимость гармонизации цветковых множеств требовала новых идей и нового инструментария в её достижении.

На рубеже XVIII—XIX веков Ф. Рунге предложил цветовой шар, в основе которого лежал цветовой круг-экватор, на полюсах находились белый и черный цвета, а вертикальная ось представляла собой последовательность ахроматических цветов. Вертикальное сечение шара по оси давало две гармоничные области дополнительных цветов — от самых насыщенных до серых. Этот принцип цветовой систематизации в XX веке был использован для создания национальных цветковых стандартов во многих странах. Гармоничные цветковые множества могут располагаться на линиях и плоскостях, а также занимать целые пространственные области внутри цветового тела.

Американские ученые Д. Джадд и Г. Вышецки выделяют четыре наиболее общих принципа цветовой гармонии.

1. Производить отбор цветов на основе упорядоченной системы, которая может быть признана и эмоционально оценена, например, любые три цвета, лежащие на любой правильной траектории (прямая линия, эллипс или окружность), а также на отдельной поверхности (плоскость, цилиндр, сфера) в цветовом теле.
2. Из двух подобных последовательностей цветов считать более гармоничной ту, которая более привычна наблюдателю. Если эта система отбора не распознается и озадачивает, значит она лишена смысла. Лучшее руководство по гармонизации — природа: получение гармоничной последовательности зеленых оттенков подсказывает цветовая игра листвы и т.д. Такие последовательности можно найти на вертикальных сечениях цветового тела, проходящих через полюса. Это так называемый естественный порядок цветов, привычный, легко узнаваемый и вызывающий ощущение гармоничности.
3. Любая группа цветов становится гармоничной, приобретая элементы общности — единство в разнообразии. Слишком малое единство приводит к хаосу, слишком малое разнообразие — к монотонности. Если цвета дают дисгармоническое сочетание, можно добавить к ним немного третьего цвета, например, серого. Гармоничность может быть достигнута приближением явно несходных цветов к соизмерной светлоте, но не к одной и той же, иначе сочетание станет невыразительным.
4. Цветовая гармония достигается ясной системой отбора. Если использовать ахроматические цвета на обширном фоне ярких цветов, через некоторое время они начинают восприниматься дополнительными к фону. Это явление не должно приводить к ошибочному утверждению о гармоничности сочетания. Если цвета отличаются на едва воспринимаемую величину, то может казаться, что это сдела-

но специально, или что они должны восприниматься как один и тот же цвет. Эта двусмысленность вызывает ощущение оплошности, что не позволяет считать сочетание гармоничным [41].

Крупные ученые, внесшие вклад в развитие колориметрии, но видящие основную проблему в изучении цвета в реальном окружении человека, выражают неудовлетворенность положением, при котором достижения физики цвета преподносятся в виде панацеи от всех недугов цветовой среды. Для практического использования физических измерений цвета необходимо найти такой способ “пересчета” физических величин, который дал бы результаты, соотносимые с теми, что видит потребитель. Необходимо перекинуть мост между физикой и психологией.

Значительный вклад в установление контактов между физикой и психологией внес французский колорист Ж. Филласье, основоположник новой науки — психометрии цвета, связывающей количественную информацию колориметрии с механизмами зрительного восприятия. Предметом ее исследования является несоответствие между метрикой цвета и нашим его восприятием. Ж. Филласье руководил исследованиями по психометрии цвета, проводившимися во Франции. Их основной задачей было изучение цвета материальных поверхностей и разработка научного аппарата, который позволил бы художникам, архитекторам и дизайнерам более рационально использовать цвет как средство художественной выразительности.

Исследования показали, что упорядоченные цветовые ряды воспринимаются как целостные и даже имеющие эстетическую ценность лишь в том случае, цвет выражает принадлежность к той или иной социально-культурной группе, т.е. используется код, или когда сочетания цветов строятся в соответствии с особенностями нашего восприятия. Этот вывод еще раз подтвердил социально-культурную природу цветовой гармонии. Кроме того, были разработаны цветовые совокупности, которые способствуют точности выражения цветового языка.

Психометрия не является формой искусства, подобно тому, как синтаксис не является формой поэзии, но в некоторых случаях она становится источником средств выразительности, о чем свидетельствуют поиски многих деятелей современного изобразительного искусства. Психометрический подход к изучению цветовой среды ощущается в разработке Естественной цветовой системы (ЕЦС — Nature Colour System (NCS) в 60-х—70-х гг. XX века в Шведском центре цвета под руководством его директора А. Харда.

В основу системы была положена аксиома: восприятие цвета, свойственное психофизиологии человека, отлично от оценки цвета как физической величины. В развитие мысли Э. Геринга о том, что любое цветовое ощущение обязано сочетанию шести элементарных цветов — белого, черного, желтого, красного, синего, зеленого — было исследовано количественное изменение степени подобия различных цветовых ощущений шести названным цветам и на этой основе разработаны цветовой порядок, цветовая шкала и основа атласа, иллюстрирующего эту систему [51].

ЕЦС является методом описания отношений между цветами исключительно на основе их естественного восприятия.

Подобие какого-либо цветового ощущения основным цветам может быть выражено уравнением: черный + белый + желтый + красный + синий + зеленый = 100. В ЕЦС отношения между цветами могут быть представлены цветовым телом и двумя его проекциями — цветовым треугольником и цветовым кругом. Тремя параметрами ЕЦС являются: 1) чернота (ч) или белизна (б) — параметр, фиксирующий визуальную близость цвета белому или черному и заменяющий понятие “яр-

кость”; 2) цветность (ц) — степень приближения к цвету такой силы, которую только можно себе представить (параметр, заменяющий понятие “насыщенность”); 3) цветовой тон (0) — степень подобия какого-либо цвета четырем основным цветам или соотношение между двумя соседними основными цветами.

Шведскими специалистами были проведены более 20 тыс. экспериментов, исследующих способности людей анализировать свое цветовое восприятие, количественно определять степень подобия образца цвета шести основным цветам. Результаты подтвердили, что люди способны судить о цвете без всяких ссылок на физику, т.е. именно человек является истинным инструментом измерения и оценки цвета. Этот метод описания цветов особенно удобен для практиков, работающих над формированием цветовой среды, и может применяться на различных уровнях точности. ЕЦС уже использовалась для изучения потерь визуальной информации в цветовом телевидении и при определении хроматических характеристик природного и городского пейзажей. ЕЦС создана для исследований многоцветия предметно-пространственной среды, поскольку само понятие цвета отождествляется в ней с понятием цвета вне зависимости от того, чем оно вызывается, цвета определяются такими, какими они представляются человеку в тот или иной момент.

В 1996 году Постановлением правительства Москвы ЕЦС была утверждена в качестве официальной цветовой системы для описания цвета в колористических паспортах, выдаваемых на окраску зданий в Москве. Цветовой веер ЕЦС стал служить для фиксации существующих цветов, а также для контроля покраски сооружений.

Итак, цветовая гармонизация пространственной среды как задача несравненно более высокого уровня по сравнению с гармонизацией цветов на плоскости требует учета восприятия цвета в пространстве, детерминирована уровнем развития цветовой культуры, социальным статусом и может успешно решаться в процессе архитектурно-дизайнерского проектирования при использовании в качестве инструментов гармонизации цветковых систем нового поколения, наиболее совершенной из которых является ЕЦС.

9.4.1. ЦВЕТОВАЯ СПЕЦИФИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АРХИТЕКТУРЫ И ДИЗАЙНА

Дизайн и архитектура — две наиболее обширные сферы деятельности, создающие материально-пространственную и художественно-эстетическую основу искусственно создаваемой предметно-пространственной среды. Цветовой компонент этой среды объективно принадлежит ей и играет как положительную, так и отрицательную роль в ее восприятии. В искусственной среде не происходит цветового саморегулирования, существующего в природе, саморегулирования, которое создает впечатление непрерывной пространственно-временной последовательности, органичной цветовой системы, рождающей ощущение гармоничности природного окружения. Видимо, необходимо регулирование развития колористики предметно-пространственной среды, в которой все более доминируют искусственные компоненты колористики, понимаемой именно как пространственно-временной феномен, пронизывающий всю среду, создающую вокруг человека непрерывное цветное поле. Однако для управления колористикой необходимо, помимо содержания, структуры и динамики этого явления, понять систему факторов, обуславливающих ее существование в той или иной форме, цветовую специфику произведений архитектуры и дизайна.

В массовом сознании с архитектурой однозначно связывают цвета естественных материалов, а также ряд сероватых и пастельных тонов, характерных для значительных по размерам архитектурных сооружений и обширных городских пространств. Цветовой образ города, как правило, ассоциируется с мягкой, обобщающей гаммой. Для объектов дизайна, “населяющих” архитектурную среду, напротив, привычна широкая цветовая палитра, в том числе яркие, подчеркнута искусственные цвета, создающие контрастные сочетания, активную полихромиию, способную к формообразующему действию. Специфика полихромии архитектуры и дизайна определяется не только структурными особенностями объектов и их величиной. Она обусловлена также их связью с природным окружением, встроенностью в культурные тенденции и другими факторами.

В прошлом свое жилище и предметы быта человек создавал из естественных материалов, которые обеспечивали органичную взаимосвязь с природным окружением. Цвет, привнесенный человеком, наделялся символическим смыслом, обогащал предметы и постройки новым содержанием. Поначалу использовались, в основном, природные мотивы. С появлением искусственных материалов для изготовления орудий труда, предметов быта, для возведения зданий цвет либо имитировал естественные материалы, либо, оторвавшись от них и утратив корни культурной преемственности, способствовал созданию совершенно новой эстетики предмета или постройки.

Жесткое соблюдение принципа “цвет следует форме” приводило к крайне скудному использованию композиционных ресурсов полихромии, поскольку она лишь

тавтологически повторяла пластику архитектурной формы. Этот же принцип был неколебим в производстве мебели, своей тектонической структурой имитировавшей архитектуру, а также в таких формах интерьера, как торшеры, шкатулки, чернильные приборы и т.д. Полихромия дизайна имитировала в дереве, бронзе, перламутре строение полихромии архитектуры классицизма, ампира, модерна. Обратного влияния почти не обнаруживалось.

В наше время ситуация в корне изменилась. Предметы быта, одежда, упаковка, графический дизайн, использующие активную деструктивную полихромия, воздействуют с помощью этого средства на объекты городского дизайна — рекламу, малые формы, на интерьер и фасады зданий. Полихромия, вошедшая в конфликт с геометрией формы, порождает новое цветопластическое качество. Колористика дизайна и колористика архитектуры взаимно обогащаются. Взаимопроникновение, интеграция — необходимая и плодотворная форма сосуществования архитектуры и дизайна, создающая фундамент колористики предметно-пространственной среды.

Обнаруживается волнообразное временное изменение полихромии: малая амплитуда в дизайне, большая — в архитектуре. Конечно, в дизайне, где цветовые изменения более быстротечны, более обширно и поле экспериментальных поисков. Архитектура более статична по цвету, поэтому далеко не каждая находка дизайна получает отражение в архитектурной полихромии. Колористика подвластна временным ритмам развития. Так, монохромность постоянно перебивается цветовыми атаками, подготовленными социально-культурными процессами в их национальных проявлениях. Вспомним, например, колористику агитационно-массового искусства первых послереволюционных лет в России или монументальную живопись в городах латиноамериканских стран, утверждающих свою независимость.

Небольшая временная амплитуда колебаний полихромии дизайна — ее всплесков в поступательной динамике от одноцветия до максимально широкой палитры, сопровождающейся увеличением самостоятельности цвета — не позволяет точно отметить, скажем, в европейской культуре, точки этих взлетов и их качественные различия. И напротив, гораздо большая амплитуда колебаний архитектурной полихромии, широкие ее волны и длительная стабилизация позволяют рассмотреть эти различия на протяжении полутора столетий. В русской архитектуре, например, прошли несколько таких волн: пастельная гамма классицизма, которая оживляется необычными зеленовато-синеватыми, фиолетовыми и оранжевыми оттенками модерна. Конструктивизм, в реальной архитектуре отрицающий цвет, снова возвращает архитектуру к монохромности. Во время послевоенного массового строительства цвет стихийно оживляется, но затем, не культивированный профессионально, надолго исчезает из бело-серых новостроек. Наконец, в настоящее время он появляется уже как жизненная необходимость людей нового поколения, впитавших современную цветовую культуру и желающих воплотить ее в городской среде.

Экспериментальный материал для этого воплощения обрабатывается в сфере дизайна, который быстро улавливает и реализует тенденции цветовой культуры. Расцвет архитектурного многоцветия каждый раз провоцируется пиком развития полихромии дизайна, что особенно очевидно в последние годы. Одна из наиболее заметных тенденций современной колористики — самостоятельность полихромии относительно геометрии формы, вызвавшая появление суперграфики — контрастного сопоставления цветографической темы и первоначальной формы. Причины прихода суперграфики в колористику разнообразны: подражание природным мотивам (традиционная для колористики черта); формальные поиски в области полихромии, утратившей изобразительность, ставшей абстрактной; потребность разрушить стереотип известных предметов, интерьеров, городской среды; появление новых объектов и необжитого пространства новостроек, закреп-

ленного одинаковыми параллелепипедами серых зданий; наконец, цветковые очертания (графы), соответствующие новому ритму времени и сомасштабные градостроительной значимости дизайнерских и архитектурных объектов. Самостоятельность цвета приобрела “права гражданства” в результате осознания цвета как одной из центральных категорий формы, наряду с пространством и объектом, и через живопись и дизайн вышла в архитектуру, причем не только повлияла на ее полихромную, но и вызвала к жизни новую эстетику форм: вспомним супрематическую живопись и цветные архитектонки К. Малевича.

Особое оживление суперграфика приобрела в XX веке. Существенный вклад в этот процесс внесли российские художники и архитекторы. Праздничное оформление городов в послереволюционные годы вызвало к жизни многочисленные цветографические эксперименты, в которых С.О. Хан-Магомедов справедливо отмечает черты, близкие суперграфике. Художники стремились создать качественно новый облик городов, отделяя от сложившейся застройки, символа старого мира, новую художественную структуру, в которой ведущее место как мощное преобразующее средство занимала колористика [28]. В середине XX века массовый выпуск продукции дизайна, размах индустриального домостроения, особенно характерные для отечественной практики, привели к дефициту художественных качеств предметно-пространственной среды, выразившемуся в однообразии форм, монотонности, цветовом голоде. В недрах такой среды естественно возникает тяга к активной преобразующей полихромии, зарождается цветовая волна 1960—1980-х годов, плодотворное действие которой, в практическом плане, ощущается и в начале XXI столетия. Новые проблемы формирования городской среды продемонстрировали спектр возможностей суперграфика как метода конструирования городского пространства. В странах, ведущих массовое индустриальное строительство, колористика на основе суперграфика используется не столько ради выявления пластики отдельных зданий, сколько для их интеграции в пространственную, смысловую целостность.

Самостоятельность колористики значительно расширяет ее композиционные возможности. Чтобы убедиться в этом, представим себе регулярную форму. По-видимому, естественным будет желание окрасить такую форму в соответствии с ее структурой — это не требует творческого напряжения, не ставит специальных задач. Выделение цветом в этой форме акцентных точек или центра составляет уже простейшую композиционную задачу, а визуальное преодоление формы — композиционную задачу высшего порядка, решение которой требует максимальной самостоятельности цвета, т.е. суперграфика. Вот почему этот принцип плодотворен в совершенствовании уже сложившейся монохромной предметно-пространственной среды.

Взаимодействие между цветом и формой не исчерпывается формальным уровнем. Глубинные их взаимоотношения раскрываются на уровне содержательном. Французский колорист М. Альбер-Ванель вводит в терминологию колористики понятие “эпидерма” и “материал”, соответствующие поверхностной оболочке и внутреннему содержанию формы. Посмотрим, как цветовые характеристики эпидермы формы способны выразить ее содержание.

Монолитный объект мало информативен, а имеющий многочисленные детали — красноречив. При лапидарности форм современной массовой архитектуры детализация может быть достигнута лишь формообразующим действием цвета, которое позволяет добиться ощущения более сложной формы. Ясно, что здесь необходима активная, преобразующая полихромия, которая способна раскрыть сущность формы через ее оболочку. Как видим, цвету предоставляется возможность утвердиться в качестве средства формообразования в широком смысле, практически доказать необходимость проявления себя как одной из категорий содержательной формы.

Суммарная цветовая и пластическая активность формы требует развития одной из них в случае недостаточной активности другой. Полная монохромия афиширует себя навязчивостью, неестественностью, заведомо вызывает беспокойство неподвижностью решения. Машина одного цвета кажется нефункционирующей, ассоциируется с целиком покрашенным статичным экспонатом. С другой стороны, пестрота напоминает речь, которую произносят исключительно ради высказывания. Цветопластическая активность формы выдвигает своего рода правило компенсации: чем более значительны физические размеры объекта, тем богаче должен быть материал, а, следовательно, поверхностное, в том числе цветное выражение. Цвет и геометрия формы постоянно создают конфликтную ситуацию, которая попеременно, в зависимости от общей эволюции, завершается в пользу той или иной стороны.

Функции цвета определяются, в основе своей, социально культурными требованиями общества. Отечественный опыт свидетельствует об оживлении цвета в массовой продукции, что является признаком потребности в более высоком художественном уровне создаваемого окружения, а опыт Запада — различие социальной конъюнктуры говорит о том, что яркий, крикливый цвет — синоним дешевизны. Архитектор, использующий в городе яркие цвета, аттестует этот город как предназначенный для жителей со скромными доходами: цвет компенсирует обыденное. В дизайне черный цвет создает престиж: кино- и фотоаппаратура, магнитофоны, радиотехника, калькуляторы. Приобретая эти товары, покупатель из любителя как бы превращается в профессионала: срабатывает завлекающий цветовой механизм коммерции.

Выше мы рассматривали временную шкалу динамики цвета в культуре. Существует и структурное чередование, отражающее физическую глубинность феномена колористики. Например, отношения между элементами среды могут развиваться от “макрокосмоса” к “микрокосмосу”: город—квартал—здание—интерьер—мебель—предмет. Монохромность и полихромия находятся в постоянном чередовании: природная полихромия региона—монохромный город, квартал; здание—полихромный интерьер—монохромный предмет.

Природно-динамические истоки колористики (в Японии с определенным временем года отождествляется та или иная цветовая гамма продукции дизайна), ее многовековая связь со всей системой культуры объективно свидетельствуют о существовании в пределах определенной культуры цветового языка, имеющего свои диалекты в различных социальных слоях общества. Знаки этого языка обладают определенной спецификой: они объединяют цвет и элемент предметно-пространственной среды. Например, серый пригород, красный дом, желтый автомобиль и т.д. Правда, обычно мы оперируем названиями объектов без ссылок на их цвет, указывая материал как непереносимый носитель цвета — кирпичный дом, бронзовая балюстрада, хромированная рукоятка и т.д. Сочетания знаков цветового языка образуют слова и фразы. Смысл знаков в первую очередь зависит от сочетания цвета с определенным объектом. Даже в том случае, когда сам цвет наделен устоявшейся символикой, смысл знака может решительно изменяться. Вспомним черный фотоаппарат и черный креп: дорогостоящее и траурное. Общий цветовой контекст также влияет на смысл знака, может даже радикально изменить его. Несколько цветных домиков, которые внезапно появились бы, например, на одной из московских площадей, скорее всего имели бы вид карнавальных построек или небольшой ярмарки. Эти же домики, перенесенные в одну из подмосковных деревень, воспринимались бы как образцы для будущего строительства.

9.4.2. ЦВЕТ В ПРОЕКТИРОВАНИИ СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

Современная цветовая культура, помимо народного искусства, испытывает влияние последних течений живописи, обогащается новыми открытиями науки о цвете, его систематизацией, остро реагирует на общую заинтересованность в цвете

различных сфер деятельности. Сосредоточим внимание на влиянии достижений цветовой культуры на профессиональное мышление архитекторов и дизайнеров, а также на результаты их творчества.

Инженерные сооружения и объекты городского дизайна: мосты, набережные, высокие трубы и градирни, тоннели и переходы, воздухозаборные устройства участвуют в формировании цветовой среды города, поскольку они обязаны указывать, информировать, ориентировать.

В здании Центра искусств им. Ж. Помпиду в Париже его авторы Р. Пьяно и Р. Роджерс использовали цветовой код Британского промышленного стандарта. Опираясь на его условный цветовой язык, они обозначали содержимое инженерных коммуникаций, выходящих на фасады здания. Стальные трубы потребовали винилового пластического покрытия, для которого были использованы цвета этого стандарта. Масштабность и ритмика этого здания во многом были достигнуты с помощью яркого цвета, который еще в середине 50-х годов XX века считался неприемлемым для этой роли. Авторы сочли, что в условиях монохромной атмосферы центра Парижа, образуемой сероватыми и светло-охристыми зданиями, насыщенный цвет необходим для индивидуализации здания Центра и контакта с окружающим пространством. Эта точка зрения, получившая сегодня признание, вызвала бурные дискуссии. Безусловно приемлемая для новых городов, она наталкивалась на традиции и привычки парижан, считавших архитектурную монохромность естественной нормой. Многих из них шокировали стандартные цвета “нефтеперегонного завода”, как поначалу называли это здание. Беспрецедентное противопоставление здания Центра искусств пространственно-цветовой ситуации исторического городского ядра, кажущееся на первый взгляд неправомерным, повлекло за собой цветовую активизацию окружающих фасадов, позднее — бассейна с движущимися игровыми формами, что стало убедительным средством художественного преобразования фрагмента центральной части Парижа.

Объекты городского дизайна способны внести весомый вклад в цветовую среду города. Новые формы входят в непосредственный контакт с жильем и общественными сооружениями, создавая новый тип средовой колористики. Разнообразие промышленных форм, обилие инженерных сооружений, наземных коммуникаций, открытого оборудования расширяют возможности освоения пространства, подсказывают новые приемы структурной организации цветового поля. Кроме того, эти объекты легче осваивают яркие цветовые тона, поскольку в них не сбиваются стереотипы, запрещающие использование интенсивной палитры. Специфика полихромии таких объектов способна дать новые импульсы развитию структуры, палитры и динамики колористики открытых пространств города.

Крупные дизайнерские объекты целесообразно трактовать как акценты городской среды, обладающие наибольшей цветовой активностью и задающие тон всей полихромии окружения. Таким образом, цвет отдельных сооружений поможет утвердить их доминантную роль в городской среде, создать систему ориентиров, обеспечивающих постепенное раскрытие обширного цветового пространства.

В Сен-Клу при въезде в Париж в 1971 году был построен тоннель, левая сторона которого имела горчично-желтый цвет, а на правой чередовались наклонные цветные полосы изменяющейся ширины. Известные колористы рассчитали воздействие этого цветового ряда на автомобилистов. Динамично развертывающаяся по системе Фибоначчи полихромия правой стены привлекала внимание водителя и психологически настраивала его на изменение дорожной ситуации.

При проектировании полихромии антишумовой стены автодороги А86 на окраине Парижа Ж. Филласье и В. Грилло задались вопросом, как цвет или цветовое сочетание могут менять свой смысл в конкретном окружении. По убеждению коло-

ристов, цвет должен опираться на смысловые значения объекта и развивать их. При проектировании полихромии антишумовой стены они заметили, что их объект — вертикальная бетонная лента высотой 5,36 м и длиной 1,3 км — часто приобретала неожиданные значения: стена укрепленного лагеря, рекламный щит, панель для экспозиции графических произведений и т.д. Хроматический ряд был выбран таким образом, чтобы стена органично вписывалась в окружающую местность и не вызывала нежелательных для автомобилиста ассоциаций.

Архитектор-дизайнер не может пройти мимо опыта работы плеяды французских колористов — Ж. Филласье, Б. Лассюся, Ж.Ф. Ланкло, М. Альбера-Ванеля, которые соединяют в себе художников и ученых. В своей деятельности они опираются на традиционно художественные дисциплины и одновременно — на социологию и психологию, которые в два последних десятилетия получили значительное развитие благодаря работам Г. Фрилинга и М. Люшера.

Г. Фрилинг предлагал цветовые решения, создающие психофизический комфорт. М. Люшер выдвинул концепцию психологически гармоничного человека, основанную на соотношении четырех цветов, так как психически нормальный человек нуждается, по его мнению, в контакте с красным, синим, желтым и зеленым цветами. Четыре цвета являются символами (архетипами) четырех состояний духа, самочувствия и, в то же время, определенных мыслей и действий. “Я часто пытаюсь дать себе отчет в том, люблю ли я красный цвет, как Робинзон, т.е. достаточно ли я уверен в себе, люблю ли я синий цвет, как Диоген, т.е. приносит ли мне удовольствие отказ от излишеств, люблю ли я зеленый цвет, как аристократ, т.е. всегда ли поступаю в соответствии со своими убеждениями и всегда ли поэтому я могу уважать себя, люблю ли я желтый цвет, как счастливый Ганс, т.е. способен ли к оригинальному, творческому раскрытию?” [7]. Люшер считает, что четыре названных цвета действуют на всех людей определенным образом, их сочетание обеспечивает определенное поведение, вызывает определенные эмоции и приводит к определенному самочувствию. Зная этот цветовой механизм, колорист способен конструировать соответствующую цветовую среду. Эта теоретическая посылка, однако, трудно реализуема, поскольку сталкивается с особенностями цветовой культуры, нивелирующими или усиливающими действие отдельных цветов и их сочетаний. Поэтому перед колористом возникает необходимость корреляции четырехцветного механизма для результативного использования в работе.

Новые идеи колорист черпает также в области изобразительных искусств. Известно, например, какой мощный толчок в развитии колористики предметно-пространственной среды исходил от кубизма и неопластицизма, зародившихся в живописи. Геометрический абстракционизм оказал сильное влияние на архитектурную полихромия и непосредственно на архитектуру. Это направление живописи еще в довоенные годы обнаружило стремление к поиску оптических эффектов, достижимых с помощью иррадиации, рефракции, транспаренции. Отличительная особенность оптического искусства (оп-арта) — использование эффектов, основанных на физиологических процессах восприятия. Стабильность или монотонное повторение линий, квадратов, окружностей начинает зрительно распадаться, мерцать, колебаться. Если художник умело использует цвет, то он может добиться его иллюзорной динамики и игры.

Крупнейший представитель оп-арта В. Вазарели справедливо утверждает, что умножение комбинированных возможностей цвета и формы возможно на основе элементарных форм и первичных цветов. Простые перестановки элементов способны привести к сотням комбинаций, разнообразнейшим композициям. По его мнению, развитие в пластических искусствах идеи комбинаторики дает в руки художника орудие универсального характера, позволяющее раскрыть личность мастера. Правда, стремление к универсальности цветопластического языка чревато игнорированием национальных достижений, лишением его постоянной подпитки

новой лексикой. В этой связи напрашивается аналогия из истории — неопластицизм П. Мондриана также претендовал на всеобщность. Что же касается выхода оп-арта в сферу предметно-пространственной среды, то он представляется художнику не только естественным, но и необходимым. Естественным, потому что обеспечивается индустриальным производством элементов любого размера и цвета. Необходимым, потому что работа художника с представителями технических дисциплин делает более реальным процесс формирования цветовой среды. “Блок цветоформы” — бесконечное вместилище гармоний, стимулирующее жизнедеятельность человека, необходим для сохранения психического равновесия огромных концентраций людей, — считает В. Вазарели. Он, несомненно, прав, утверждая, что человек нуждается в “пластической красоте” так же, как в кислороде и витаминах.

Влияние оп-арта на полихромную массовую архитектуру и объектов индустриального дизайна напоминает влияние группы “Де Стил” на эти же сферы творчества в 20—30-е годы XX столетия.

Одна из важнейших черт современной цветовой культуры, присущей различным национальным традициям — расширение диапазона возможных взаимодействий полихромии и геометрии формы, в том числе подчеркнутый интерес к их взаимодействию на основе контраста. Относительная независимость цветовой темы от структуры формы порождает полихромную высокую активности, обладающую значительным преобразующим действием, а, следовательно, способную решать разнообразные композиционные задачи. Тенденция использования полихромии такого рода ощутимо развивается в предметно-пространственной среде. Английский художник В. Пасмор отмечает ее в качестве одной из основных черт революции в области изобразительных искусств, происшедшей на рубеже XIX—XX веков. Новые конструктивные возможности и материалы позволили архитекторам и дизайнерам удовлетворять требования утилитарности и технологии. Эта же линия активно развивается и в начале XXI века.

Если архитектура и весь предметный мир порывают связи с природным окружением, а их независимость от естественных материалов постоянно увеличивается, то эта “эрозия натурализма” представляет собой открывающуюся дверь для революции цвета в предметно-пространственной среде [48].

Различные функции предметно-пространственной среды определяют различные функции ее колористики. Колористика способна создать оптическую и смысловую многомерность среды, и эта сверхзадача невыполнима без использования “свободного” и “независимого” цвета. Отметим в этом плане работы американских архитекторов Ч. Мура и М. Грейвза.

Важной задачей при выработке стратегии колористики и конкретных цветовых решений является поиск гармоничных цветовых сочетаний. Мы отмечали, что современные цветовые системы, в частности ЕЦС, являются эффективными инструментами колористического поиска. Добавим, что время этого поиска значительно сокращается с использованием компьютера. Однако использование новых технических средств показывает, что чем более тонким, обширным и быстрым становится наше вмешательство в окружающий мир, тем большие неожиданности нас подстерегают. Действительно, с помощью новейшего инструментария мы настолько активно вторгаемся в неопознанную область, что не всегда можем осознать результаты своего действия. Ясно, что при совершенствовании технических средств от исследователя требуются не только более высокий уровень знаний, но и более тонкий художественный вкус и интуиция.

Обратимся к примерам архитектурно-дизайнерского формирования колористической среды исторических районов города. В 1978—1989 годах в Центральном на-

учно-исследовательском институте теории и истории архитектуры (А.В. Ефимов, Т.А. Смолицкая, Г.Ю. Сомов) были выполнены экспериментальные предложения по реконструкции заповедных зон Москвы — Старого Арбата и Северной части Замоскворечья, учтенные при общей реконструкции этих частей города (рук. А.Э. Гутнов).

9.4.3. ПРОЕКТИРОВАНИЕ КОЛОРИСТИКИ ГОРОДА

Социально-культурные функции города реализуются в его пространственной среде, которая во многом обуславливает определение тенденции архитектурной полихромии, определяет принципы и приемы формирования колористики города. Цвет неразрывно связан с пространством. Цветовая культура, в конечном счете, есть культура освоения пространства. Значение цветового окружения для жизнедеятельности человека в городах возрастает с повышением концентрации городских процессов, интенсификацией использования пространственной среды, ее полифункциональностью. Уплотнение городского пространства ведет к повышению его ценности, а, следовательно, к его более точной организации. Взаимосвязь пространства с цветом предполагает определенную организацию цветового поля. Таким образом, цвет через пространство, сопровождающее и “обрамляющее” социальную реальность, непосредственно с ней связан.

Колористика города, как одно из выражений городской культуры, находится в русле ее развития, в соответствии с которым достижения цветовой культуры концентрируются и созревают в градостроительном каркасе и распространяются на градостроительную ткань. Цветовое взаимодействие каркаса и ткани является необходимым условием развития колористики. Полихромия ткани создает фон для полихромии каркаса. С другой стороны, воспринимая цветовые достижения каркаса, ткань повышает качественный уровень своей полихромии. В свою очередь, каркас вновь отделяется от ткани за счет дальнейшего развития полихромии. Поясним это следующим примером. Город имеет историческое ядро, обладающее значительным цветовым потенциалом. Периферийные районы города, характеризующиеся ахроматичностью, пытаются воспроизводить цветовое богатство центра. Если это происходит, центр начинает “тускнеть” и поглощаться периферией, что служит стимулом дальнейшего совершенствования его полихромии. В полихромии каркаса отбирается наиболее ценное, сопоставляется с новым, зародившимся в ткани. Так в каркасе возникают новые колористические ценности, наращивающие его цветовой потенциал.

Колористика города обусловлена таким сложным социальным явлением, как городской образ жизни. Он включает множество процессов, сфер и областей деятельности: производство и досуг, образование и просвещение, быт и общение, формирование социальных групп и использование различных средств массовой коммуникации и т.д. Важнейший фактор городского образа жизни — его дифференцированность, проявляющаяся в различии социальных процессов. Это вызывает и дифференциацию окружающей городской среды, углубление специализации городских пространственных структур, индивидуализацию среды отдельных частей города, их цветовых характеристик. Дифференциация в большей степени присуща каркасу города, нежели его ткани, и является средством развития ее центральности. Полихромия центрального ядра города более сложна и динамична, чем полихромия периферийных районов. Полихромия центра предьявляет горожанину разнообразнейший цветопро пространственный материал, концентрирующий наиболее ценное, отобранное историей, включающее и современные достижения. Здесь наиболее важную роль играет полихромия объектов городского дизайна. Это связано с повышением роли уникальности общения, с возрастанием значимости эмоциональной сферы деятельности человека, индивидуализацией вкусов, обострением эстетического восприятия и т.д.

Всесторонний взгляд на колористику города как на пространственно-временное явление позволил по-новому осмыслить фундаментальные проблемы архитектуры и дизайна, например, взаимодействие отдельного объекта и средового контекста. Абсолютизация либо дискретного, либо средового подхода не способна привести к положительному результату. Подвижность колористики, превышающая подвижность объемно-пространственного выражения городской среды, позволяет легче осознать взаимодействие старого и нового, а затем смоделировать его в сфере архитектурно-дизайнерской деятельности.

Важный итог представленной концепции колористики города — осознание ее как специального объекта архитектурно-дизайнерского проектирования.

Говоря о проектировании, мы сознаем невозможность полного управления колористикой города и неправомочность постановки такой задачи. Важно отметить рамки и задачи проектной деятельности в этой области, чтобы не нарушать существующего саморегулирования цветовой среды.

Проектирование колористики открытых пространств города целесообразно включить в общую систему архитектурно-дизайнерского проектирования и рассматривать с точки зрения этой системы как объемно-пространственное и одновременно цветное. Поэтому необходимо создание соответствующего проектного языка, использование международной системы обозначения цвета, овладение техническими средствами проектирования. Необходимо воспитание архитектора и дизайнера как колористов-профессионалов, наконец, требуется официальное признание колористики как интегрального элемента целостного объекта проектирования.

Этапы цветового проектирования целесообразности связать с основными стадиями архитектурно-дизайнерского проектирования. При этом каждая стадия включает фазу предпроектных исследований и собственно проектный поиск.

ПЕРВАЯ СТАДИЯ. Цель работы — изучение региональных особенностей местности как объективной основы колористической среды. При этом необходимо выявить основные региональные факторы, существенно влияющие на цветовую среду города, раскрыть потенциальные предпосылки, которые способны предопределить характерные черты будущей колористики.

Анализ климатических условий. Изучается атмосфера (облачность, количество осадков и др.); световой климат (интенсивность солнечной радиации, спектральный состав солнечного излучения, годичный световой режим), температурно-влажностный режим (продолжительность залегания снежного покрова и сохранения льда на водных бассейнах). Данные климатического анализа представляются в виде таблиц и диаграмм.

Анализ цветовой палитры, структуры и динамики полихромии природного окружения. Объекты исследования: минеральные цветоносители (почва, песок, камень), растительные цветоносители (трава, цветы, кустарники, деревья), водные поверхности и небосвод. Результаты анализов сводятся в таблицу, где обобщается структура цветопейзажа (например, земля, высокая растительность, небосвод), отражаются в годовой динамике (по месяцам) усредненной цветовой палитры.

Исследования местной цветовой культуры. Объекты исследования — существующая историческая и современная архитектура, объекты дизайна, предметы быта, декоративно-прикладного искусства, живопись и др. Цветовые исследования этнографических материалов согласуются с территориальным распространением цветовой культуры местных народов, расположением ее центров, мест локализации и зон пересечения с другими цветовыми культурами. Итогом этой части

анализа являются рекомендации по использованию фоновых, вспомогательных и акцентных цветов.

Изучение цветовых предпочтений жителей региона. Объекты исследований: современная архитектура и дизайн региона, предметы декоративно-прикладного искусства, мнение жителей. Наряду с натурными обследованиями используются различные способы социологических исследований (анкетирование, опросы). Выводы исследования и статистические данные представляются в графической форме в виде предпочитаемых цветовых совокупностей, зафиксированных по месту — народной системе обозначения цвета.

В заключение первой стадии работы необходимо наметить направления творческого проектного поиска колористики городов региона.

ВТОРАЯ СТАДИЯ. Целью является разработка генеральной схемы колористики — документа, входящего в состав генерального плана города.

Предпроектный анализ города включает изучение эволюции его цветовой среды в прошлом, состояние современной цветовой среды (по возможности в различные времена года). Параллельно на плане города устанавливается степень возможной цветовой изменчивости отдельных сооружений, кварталов и частей города. Зонирование по цветовой изменчивости — одна из предпосылок создания макроструктуры будущей колористики города. Дальнейшая разработка зависит от результатов анализа сложившейся архитектурной массы города и перспектив ее развития. Мезо- и микроструктура колористики зависят от конкретных качеств застройки: величины кварталов, степени плотности или расчлененности, конфигурации отдельных объектов.

Анализ пространственной организации города представляет собой его дифференциацию на отдельные элементы: точки (узлы, ориентиры), панорамы или фронты (границы), зоны (районы), осевые перспективы (пути). Элементы не существуют изолированно, они взаимопроникают один в другой, между ними находятся промежуточные зоны. Исследуемая градостроительная структура может иметь национальную специфику, например, улицы малых русских городов и среднеазиатская ковровая застройка. Частота изменения цвета (плавные переходы или частые контрастные смены цвета) зависит от особенностей застройки.

Первая проектная задача на этой стадии — поиск макроструктуры. Типы структур колористики города могут основываться на пространственной типологии городской среды: магистральная структура (улицы, пути), узловая (узлы), доминантная (ориентиры), зонная (районы), панорамная (границы). Строение формы города подсказывает компактный или расчлененный, моно- или полицентрический тип макроструктуры колористики. На тип макроструктуры влияет также топонимика различных зон города. Поиск макроструктуры целесообразно вести в черно-белой графике, которая одновременно способна условно передать степень тональной активности отдельных зон (включая собственно цвет).

Вторая проектная задача — поиск палитры колористики города, которая разрабатывается по результатам предварительного анализа. Каждый цвет, входящий в ее состав, представляет собой центр цветового множества. Подбор цветов должен обеспечивать целостность палитры, разнообразие и взаимосвязь всех цветов. Существуют три области палитры: I — доминирующая, II — вспомогательная, III — акцентная.

Третья проектная задача — определение степени постоянства или изменчивости полихромии частей города, а также инсоляции фронтов застройки. Решение этой задачи показывается на чертеже макроструктуры.

Результат работы — генеральная схема колористической среды города. Это свод принципов и приемов формирования колористики города с указанием путей реализации. В состав документации на этой стадии входят: анализ эволюции палитры и структуры колористики города (схема); анализ современного состояния цветовой среды города, включающий выявление опорных цветоносителей и степени цветовой изменчивости отдельных зон; анализ ландшафтно-пространственной организации города и особенностей его восприятия; предложение по макроструктуре и палитре колористики города; цветные иллюстрации генеральной схемы.

ТРЕТЬЯ СТАДИЯ. Целью работы является крупноплановое цветовое решение на основе генсхемы колористики одной из частей города, отдельных районов, микрорайонов, магистралей.

Анализ градостроительного фрагмента включает изучение его восприятия с внешних и внутренних точек, степени открытости и замкнутости, непрерывности и дискретности пространств, ритма их раскрытия при движении по городу. Пространственный анализ сопровождается функциональным, который определяет тип пространства, связанный с деятельностью человека. Особое внимание уделяется определению солнечных и теневых фасадов в зависимости от ориентации застройки.

Полихромия памятников архитектуры выявляется натурными зондажами с послымым химическим анализом красителей и фиксацией их реконструированного цвета или определяется на основе архивных и иконографических источников. Неизменяемые по цвету здания являются опорными точками будущей полихромии фрагмента города.

Предпроектный анализ на этой стадии позволяет определить общую направленность колористики фрагмента города. Последовательность разработки отдельных цветковых композиций определяется архитектурно-дизайнерской иерархией элементов: от общего к частному. При этом целесообразно выделение в визуальном поле объекта и фона. Колористика крупного фрагмента города (района, комплекса) рассматривается как фон для колористики более мелких фрагментов (групп зданий и отдельных объектов) и т.д.

Основная проектная задача стадии — разработка пространственного цветового зонирования фрагмента города. Ей предшествует выделение типов пространств: репрезентативное общегородское, интимное внутриквартальное пространство и др. Типы пространств формируют мезоструктуру колористики фрагмента. Каждый тип пространства интерпретируется определенной полихромией: однородной или неоднородной, контрастной или нюансной.

В состав предпроектной и проектной документации по колористике на этой стадии входят: анализ полихромии памятников архитектуры (схемы, чертежи, рисунки, фотографии); анализ существующего состояния цветовой среды с фиксацией опорных цветоносителей; анализ, выявляющий основные типы пространств и особенности их восприятия (схемы, перспективные изображения, план); дополнительные иллюстрации, раскрывающие замысел колористики фрагмента города (перспективные изображения, эксонометрии).

ЧЕТВЕРТАЯ СТАДИЯ. Цель — разработка художественно-образного содержания колористики локального участка (микрорайона, комплекса). Объектами колористического решения становятся объекты архитектуры и городского дизайна, геопластики, а также произведения монументально-декоративного искусства, реклама. Архитектор-дизайнер решает задачу создания образа места и времени, его концентрированного воплощения в цвете и пластике с учетом реальных материалов и возможностей строительства.

При разработке микроструктуры колористики — цветовых графов — необходимо исходить из реального восприятия архитектурно-пространственной ситуации. Если объемно-пространственная структура комплекса уже задана, то основу для поиска графов можно получить путем видеосъемки макета с точки зрения, соответствующей характерным натурным точкам восприятия. Основой для поиска графов являются линейные изображения по результатам съемки. Проектирование микроструктуры колористики ведется в черно-белой графике. Цветовое решение объекта, совмещающее микроструктуру и палитру, может быть найдено на экране компьютера.

Проектная документация на этой стадии включает материал, отражающий художественно-образный аспект и объемно-пространственный характер колористики видеозаписи (эскизы, перспективы, развертки, макеты и др.).

ПЯТАЯ СТАДИЯ. Цель — детальное цветовое решение объектов архитектуры и городского дизайна, основанное на результатах предыдущей стадии проектирования. Здесь происходит окончательная более тонкая корректировка палитры. При выборе отделочного материала учитывается его стоимость, долговечность, эксплуатационные расходы, связанные с климатическими условиями региона. Проектная документация включает паспорта покраски и отделки фасадов зданий и их деталей, объектов городского дизайна.

Таковы содержание и последовательность предпроектных исследований и проектных операций пяти стадий проектирования колористики города [48].

Полихромии конкретных исторических районов города мы вправе оценивать, пользуясь такими критериями, как возраст, художественные достоинства, документально подтвержденная достоверность, ценность с точки зрения колористической культуры. Только они помогут нащупать реальную преемственность в художественных традициях архитектурной полихромии.

Как же отнестись к сохранившейся или восстановленной изначальной полихромии отдельных сооружений? Безусловно, она должна служить исходным материалом в воссоздании хроматического содержания исторической застройки, должна учитываться в его современной колористике. Подлинная полихромия объекта позволяет глубже постичь принципы сложения цветового поля в определенную эпоху. Однако одновременное восстановление изначальной окраски всех старых сооружений района противоречит традиции эволюционных перемен цветового строя исторической части города. Ведь каждая эпоха всегда корректировала полихромии предыдущего периода, меняла оригинальные цвета ранее возведенных построек в соответствии со своими художественными нормами, вкусами и даже регламентирующими правилами. А так как первоначальные цвета разновременных сооружений весьма редко сосуществовали в цветовой среде той или иной части города, то их полное и буквальное восстановление не сможет с достоверностью представить ни одно из подлинных исторических цветовых состояний этого района, как не сможет и информировать о подлинном ходе его развития. Можно с уверенностью предположить, что столкновение цветов окраски, присутствующих различным эпохам, привело бы к острым колористическим конфликтам из-за несовместимости разнохарактерных гамм, из-за несогласованности цветовых конструкций разномасштабных сооружений и даже привело бы к ощутимым художественным утратам или ко взаимному уничтожению цвето-пластических акцентов застройки, скрыло бы тенденции развития градостроительной колористики, а следовательно, лишило бы современную цветовую среду исторического района цветовой преемственности.

Существующая ныне цветовая среда исторических районов, как правило, представляет собой случайно возникший конгломерат исторических и современного

пластов, в котором художественная ценность каждого в значительной степени утрачивается, где никак не отражены изменения в объемно-пространственной композиции участков, в их функциональной роли и весомости в структуре города.

Единственным подходом к профессиональному конструированию полихромии исторических районов может стать осмысление ее как художественной целостности, органично сочетающее в себе напластования различных эпох благодаря локальным закономерностям своего развития. Выявление этих закономерностей, создание на их основе цветовой системы, гибкой и открытой к дальнейшим изменениям, составляет содержание научно-исследовательского и проектного поиска в области колористики старых районов города. Архитектор-дизайнер может выступать как своего рода дирижер, организующий и направляющий цветовую полифонию исторической части города, определяющий ее эмоциональное звучание, которое способно быть и драматически-конфликтным, и мягко-поэтичным. Он может создавать сложную цветопластическую ткань взаимосвязанных городских пространств, как бы интерьеров города, которые будут восприниматься отдельными и завершенными элементами, эпизодами истории и, одновременно, в некоторой логически обоснованной сюжетной последовательности. Он может точно реконструировать историческую полихромии тех или иных фрагментов города, словно цитируя достоверный цветовой контекст определенных исторических эпох, но вместе с тем соотнося ее с цветовой средой основного массива застройки. Опираясь на взаимосвязь структуры колористики и ее палитры, добиваясь тончайших оттенков и сдвигов в ее содержании, конструктор городской полихромии должен, прежде всего, стремиться к воплощению целостного художественного образа исторической городской среды.

Исходным материалом для проектов колористики исторических районов Москвы “Арбат” и “Замоскворечье” послужили результаты исследования исторической полихромии центра Москвы в целом. Они показали, что для эпохи XVII — середины XVIII века характерны сильные контрасты оттенков красного, синего, желтого и зеленого цветов; палитре классицизма (конец XVIII — начало XIX века) присущи тонкие сочетания белого и разбеленных, пастельных цветов — палевого, бледно-розового, мягкого медно-зеленого; во второй половине XIX века палитра теряет насыщенность из-за обилия белого цвета и сероватых тонов; с начала XX века она обогащается оттенками фиолетового, зеленого и синего цветов. Во все эти эпохи цветовая гамма Москвы включала серовато-охристый и коричневый цвета (деревянные строения), а также золото (купола церквей).

Структура заповедной зоны Арбата естественно организуется пронизывающей ее улицей — своеобразным стержнем, пространственно выраженным руслом района. Плотная застройка образует при сравнительно небольшой ширине древней улицы узкий коридор длиной более километра. Арбат значительно противопоставлен пространству Нового Арбата, высотные здания которого хорошо видны из заповедной зоны. Авторы задались целью с помощью цвета развить элементарное пространство улицы Арбат, как бы расширив его за счет пересекающих улиц и переулков.

В ходе анализа исторической полихромии зоны Арбата были определены даты сооружения большинства ее зданий, что позволило приблизительно установить цвета, принадлежавшие им в ту или иную эпоху. На протяжении более чем трехсотлетней истории Арбата его цветовая среда достаточно полно отражала многообразие полихромии центра Москвы, она только претерпевала более радикальные изменения по сравнению с другими центральными районами из-за многочисленных реконструкций. Возникла задача научно-обоснованного и художественно-убедительного распределения этого обширного цветового материала в соответствии с особой ролью заповедной зоны в центре города, которая была задумана, прежде всего, как выделенное пешеходное пространство, место нето-

ропливых прогулок и отдыха, функционально и психологически “разгружающее” соседнюю представительную и динамичную магистраль — Новый Арбат. Разумеется, при этом следовало в максимальной степени учесть расположение достоверной полихромии исторических построек — в основном зданий начала XIX века. В то же время изначальное покрытие ряда зданий конца XIX — начала XX века серой штукатуркой делало возможным привнесение практически любых цветов, необходимых для создания современной цветовой композиции заповедной зоны.

Было решено чередовать акценты теплых и холодных цветов, сосредотачиваемых в местах пересечения Арбата с другими улицами, на протяжении всей вытянутой территории зоны. Активность этих акцентов постепенно должна была гаситься в пространстве Арбата в обе стороны от каждого перекрестка и в глубине примыкающих улиц и переулков. В результате этого чередования цветовых акцентов однообразно протяженное пространство Арбата могло получить ритмическую организацию и возможность значительно развиваться вширь. Этот основной принцип колористики района предусматривал введение меняющегося по цвету единого мощения всей пешеходной зоны, а также озеленения вьющимися растениями торцов некоторых зданий. Авторы предполагали, что пешеходу, идущему по реконструированному Арбату, на каждом из перекрестков должна была раскрываться полихромия соседствующих акцентов, гармонично дополняя ту цветовую среду, в окружении которой он находится.

При выполнении покрасочных работ в ходе реконструкции Арбата в 1985 году были допущены значительные отклонения от предложенного проекта, преимущественное внимание уделялось цветовым реконструкциям отдельных зданий, а не ансамблю в целом. В результате не была достигнута цветовая композиционная целостность улицы, предложенная авторами.

Особенно интересный методический опыт был накоплен в ходе предпроектных исследований исторической полихромии и разработки фрагментов колористики северной части Замоскворечья.

Композиционные особенности Замоскворечья — это пейзажная живописность района, преобладание невысоких зданий и организующая роль вертикальных доминант — церквей и колоколен. В прошлом плоская территория резко контрастировала с высоким левым берегом, на котором возвышался Кремль. В настоящее время визуальная связь района с Кремлем почти полностью утрачена в результате разрушения ряда доминант и возведения в начале XX века плотной застройки средней этажности. Фактически Замоскворечье превратилось в зрительно обособленный район, хотя и сохранивший свою систему внутренних визуальных связей. Отсюда следует, что задаваемая структура колористики Замоскворечья должна быть основана на противопоставлении цветового строя рядовой застройки, занимающей нижний пространственный уровень, цветовым акцентам вертикальных доминант, господствующих в среднем и верхнем уровнях.

В результате анализа полихромии застройки района и его основных доминант — церкви Воскресения в Кадашах и колокольни Предтеченской церкви в Черниговском переулке — были установлены особенности исторической эволюции полихромии района и определен наиболее характерный для него тип цветового поля. Зондированием слоев покраски сооружений (встречалось до 11 слоев), фиксацией цветов, их группировкой в пределах определенной эпохи были установлены цветовые палитры, характерные для Замоскворечья в XVII—XX веках. Традиционным для района было признано цветовое поле, основанное на контрастах активных насыщенных тонов и оттенков белого и светло-серого (наиболее древние сооружения), а также на нюансных сочетаниях разбеленных цветов (основная масса зданий).

Следует особо отметить роль золота в исторической полихромии Замоскворечья. Золоченые купола, шпили и отдельные детали множества церквей и колоколен создавали в прошлом над этой частью Москвы видимое издалека золотое марево. Расположение масс золота в верхнем ярусе цветового поля является, следовательно, существенным элементом пространственного членения исторической колористики Замоскворечья.

Отметим, что разнородность функций сооружений на том или ином участке всегда ведет к разнообразию палитры и подвижности ее полихромии, а функциональная устойчивость среды участка — к стабилизации состава цветов и цветового поля. Этот вывод оказывается весьма важным для перспективного развития колористики Замоскворечья — района, насыщенного памятниками архитектуры и культуры, включающего пространственно сложный комплекс Третьяковской галереи, имеющего свою “фасадную” сторону — набережную — и пронизанного оживленными улицами и переулками, а также множеством пешеходных связей.

На основе предпроектных исследований Замоскворечья была начата непосредственная разработка варианта цветовой среды заповедной зоны. Основной вариант совмещал традиционное трехъярусное членение цветовой среды по вертикали с определенным современной жизнью района его зонированием по горизонтали, а также, учитывая современные зоны видимости доминирующих сооружений — носителей яркой полихромии, предусматривал выделение вокруг них цветowych бассейнов.

Главной сложностью проектирования стал вопрос о характере совмещения подлинного хроматического материала с предлагаемой схемой распределения цветowych масс. Решение оказалось возможным лишь при условном вычленении участков, создающих полихромии различных типов: рядовая застройка, композиционные доминанты, окружение этих доминант и участки, на которые выходят фасады улиц и набережных. Для гармонизации цветowych множеств, образующих различные типы полихромии, подбирались цвета различных цветowych тонов, но вместе с тем близкие по светлоте и насыщенности.

Использовалась способность полихромии к визуальным преобразованиям объемно-пространственной среды и ее отдельных объектов. Нюансная полихромия не активна, в то время как контрастная полихромия вызывает ощутимые формообразующие эффекты и поэтому является активной. Были выделены четыре типа полихромии, основанные на величине контраста элементов по светлоте и насыщенности цвета: полихромия низкой, средней, повышенной и высокой активности. Причем каждый тип полихромии соответствовал полихромии конкретной исторической эпохи. Например, полихромия низкой активности передает нюансные цветowe сочетания рядовой застройки XIX—XX веков, ее разбеленные хроматические и светло-серые тона предназначены для застройки, окружающей архитектурную доминанту. Полихромия средней активности предназначена для основной застройки, полихромия повышенной активности — для цветового акцентирования отдельных фрагментов. Плотные насыщенные тона в сочетании с разбеленными хроматическими, светло-серыми и белыми соответствуют сооружениям, доминирующим в застройке, или отдельным фрагментам рядовой застройки, т.е. полихромия высокой активности соответствует многоцветию церквей и гражданских зданий XVII—XVIII веков.

Предложенная структура колористики могла по-разному сочетаться с четырьмя типами полихромии, что давало возможность получения серии вариантов. Основной вариант, в частности, выявлял полихромии доминант ее контрастным сопоставлением с цветами рядовой застройки. Поэтому из четырех типов полихромии для доминант и их окружения выбирались и противопоставлялись два ее типа — наиболее и наименее активная. Это позволило предложить два решения: в одном

случае контрастное двухцветие доминанты (красное с белым — для Кадашевской церкви, изумрудное с белым — для колокольни Предтеченской церкви) выделяется разбеленной полихромией окружения, а в другом — желтое с белым двухцветие доминанты, обладающее наименьшей активностью (церковь Всех Скорбящих Радости), контрастирует с полихромией высокой активности, отличающей здания XVII века. Для участков набережной и основных улиц района, традиционно не содержащих ярких цветов и одновременно не отличающихся излишней разбеленностью, была предложена полихромия промежуточных типов. Цветовая разработка фрагментов проводилась согласно их классификации: фрагменты общего композиционного значения (например, “входы” в Замоскворечье — начала улиц Пятницкой и Большой Ордынки), относительно замкнутые участки района (такие, как Кадашевская церковь с ее окружением), наконец, отдельные здания или фрагменты (торец здания, арка и т.д.).

Полихромия колокольни церкви Иоанна Предтечи (XVIII век) — одной из вертикальных доминант района — исторически основана на двухцветии изумрудно-зеленого и белого. Цветное мощение участка способно объединить колокольню с двумя соседними церквями, стилистически и композиционно с нею никак не связанными, — церковью Иоанна Предтечи под Бором (XVI—XVIII века) и церковью Михаила и Федора Черниговских (XVII век), а вывод этого мощения на Пятницкую улицу может обозначить существование архитектурного комплекса за линией ее плотной застройки. Полихромия колокольни и церковей особенно активно выделяется на светлом фоне окружающих зданий. Включение в колористический ансамбль полихромии других древних сооружений, расположенных на этом участке и постепенно раскрываемых реставраторами (например, палат XVII века), может способствовать выявлению композиции давно исчезнувшего памятника — Предтеченского монастыря, существовавшего на этой территории с XIV века, Церкви Воскресения в Кадашах (XVII век) — основной вертикальной доминанте северной части Замоскворечья — присуще красно-белое двухцветие, которое с наибольшим эффектом может быть подчеркнуто пастельными тонами окружающих построек.

Рассмотрим далее пример архитектурно-дизайнерской разработки колористики крупного города на примере Иркутска, выполненный в 1995 году А.В. Ефимовым и В.Ж. Елизаровым.

Специфика колористики новых городов состоит в том, что она не имеет исторических корней. Природные факторы проявляются здесь очевиднее, чем в старом городе. Такими они были и на заре зарождения старого города. Учитывая, что природа первична, а культура — вторична, можно объяснить цветовую эволюцию старых городов. Вероятно, и новым городам суждено пережить подобную эволюцию, а пока они находятся в самом ее начале, переживают “детство колористики”, стремятся быстрее войти в зрелый возраст. Они используют цветовой потенциал старых городов, достижения современной цветовой культуры, стараясь ускорить эволюционный бег.

Разработка колористики Иркутска проводилась в пять стадий. На первой стадии изучалась объективная основа ее построения. Было установлено, что в Прибайкалье ахроматика продолжительной осенне-зимней фазы определяет исходный фон будущей колористики, что разнообразие полихромии летнего природного окружения дает право на их перенос (в известных пределах) в архитектурную колористику. В условиях длительной холодной зимы с частыми туманами предпочтительна палитра цветов теплой области спектра. В Прибайкалье высокая яркость солнца наряду с зимними туманами и изморозью “съедает” цвет, чем оправдана тяга к глубоким темным тонам. Световой климат Прибайкалья предопределяет своеобразное пространственное цветовое зонирование города: в ближней зоне цвета низкой светлоты и крупная фактура поверхности снижают слепящий контраст света и тени, в дальней зоне — контрастные сочетания и гладкая фактура.

Природное окружение составляло в прошлом основу материальной и духовной жизни сибиряка. Оно сформировало особый этнопсихологический тип, что отчетливо проявляется в цветовой культуре народов Сибири, в частности, в полихромии деревянной архитектуры с богатством естественного материала и традиционной красочностью. Цветовые предпочтения жителей Сибири во многом навеяны природными мотивами и ассоциациями, обусловлены древней символикой: до сих пор жив культ синего цвета, особенно в Бурятии. Постоянной симпатией при покраске индивидуальных домов пользуются близкие к естественным цветам оттенки красных и желтых охр, сочетания зеленых, голубых и синих цветов с белым. Во время опроса 1980—1981 годов жители Иркутска согласились, что применительно к массовому индустриальному строительству ценность насыщенной теплой цветовой гаммы в условиях Сибири неоспорима, но была подтверждена также и важность голубого цвета.

Для Иркутска как исторического города важное значение имел анализ эволюции структуры и палитры его архитектурной полихромии в прошлом, который предварял проектные работы на второй стадии. На протяжении почти трех веков цвет деревянной застройки составлял основу цветовой ткани города. Темный коричневатый массив постепенно разбавлялся вкраплениями светлых каменных зданий и белых храмов, обретал желтовато-красновато-охристые, зеленые и синие оттенки в результате покрасок деревянной обшивки срубов, ставней и деталей. Последние десятилетия цветное лицо города резко изменила ахроматика новых районов. Существующая цветовая среда города оказалась хаотичной, разбитой на разрозненные фрагменты. В историческом ядре, среди кварталов деревянной застройки, цветовой активностью выделяются две основные магистрали — улица К. Маркса и улица Ленина, которые не имеют концептуального решения. Таким образом основу цветовой палитры колористики Иркутска составили две контрастные области: теплые темные тона и узкий диапазон холодных.

Для того, чтобы определить макроструктуру колористики, была установлена степень цветовой изменяемости отдельных построек, кварталов и частей города, зафиксированная на генеральном плане города, что представило необходимую информацию для обоснования структуры будущей колористики.

Проектные проработки второй стадии показали, что функционально-пространственная структура Иркутска позволяет создать четыре принципиальных варианта колористики: центрический, полицентрический, магистрально-узловой и панорамный. Каждый из них предполагал конструирование своеобразного цветового поля. Предстояло сделать выбор или совместить элементы каждого из них. Авторы склонились к варианту, в котором центральная часть города составляет плотное, коричневатое-красное ядро с включениями насыщенных теплых светлых и белых акцентов. Исторический центр связан оживленными по цвету магистралями с новыми районами, имеющими цветовую самостоятельность и большую свободу палитры. Обособленные районы на окраинах города противопоставляются природному окружению теплыми тонами либо вплетаются в него. Характерные иркутские набережные и панорамы террас, воспринимаемые через водную гладь широкой Ангары, незамерзающей и дымящейся зимой, подчеркиваются обобщенным оранжево-красным колоритом. В результате нашли свое выражение все четыре варианта структуры и все богатство существующей палитры.

Объектом разработки на третьей стадии проектирования колористики Иркутска стала улица К. Маркса — центральная магистраль города, застроенная, в основном, в конце XIX — начале XX века. За исключением нескольких опорных по цвету зданий стилистика архитектуры не задавала определенных цветов их окраски, поэтому структура и палитра колористики определялась функцией магистрали, преобладающей освещенностью и восприятием ее отдельных отрезков. Основу структуры колористики задал ритм перекрестков и чередование нескольких

уникальных зданий. Южный фронт улицы был решен в темной цветовой гамме, а северный — построен на чередовании холодных и теплых цветов, причем нюансные цветовые изменения южной стороны дополнялись цветовыми контрастами северной.

Целью работы на четвертой стадии проектирования явилось создание запоминающегося художественного цветового образа улицы К. Маркса. Функционально она представляет собой средоточие важных административных, научных и общественных учреждений города, служит важной опорной вехой каркаса города и, одновременно, содержит здания, обладающие историко-архитектурной ценностью, которые придают улице характер общественно-культурной зоны. Полифункциональность улицы требовала адекватной цветовой интерпретации. Доминирующий тепло-красный колорит центрального ядра города достаточно полно выражал круг ассоциаций, связанных с историей улицы. Но чтобы избежать цветовой однозначности была предпринята попытка бережного восстановления исторической полихромии нескольких памятников, как бы цитирующих цветовые образы архитектуры прошлого, что обогатило колористику улицы исторической глубиной и сложностью ассоциаций.

На пятой стадии проектирования разрабатывались паспорта окраски и цветовой отделки домов. Были учтены результаты проведенных иркутскими реставраторами исследований. Авторы использовали реально существующий набор красителей, заставивший несколько трансформировать палитру предыдущей проектной стадии. Это обстоятельство повлияло на конкретные цветовые решения отдельных зданий. Особое внимание было обращено на соблюдение технологии покраски, которая играет решающую роль в обеспечении долговечности цветовой реконструкции в сибирских регионах с большими перепадами температур, вьюгами и осадками.

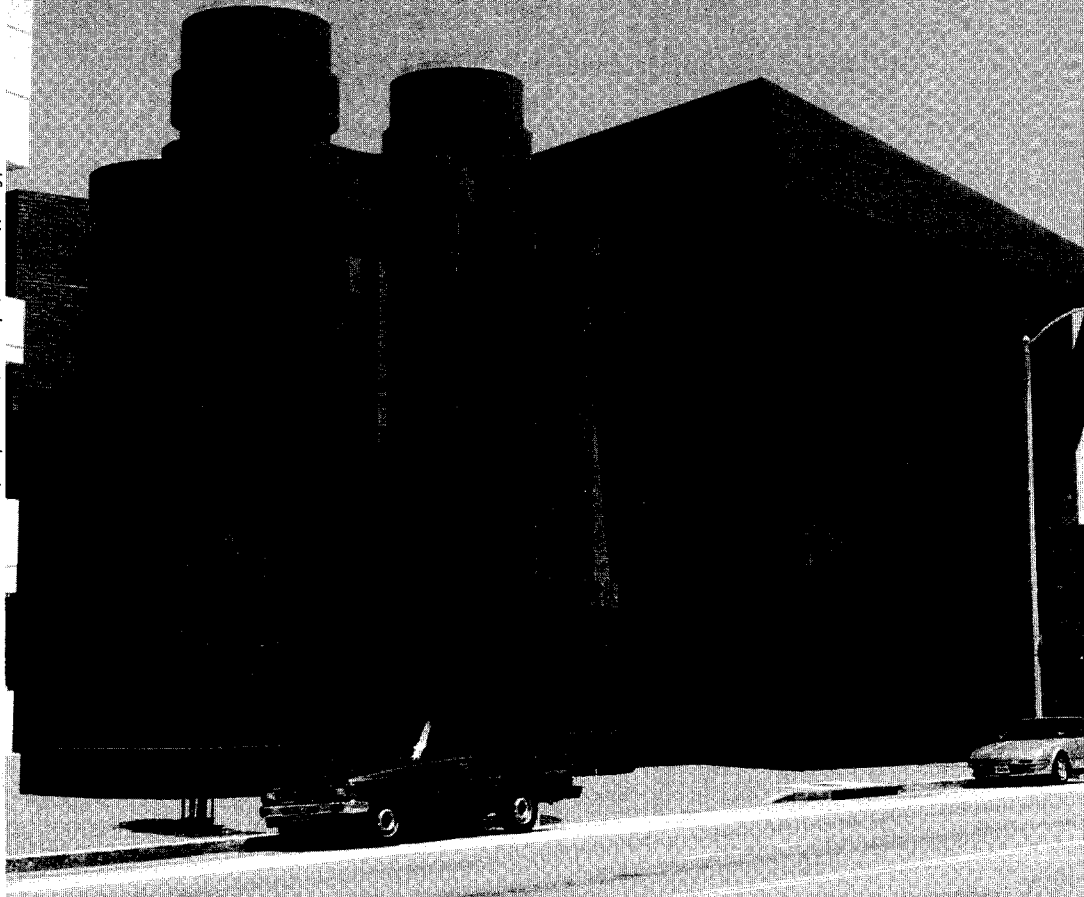
Реализация проекта убедила жителей в действенности колористики, радикально изменившей не только цветовой облик, но и ощущение пространства центральной улицы города, ее художественную содержательность.

Колористика, которой посвящена настоящая глава, — свойство трехмерной формы, соответственно — материального окружения. Колористика — пространственный феномен, существенно влияющий на качество материально-пространственной среды, которую архитектор-дизайнер формирует в соответствии с историко-культурной значимостью места, функциональной наполненностью средового объекта, эстетическими представлениями в обществе на конкретный период времени.

Владение средствами колористики требует от специалиста особых знаний, которые необходимо черпать в истории — к сожалению, преподносимой нам в недавнем прошлом лишь в черно-белом прочтении, в освоении современной отечественной и зарубежной практики, в теоретическом осмыслении возможностей использования цвета в окружающей среде.

Глава 10

"Синтез искусств" на фасаде общественного центра. США, Ф. Гери, К. Ольденбург



ТРАДИЦИОННЫЕ И НОВЫЕ ТИПЫ
АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКИХ ЗАДАЧ
ПРИ ФОРМИРОВАНИИ СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

10.1. ПОНЯТИЕ О ТИПОЛОГИИ ВИДОВ И ФОРМ СРЕДЫ

Для полноценного определения современных тенденций и возможных перспектив художественного проектирования архитектурной среды необходимо свести множество частных и внешне разрозненных представлений о слагаемых и обстоятельствах средоформирования в общую систему, всесторонне и с единых позиций описывающую свойства и характеристики объекта дизайнерского проектирования — собственно среды, классифицировать те разновидности средовых объектов и систем, с которыми приходится иметь дело художнику-дизайнеру, выявив их различия и приметы сходства. В этом случае можно свести в систему и особенности их проектного формирования.

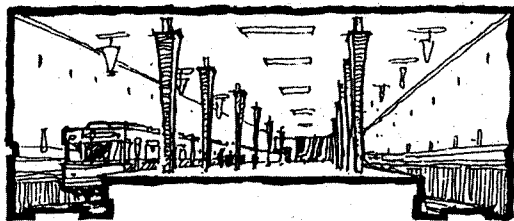
Наиболее достоверным способом объективного описания элементов нашего окружения является *типология видов и форм среды* — определенным образом организованное перечисление родственных средовых объектов или систем, описывающее каждый фрагмент среды через общие принципы его построения (структуры) и характеристики составляющих. При этом выполняется системное расчленение совокупности окружающих человека средовых ситуаций на характерные стереотипы и составляются их закономерно организованные последовательности (классификация), отражающая изменение ведущих для данного класса (ряда объектов) критериев (признаков). В разных случаях проектировщик может воспользоваться для составления нужной ему типологической конструкции различными классификационными критериями, взяв за основу пространственные, функциональные, инженерно-конструктивные или художественные особенности изучаемого множества, сопоставления по принципу “фрагмент—целое”, “проект—постройка”, “памятник—окружение” и т.д.

В большинстве случаев эти принципы зашифрованы уже в самом названии явления, подразумевающим наглядность понятия, знакомство с ним любого человека. Слово “улица” моментально ассоциируется с определенным зрительным образом, иллюстрирующим линейно-узловую организацию элементов среды магистрали или переулка, “стадион” подразумевает центрическое построение структур, образующих спорткомплекс. А уже потом начинается процесс уточнения — через детали объекта — разновидности данного типа средового образования. Причем является его “единственность”, определенность сравнением с деталями объектов — инвариантов того же рода.

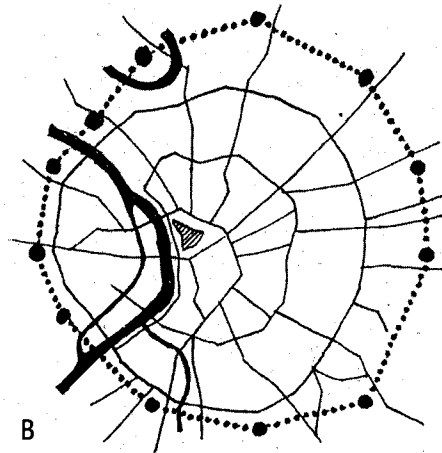
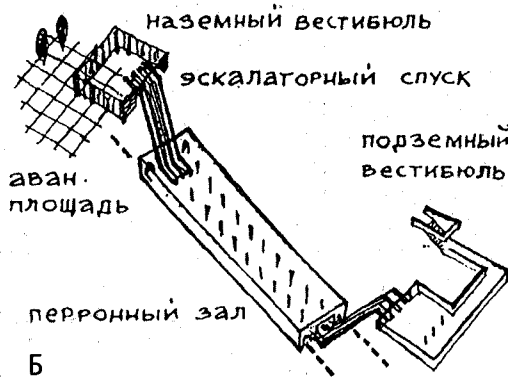
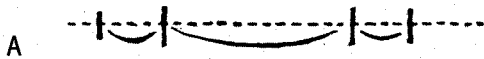
Понятно, что в реальном мире не существует абсолютной, единственной типологической системы его описания: одна и та же сумма явлений и фактов может быть организована в самые различные типологические ряды в зависимости от выбора принципов их сравнения. Поэтому ни одна из частных или типологических схем не в состоянии описать свойства среды во всей сложности их проявлений. Для этого необходимо их совместное рассмотрение и сопоставление.

Но “проектная” обусловленность средовых типологических построений, нацеленных, в конечном счете, на синтез всех слагаемых дизайнерского произведения в художественных категориях, позволяет ограничить круг возможных критериев. Феномен “среда” понимается дизайнером как постоянно взаимодействующее единство осуществляемой в ее рамках деятельности с самими этими рамками — предметно-пространственным каркасом. Поэтому первичными при составлении типологических классификаций среды следует считать функционально-пространственные параметры породивших ее видов и форм деятельности. Тогда обстоятельства и условия формирования среды будут только уточняться, развивая типологические схемы, построенные на этой базе. Но и в этом случае проявляются два, казалось бы, несопоставимых типа оценок: по размаху, *пространственному охвату*, и по технологической, социальной направленности, т.е. *по назначению*.

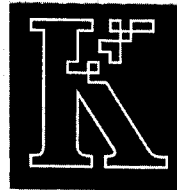
Средовые объекты и системы: А — “элементарный” средовой объект (перронный зал станции метро); Б — “комплексный” средовой объект — станция метро; В — средовая система (кольцевая линия московского метрополитена); Г₁ Г₂ — визуальные ориентиры “случайных” средовых систем



зона ожидания зона передвижения зона ожидания



Г₁



Г₂

Первый тип оценок диктует масштабно-пространственную шкалу типологических форм, которая начинается с представления о городе, населенном пункте, ландшафтной ситуации (более крупные — в географическом смысле — единицы пространства, очевидно, уже теряют характер среды, т.е. образования, эмоционально и зрительно связанного с потребителем); затем следуют понятия крупный средовой комплекс или система (район, парк), отдельный средовой элемент (магистраль, двор, дом), единичный интерьер и, наконец, фрагмент единичного интерьера или помещения — рабочее место, зона в комнате.

Однако иерархичность приведенного типа логического перечисления далеко не так очевидна, как кажется на первый взгляд. Дело в том, что каждый последующий уровень перечисления составляется из элементов предыдущего, при этом возникает трудность определения тех единиц, которые обладают свойствами целостности — средовых объектов.

Теоретически к ним относятся *целостные средовые образования, характерные ограниченным единством пространственных условий, предметного наполнения и особенностей процесса*, для которого они предназначены. Как правило, средовой объект имеет сложное строение, включая ряд средовых единиц меньшего ранга и более узкого назначения, каждый со своими параметрами пространства и оснащения, будучи при этом частью более крупной средовой структуры или цепочки структур.

Как правило, последовательность средовых объектов, принадлежащих к общей структуре, связана с относительным единством природы их ведущих слагаемых, прежде всего — с непрерывностью, “перетеканием” пространственной основы.

Морфологически различаются *узловые* (локальные, компактные) и *линейные* (вытянутые вдоль одной оси), каждый со своими особенностями архитектурно-дизайнерского проектирования. Таким образом и соединения одного уровня (комнаты в квартире, зоны площади), и образованные ими более сложные единицы среды (квартиры, площади), — относятся к разряду “объектов”. Другое дело — средовая система — организационная или функциональная *общность разнесенных в пространстве средовых объектов (фрагментов среды) одного класса*, близких по назначению и структуре, разделенных средовыми образованиями принципиально другого типа (например, разделенная улицами и домами система дворов в жилом районе, система станций и путей в транспортной инфраструктуре, сеть разбросанных по городу фирменных магазинов и т.д.). Чересполосица средовых состояний в средовой системе, вызванная резкой сменой функций в рядом лежащих точках пространства, реализуется и в пространственных, и в предметных компонентах среды. При этом протяженности и территории, разделяющие однотипные элементы систем, обслуживающие процесс, который собирает систему в общность, могут принадлежать как к самой системе (перегоны в линии метрополитена), так и к “фоновым”, не входящим в систему структурам (уличная сеть как средство подвоза товара к магазинам).

Различают средовые системы территориального характера (промзоны, парки) и системы с сетевой структурой (например, транспортные). Первые, в конечном счете, задумываются как самостоятельные функционально-образные композиции, выделяющиеся в “фоновой” средовой ткани. Вторые обычно имеют более сложную эстетическую основу — с одной стороны, каждый структурный элемент сети должен доказать свою принадлежность к ней, с другой — отразить своеобразие того конкретного места города, где этот элемент размещен. Так, каждая станция метро должна раскрыть свою связь с другими станциями данной линии и обладать неповторимыми чертами, местным колоритом, позволяющим пассажиру легко ориентироваться по пути следования поезда.

Иными словами, среда, в принципе, представляет собой весьма сложно организованную многоуровневую структуру, где даже вопрос выделения того или иного пространственного уровня (объекта проектирования) решается только с учетом всей совокупности обстоятельств, делающих его достаточно цельным по облику и характеристикам.

Второй критерий систематизации форм среды составляет более привычную для проектировщика “типологию назначений”, где функция выступает, прежде всего, как технология деятельности, а пространственные параметры задаются соответствующими технологическими требованиями. Это объекты производственные, административные, торговые, жилые и т.д.

Но если в первом ряду фактическим критерием смены качества от объекта к объекту выступает физическая величина — размер архитектурно-градостроительного образования, то во втором дело обстоит сложнее. Здесь мера отсчета — социальный план, она говорит о характере включенности потребителя среды (данного слоя общества, группы людей) в процессы производства, жизни, о коллективности или индивидуальности их действий и т.д. Понятно, что прямое измерение такого критерия какими-то единицами невозможно, но “мощность” его всегда ощущается и потребителем, и проектировщиком.

В практической работе оба типологических ряда как бы пересекаются, составляя своеобразную *типологическую матрицу*, где “по вертикали” учтены масштабные характеристики типа, а “по горизонтали” — его назначение. И тогда занесенный в определенную ячейку таблицы средовый объект становится эталоном, *типом* данной среды — с конкретными показателями строения и использования, ориентирующими усилия проектировщика при работе с аналогичными заданиями. При

Систематизация видов и форм архитектурной среды (схема типологической матрицы)

А. МАСШТАБНЫЕ (РАЗМЕРНЫЕ) ХАРАКТЕРИСТИКИ

СРЕДОВАЯ ЯЧЕЙКА (ЕДИНИЦА)	ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СИТУАЦИЯ	ВЕЩИ, ПРЕДМЕТНОЕ НАПОЛНЕНИЕ	СТРУКТУРНЫЕ УРОВНИ
<ul style="list-style-type: none"> ● РАБОЧЕЕ МЕСТО, РАБОЧАЯ ЗОНА ● ПОМЕЩЕНИЕ, ГРУППА ПОМЕЩЕНИЙ 			I "МИКРО"
<ul style="list-style-type: none"> ● ЗДАНИЕ, КОМПЛЕКС ЗДАНИЙ 			II "МЕЗО"
<ul style="list-style-type: none"> ● УЛИЦА, КВАРТАЛ, РАЙОН ● ПЛАНИРОВОЧНАЯ ЗОНА 			III "МАКРО"
<ul style="list-style-type: none"> ● ГОРОДСКОЙ, ЛАНДШАФТНЫЙ КОМПЛЕКС 			IV "ГИПЕР"

Б. СОЦИАЛЬНЫЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

ХАРАКТЕР СРЕДЫ				
ПРЕДНАЗНАЧЕНИЕ	ПРОЖИВАНИЕ	ОБЩЕНИЕ, ОБСЛУЖИВАНИЕ	ТРУД, ПРОИЗВОДСТВО	ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФУНКЦИЙ
СОЦИАЛЬНАЯ НАЦЕЛЕННОСТЬ	ЛИЧНОСТЬ, СЕМЬЯ	ГРУППА, СООБЩЕСТВО	КОЛЛЕКТИВ	ОБЩЕСТВО В ЦЕЛОМ

В. КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ МАТРИЦА

СТРУКТУРНЫЕ УРОВНИ	ВИДЫ СРЕДЫ			
	ЖИЛАЯ	ОБЩЕСТВЕННАЯ	ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ	ГОРОДСКАЯ
"МИКРО"				
"МЕЗО"				
"МАКРО"				
"ГИПЕР"				

○ характерные представители типа

составлении типологических схем надо только помнить, что в большинстве случаев довольно трудно провести четкую границу между рядом лежащими единицами типологической шкалы — современное промышленное производство пронизано элементами общественного и бытового назначения, часто здание и окружающее его пространство составляют единое композиционное целое и т.д.

Комплектность, множественность задач средового проектирования делают чрезвычайно действенными и другие критерии формирования типологических систем.

С этих позиций наиболее заметный водораздел между типами среды лежит в представлениях об *открытом пространстве* — в парках, жилых дворах, на ули-

цах и площадях, где вместо искусственного покрытия над головой зрителя заходит только небосвод, и *пространстве закрытом*, среде помещения, здания, которое охватывается понятием *“интерьер”*. Эти формы среды различаются целой гаммой условий и факторов проектирования: они по разному воспринимаются зрителем, по разному связаны с природой, различаются не просто функциями, но и ролью функции в формообразовании объекта.

Так, в большинстве интерьеров технология, особенности деятельности однозначно задают объемно-пространственную основу среды, что ведет к бесчисленности ее архетипов (театральный зал, цех, ресторан, жилая комната и т.д.). Тогда как в *“городских интерьерах”* функция предельно типизирована, укрупнена, имеет устойчивый минимум базовых форм (например, улица или площадь), а вариации этих форм связаны не со сменой функции (улица — всегда коммуникация), а ее конкретикой (напряженность пешеходно-транспортного потока, особенности его обслуживания и т.д.).

Названные типологические построения, и это очень важно, несколько не противоречат еще одной *“базовой”* классификационной структуре дизайнера среды, различающей средовые объекты по степени их приближения к идеалу проектирования — художественному образу. Ибо далеко не все произведения дизайнерского творчества достигают этой вершины — одним суждено остаться просто красивыми вещами, другие будут только *“узнаваться в толпе”*, третьи станут символом *“рода”* или *“семейства”* и лишь немногие запомнятся глубиной и неповторимостью идейного, общественного содержания.

К факторам, уточняющим общие типологические критерии, относятся и самые различные средовые реалии. Объекты среды можно различать по степени завершенности (формирующиеся—стабильно живущие), по ведущим геометрическим признакам (линейные, центрические, расчлененные системы), по характеру учета исторических или культурных ценностей (реконструкция, реставрация, ревалоризация среды), по отношению к природному окружению (полностью искусственная среда—природные ландшафтные комплексы) и т.д. И каждый из этих критериев отражает существенные стороны архитектурно-дизайнерского средового творчества, которые выдвигают свои требования к квалификации, опыту, профессиональным навыкам специалиста-проектировщика, особенностям его подготовки, даже — к типу его творческой личности.

Так, для работы со средой, насыщенной памятниками старины, нужны склонность к архивным изысканиям, стилизации, умение вписаться в исторический контекст с новыми элементами или функциями. Парки и сады, где визуальными компонентами композиции выступают *“объемы”* зелени, *“поверхности”* воды и газонов, а колористическое решение диктуется сменой времен года, требуют специфических знаний об этих компонентах, их сезонных и возрастных деформациях и других взаимосвязях *“живых”* форм, образуют особую разновидность *“экологического”* дизайна среды.

Другими словами, любая типологическая классификация средовых объектов не только описывает их строение или состояние, но и определяет черты того отряда специалистов, который должен профессионально заниматься дизайном среды. Но главное — формирует перечень задач средового проектирования, называет приблизительный набор возможных вариантов их решения, а значит позволяет выделить среди этих задач те, что будут особенно актуальны и для современной архитектурно-дизайнерской деятельности, и для ее дальнейшего совершенствования и развития.

Выше подробно рассказывалось о технологии и особенностях формирования двух главнейших разновидностей среды, обладающих наибольшей спецификой строения и воздействия на зрителя — интерьеров и открытых пространств. Деление это представляет собой два полюса одного типологического ряда, рассматривающего все формы среды и позиции ее пространственного охвата. Но практически все прочие типологические конструкции включают “пространственную” шкалу, которая идет как бы “поперек” внепространственных признаков классификации среды. Это положение наиболее очевидно при анализе задач, которые ставятся проектировщику другой “главной” классификационной системой — функциональной.

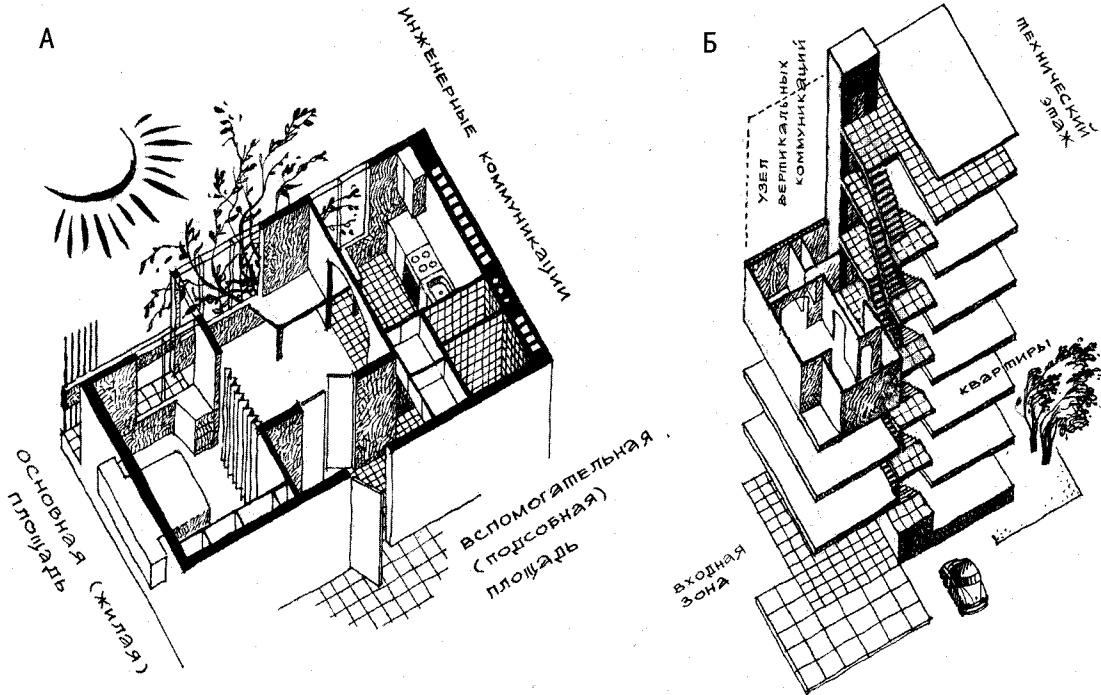
Жилая среда — *комплекс открытых и закрытых пространств, предназначенных для проживания человека, оборудованных и оснащенных в соответствии с образом жизни, социальными и личными интересами пользующихся жилищем.*

Современные взгляды на жилую среду выделяют в ней “личные” помещения (индивидуальные, семейные, групповые ячейки — комнаты, квартиры, дортуары и пр.), их комплексы — жилые дома, гостиницы, общежития и пр.) и “общественные” помещения — учреждения культуры, здравоохранения, бытового и торгового обслуживания (детские сады, школы, повседневная торговая сеть и т.д.); а также принадлежащие им открытые пространства — жилые дороги, проезды, участки учреждений обслуживания. Общая структура жилой среды должна обеспечить каждого живущего его долей “общественных” и “личных” пространств, которые, в целом, составят единый комплекс, соответствующий стандартам и возможностям общества и отвечающий современным санитарно-гигиеническим требованиям.

Таким образом, обеспечение основных функций жилища — еда, сон, бытовые процессы, общение, воспитание и обучение детей, индивидуальный труд, отдых, самообразование и т.п. — как бы распределяются по разным пространственным зонам и ячейкам, каждая со своим специфическим оборудованием и предметным наполнением (мебель, бытовые приборы, личные вещи и пр.), причем чем более “личным” является жилое пространство, тем индивидуальнее оказывается его наполнение.

Это обстоятельство, а также относительно малый срок амортизации оборудования и оснащения “личной” жилой среды по сравнению с ее пространственными ограждениями, предопределяют активное влияние на облик жилых интерьеров процессов их адаптации к интересам потребителя, что резко выделяет среду жилища из других средовых образований.

Другое свойство жилой среды — преимущественно интимный, близкий к интересам человека масштабный строй, связанный с размерностью и пространственных



параметров жилых ячеек, и, главным образом, с размерностью бытового оснащения среды (мебели, личных вещей и пр.).

Третья черта жилой среды — приватный, частный характер ее использования, предполагающий высокую степень изолированности “личных” пространств, особый эмоциональный климат, обеспечивающий тишину, спокойствие, свободу выбора занятий для каждого проживающего.

И четвертое — жилая среда представляет собой самый эргономически жесткий тип среды, поскольку особенности физиологии и строения человека, нормы его поведения задают очень четкие требования к размерности и компоновке оборудования жилища, его пространственной организации и параметрам физической среды (температура воздуха, аэрация, инсоляция помещений и т.д.).

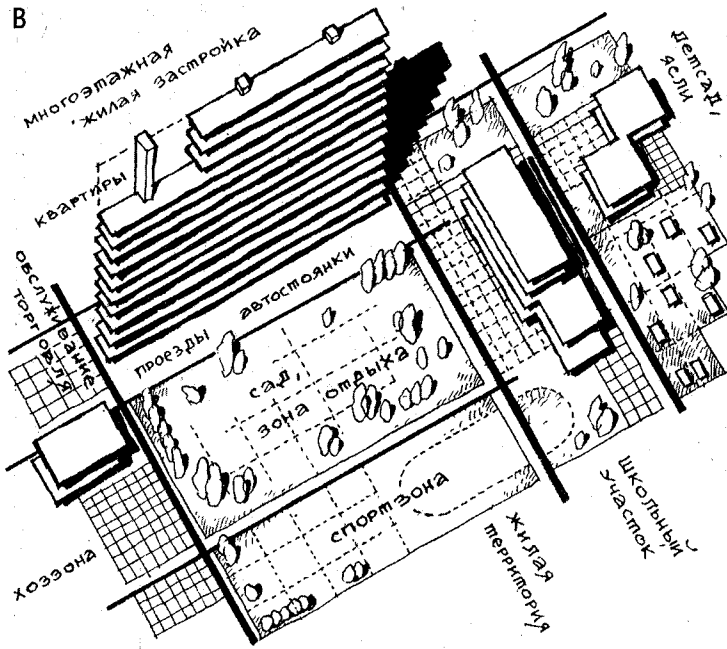
Разумеется, определенный разброс этих характеристик допускается. Но, с одной стороны, значительное превышение оптимальных значений большинства их не только нецелесообразно, но и неудобно, с другой — возможности общества не позволяют перешагнуть оптимальный предел даже там, где это допустимо. Поэтому в жилище, как нигде, архитектурно-дизайнерское проектирование ведется *по прототипам*, следуя выработанным мировым опытом стандартам (минимально допустимые размеры ячейки, дифференцированные по семейным, возрастным и другим критериям, необходимый набор их оборудования, нормы температурно-влажностного режима, освещенности и т.д.).

Это не исключает творческого поиска в приемах и средствах формирования современной жилой среды, которые ведутся в следующих основных направлениях:

— повышение комфортности жилой ячейки за счет рационального увеличения ее полезной площади, прежде всего ее “обслуживающей” части (подсобные помещения, кухня, места для личного профессионального труда, приквартирные открытые пространства — лоджии, балконы, террасы);

— усложнение — в соответствии с функциональными запросами — пространственных схем квартиры (жилище в двух уровнях, разновысокие главные и подсобные помещения и пр.);

В



Строение жилой среды: А — индивидуальная
жилая ячейка (квартира); Б — комплекс ячеек
(городской жилой дом); В — жилой квартал

— совершенствование инженерного и бытового оборудования, в т.ч. применение климатизаторов, современного кухонного оборудования с программным управлением, специальных систем мусороудаления, кабельной телесети, скоростных лифтов и т.д.;

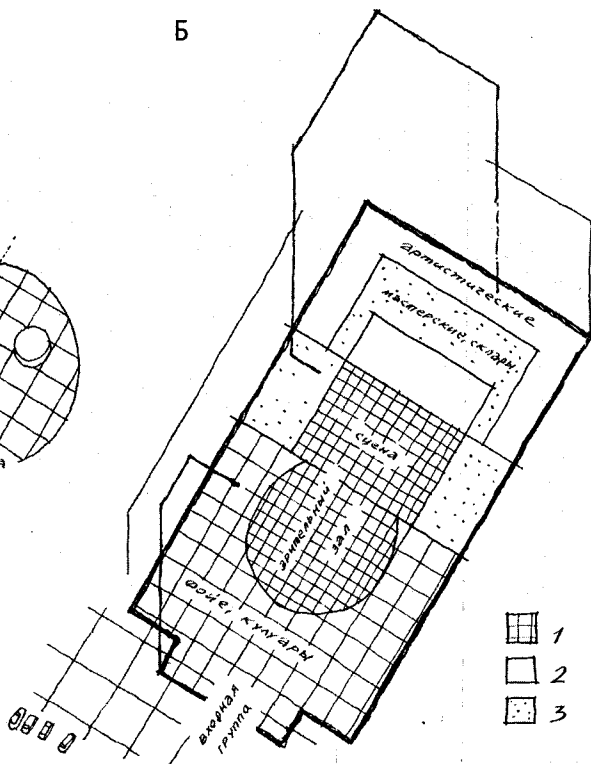
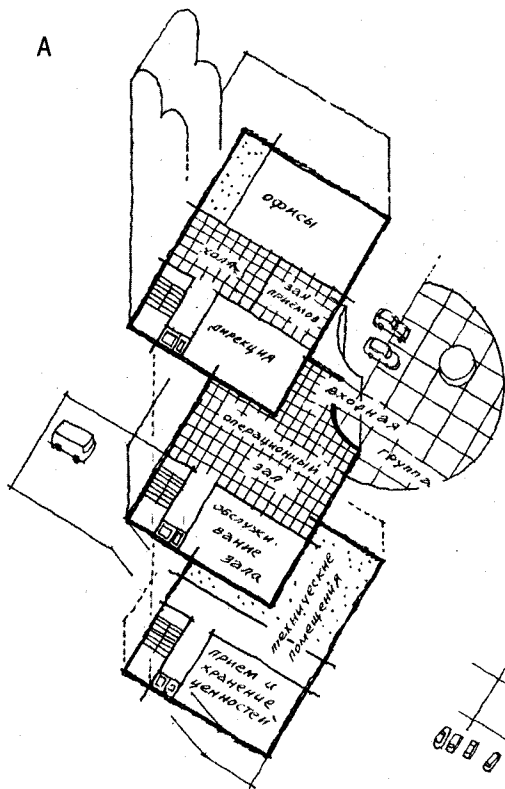
— усиление адаптационных свойств жилых помещений, для чего применяются специальные приемы их оборудования и трансформации;

— приближение “общественных” сфер жилой среды к “личным”: размещение в доме, “на этаже” пунктов проката, столов заказа, детских комнат, устройство “общественных этажей”, холлов и пр. в высотных городских домах и т.п.;

— широкое привлечение к формированию жилой среды специалистов-дизайнеров по двум каналам: прямое приглашение индивидуальным заказчиком и постоянная активная работа дизайнера в сфере массового производства и проектирования. Причем в последнем случае влияние дизайна на жилую среду наиболее плодотворно, т.к. именно здесь реализуются практически все интересные дизайнерские идеи — выпуск оригинальных типов и форм оборудования малыми сериями, внедрение новых технологических систем оснащения в строительное дело, “воспитание” — через рекламу, пример соседа, торговую сеть — новых бытовых вкусов и навыков.

Следует указать еще на одну важную особенность форм жилой среды — их многообразие, которое вызывается множественностью вариантов образа жизни современного человека, бесчисленностью комбинаций природных параметров мест его проживания, наконец — разнообразием его вкусов и потребностей. Поэтому жилая среда при всей жесткости и определенности лежащих в ее основе функционально-пространственных ограничений постоянно является генератором новых идей в области формирования среды, т.к. стремление к улучшению ее основы — жилища — бесконечно.

Надо учесть, что в сферу жилища органично включены и многие общественные функции, от торговли до воспитания и обучения, что здесь, “на стыке” персонального и группового, коллективного бытования рождается множество новых форм образа жизни, которые “изнутри” инициируют появление новых дизайнерских идей.



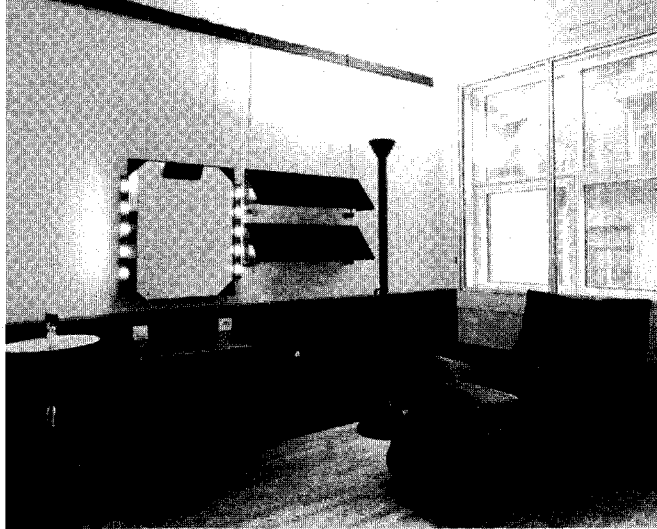
Структура помещений общественного сооружения. Типы среды. А — банк (рядовое сооружение); Б — театр (уникальное сооружение); 1 — помещение основного общественного назначения; 2 — помещения, обслуживающие "прямую" функцию; 3 — вспомогательные помещения; В, Г, — Театр "Опера Бастиль", Париж, лестница главного фойе, артистическая

Именно поэтому наибольшее количество футурологических и поисковых разработок, которыми были так богаты 1980-е годы (работы английской группы Аркигрэм, венской "Хаус Руккерт", итальянских дизайнеров Дж. Коломбо, В. Пантона и др.), были посвящены жилищу. Причем смелость их решений не осталась оригинальной абстракцией — большинство находок (различного рода бытовые комбайны, "разворачиваемое" мобильное жилище, новые отделочные материалы) — прочно вошли в системы оборудования и пространственные построения "массового" жилищного строительства.

Среда общественных зданий и сооружений — *средовые объекты и системы, предназначенные для общественной жизни, торговли, административной, деловой и культурно-просветительской деятельности.*

Типология форм среды общественного назначения включает комплексы самого разного характера — музеи, торговые и деловые центры, административные здания, институты, клубы по интересам и т.д. Она включает и здания, и сооружения, и открытые пространства (сравните театр, стадион, мемориальный или выставочный комплекс, площадь собраний) — если смотреть на классификационный ряд с позиций пространственной организации; может строиться в зависимости от функции — обслуживание (магазины, почта, общественное питание), зрелища (театры, кино), здания управления, науки и образования, а также транспортные сооружения — вокзалы, аэропорты и т.п.

Общей чертой всех этих объектов и систем является *создание условий для различных форм общения* разных групп населения — обмена информацией, товарами, услугами, выработки современных решений, личного или коллективного



контекста с культурными ценностями, историческим наследием и т.д. Поэтому среда этих объектов должна, помимо утилитарного обеспечения соответствующих функций, создавать обстановку, благоприятствующую этим процессам, удовлетворяя как выборочные, так и “массовые” вкусы пользующихся общественной средой.

Традиционные формы среды общественных зданий очень умело создавали подобную атмосферу, разрабатывая для этого развитую систему общественных комплексов. Все они, независимо от конкретного назначения, содержат три разновидности функциональных зон: для работающего здесь персонала, для вспомогательных процессов обслуживания посетителей, зрителей, покупателей и т.д. (вестибюли, гардеробы и пр.) и — главное — для основной функции комплекса (торговый зал, зрительный зал и т.п.).

Каждая из зон обладает своим типом предметно-пространственной организации, своим имиджем, своими характеристиками оборудования, декоративного убранства, которые синтезируются в эмоционально-психологическом климате той или иной зоны.

Деление на зоны “открытые” и “закрытые” для посетителя особенно заметно в объектах *уникального* характера, которые составляют в среде общественного назначения весьма заметную группу. Это — театры, музеи, большие спортивные или выставочные комплексы, крупные аэропорты, мемориальные ансамбли.

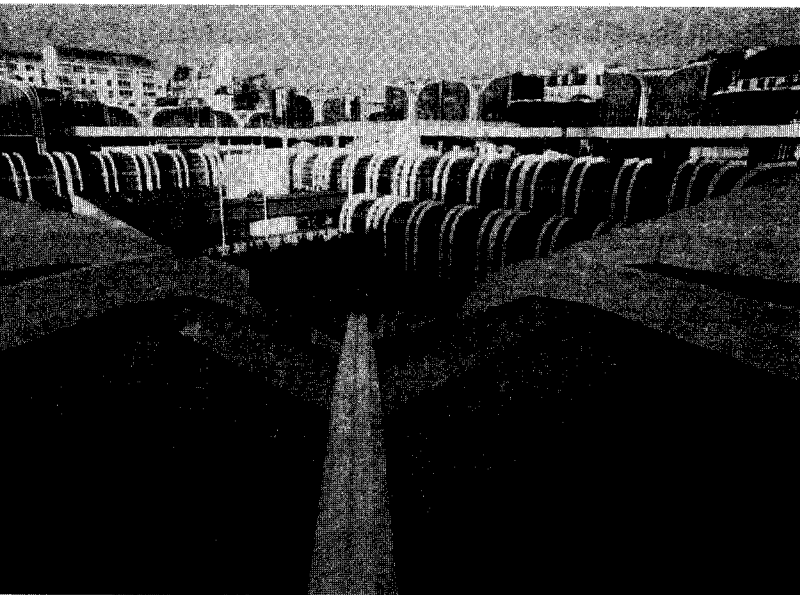
Другую разновидность форм общественной среды составляют так называемые “массовые” объекты — больницы, библиотеки, магазины, школы и т.д. (разумеется, и среди этих сооружений могут быть объекты, спроектированные по особой программе, для специальных условий и пр., но тогда они войдут в I состав предыдущей “уникальной” группы). Проектирование “уникальных”, выдающихся сооружений, как правило, поручается наиболее квалифицированным и авторитетным авторским коллективам, и их решения потом надолго становятся эталоном архитектурно-дизайнерского качества соответствующего типа среды, хотя сам образец больше всего ценится за индивидуальность, художественность образа. “Массовые” объекты, напротив, чаще являются результатом длительного обобщения опыта создания той или иной разновидности общественной среды, “учитывают” все дизайнерские достижения в данной области и стремятся, в основном, повторить лучшее в рациональной части организации среды.

Относительно устойчивая технология того или иного вида общественной деятельности в сооружениях обоого типа обусловила появление соответствующих этой деятельности стереотипов предметно-пространственной организации предназначенной для них среды. Так, функциональная связка “сцена—зрительный



В

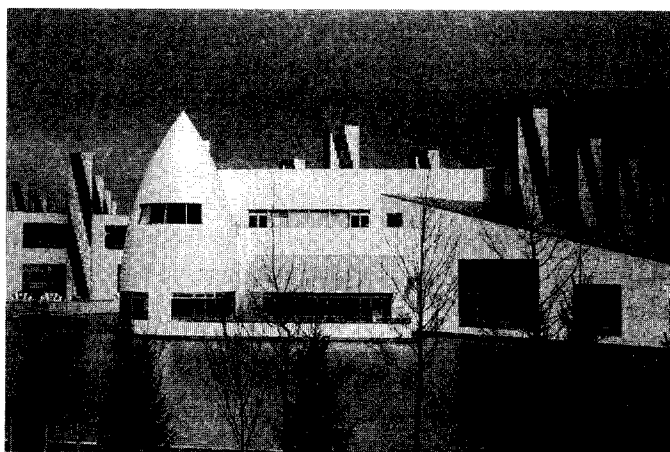
Новые виды средовых объектов общественного назначения:
 А — парк развлечений "Диснейленд" во Франции; Б — пассаж крупного торгового центра, Англия; В — агримуний вестибюль гостиницы, США; Г — полуподземный торговый общественный комплекс, Париж



Г



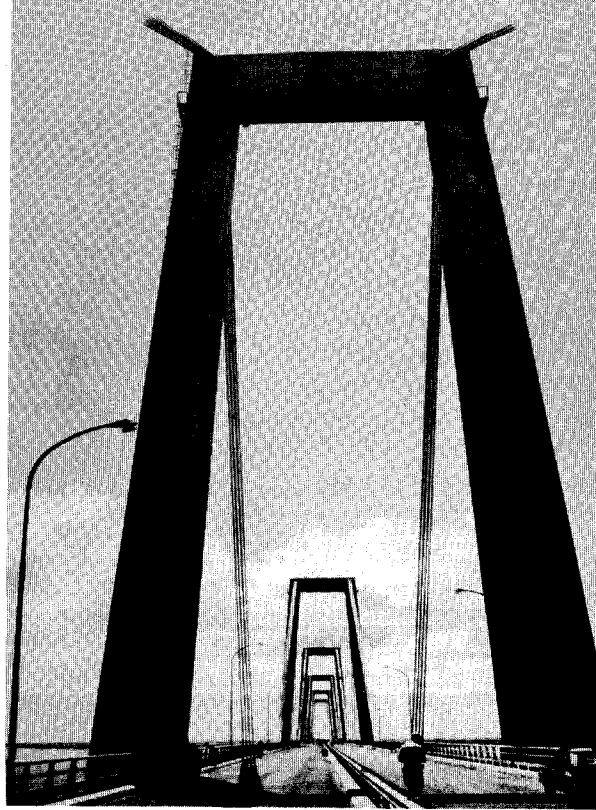
Б



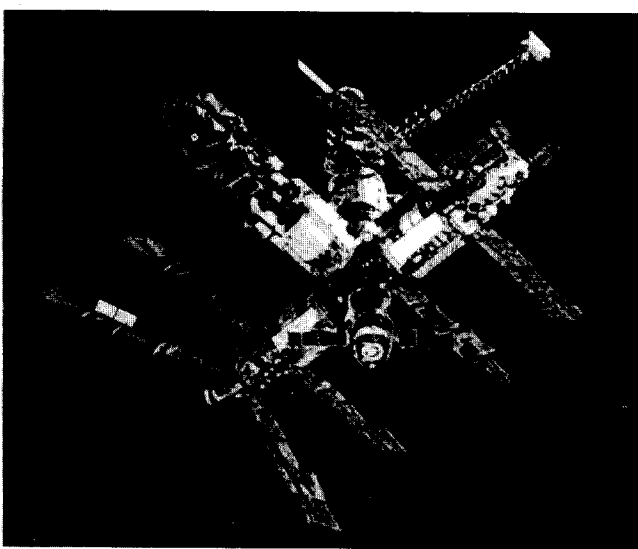
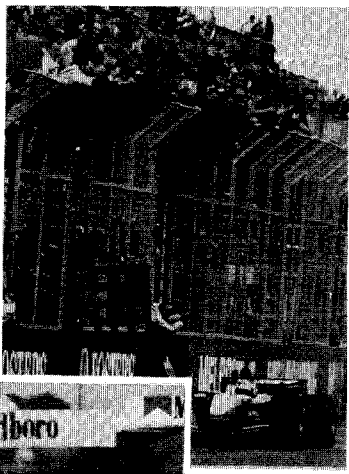
А



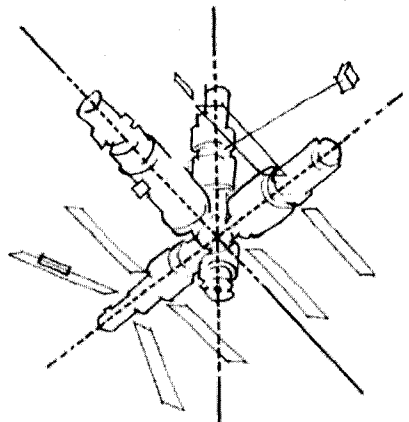
Новые виды средовых объектов. А — "Интерьер" пролетного строения моста, Венесуэла; Б — трасса гонки "Формула-1", Мельбурн; В — космическая станция "Мир", общий вид и интерьеры



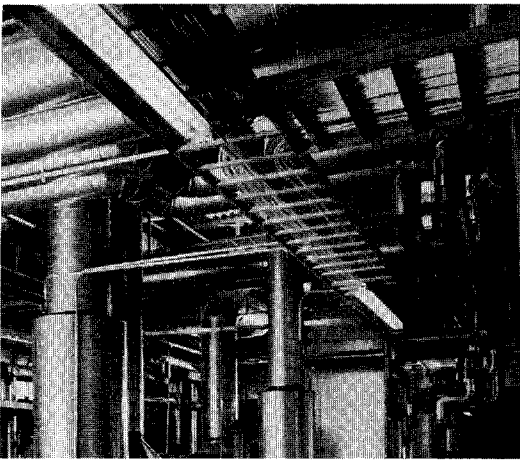
Б



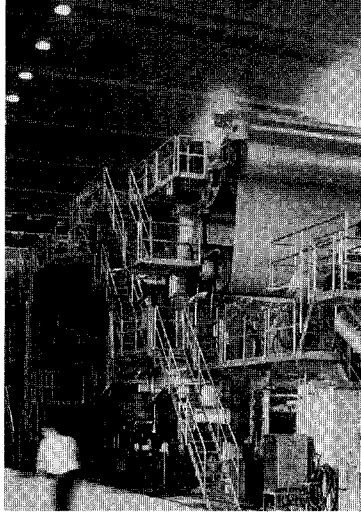
В



А



Б



Ведущие визуальные характеристики производственной среды: А — инженерное оборудование (система кондиционирования на кондитерской фабрике, Финляндия); Б — технологическое оборудование (бумажный комбинат, Финляндия); В — конструкция “оболочки” (склад в Англии)

зал”, возникшая еще в античном театре, фактически сохранилась — с разными модификациями — в театральных зданиях до наших дней. Изменились — и то далеко не кардинально — технические подробности и устройства, обеспечивающие удобства зрителя (порядок размещения мест, вентиляция, отопление, освещение) и показ спектакля (софиты, сценический круг, плунжеры, задники, карманы сцены и т.д.). Различные варианты этой “связки” — размещение мест вокруг выдвинутого в зал языка, разделение зала и сцены занавесом, организация зрелища по принципу циркового представления и т.д. — имеют множество аналогов в мировой практике. Поэтому задачи формирования среды в этом основном комплексе помещений театрального сооружения нацелены, прежде всего, на использование собственно архитектурно-художественных средств (цвет, фактура, материалы, декор и т.д.). Иначе решаются проблемы проектирования других зон театрального здания — “подсобной” (артистические, репетиционные залы и декорационные мастерские), где царит деловая целеустремленная атмосфера; фойе и вестибюльной группы (они являются как бы продолжением зрелищной части и должны соединить ее образный настрой с прагматическими ожиданиями зрителей).

В сооружениях более приземленного характера — библиотеках, спорткомплексах, магазинах — те же три зоны имеют уже другой тип организации — меняются ведущие функции, их технология, но само деление на зоны, суть которого — постепенный переход от основного общественно-значимого процесса (получение знаний, занятия физкультурой, торговля) к процессам, обеспечивающим главный — сохраняется.

Поэтому и оборудование, и предметное наполнение общественных зданий гораздо разнообразнее, чем, например, в жилье, и резко делятся на две группы — “скрытое” (от зрителя, покупателя и т.д.) специальное технологическое — для вспомогательных процессов и “открытое”, участвующее в ведущем процессе и из-за этого решенное для создания общей образной установки, т.е. не столько как “чистый” дизайн, сколько как своего рода “артефакт”.

Сегодня традиционные установки и приемы формирования объектов общественного сектора претерпели существенную корректировку. Вызвано это рядом факторов, порожденных современными изменениями в общественной жизни.

Первое — рост общественного благосостояния, успехи культуры и образования привели к тому, что резко увеличилось количество специализированных объектов и номенклатура функций среды общественных зданий. Причем большинство новых форм появилось как комбинация, соединение ограниченного количества исходных позиций (луна-парк, телешоу, супермаркет, университетские исследовательские комплексы и пр.).

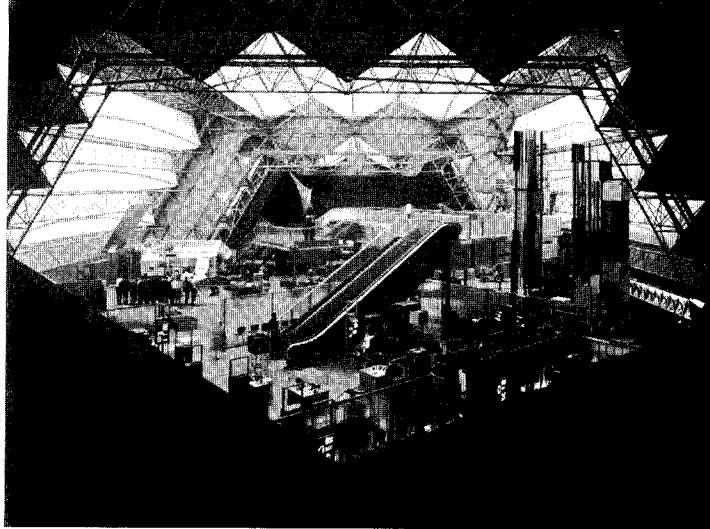


Второе — научно-технический прогресс, успехи инженерно-строительного дела привели к модернизации, новым приемам формирования функционально-пространственных решений даже в устоявшихся по облику объектах и системах (торговые пассажи, гостиничные атриумы, крупные спорткомплексы).

Третье — появились и утвердились новые формы общественного сознания, культуры, изменилась эстетическая ориентация самых широких масс, прежде всего молодежи (“технизация” внешних форм, рок-культура, абстрактное изобразительное искусство, китч как вид массовой культуры), что привело к появлению невиданных ранее архитектурно-дизайнерских решений, трансформации и модернизации старых (аудио-визуальные шоу в памятниках архитектуры и истории, дискотеки, авто- и моторалли и гонки и т.д.).

Все названные изменения, за последние полвека полностью реализованные современными средствами массового производства и информации, фактически создали новую среду общественного сектора в мировом масштабе. Процесс этот продолжается неослабевающими темпами — каждые 2—3 десятилетия материальная база общественной среды в развитых странах удваивается, причем всякий раз — в новых архитектурно-дизайнерских формах. Но, в отличие от производственной материальной базы, эти предметно-пространственные накопления в общественном секторе не заменяются новыми, а сохраняются, пополняясь более современными видами, т.о. происходит постоянное общее умножение среды этого сектора при соответствующих изменениях его внутреннего содержания и внешних форм.

Все это вместе — изменение общественного сознания и его материальной базы — привело к новому характеру самого общения, его демократизации, пре-



А
 Рекреационная среда разного назначения:
 А — выставочный павильон (Бельгия), среда для общения, расширения кругозора; Б — интерьер плавательного бассейна (среда для активного отдыха); В — демонстрационная площадка "Земля граница" в парке

обладанию новых цивилизованных форм в духе их раскованности, непредвзятости, взаимного уважения к традициям и новаторству, приоритета ценности каждой личности, ее активной вовлеченности в средовые процессы.

Поэтому среда общественных пространств в наше время является своеобразным полигоном, лабораторией изобретения и проверки нетрадиционных начинаний в средовом дизайне, становится — в глобальном средовом контексте — как бы инициатором свободы и гуманистичности организации общества.

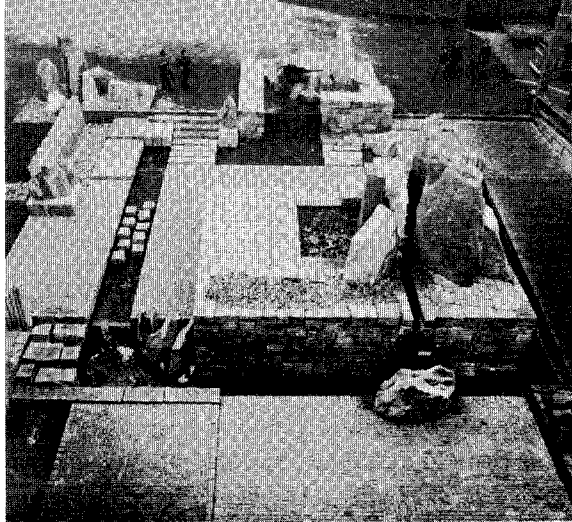
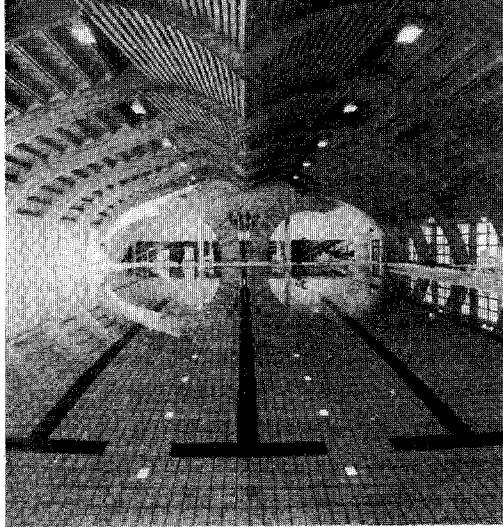
Не меньшую роль в трансформации человеческого общества, но уже в другом плане, имеет производственная (промышленная) среда — средовые *объекты и системы, предназначенные для выполнения производственных и обслуживающих процессов*. Номенклатура такого рода объектов чрезвычайно разнообразна (добыча и обработка полезных ископаемых, металлургия, энергетический комплекс, химия, станкостроение, переработка сельскохозяйственных продуктов, изготовление товаров народного потребления, предприятия бытового обслуживания, объекты транспорта), что определяет бесчисленное количество соответствующих технологий, предъявляющих собственные требования к их предметно-пространственной организации.

В большинстве случаев в этих объектах наблюдается разделение среды на две относительно самостоятельные части: собственно технологические процессы и цепочки, каждый раз со своими специфическими условиями и требованиями к пространству и оборудованию (машинные залы электростанций, эллинги, цеха, мастерские и т.д.), и обслуживающие комплексы (бытовые и административные помещения, склады и пр.), в которых преобладают объекты со сходными предметно-пространственными комбинациями, что определяет сумму архитектурно-дизайнерских подходов к их проектированию.

Вторая особенность дизайна производственной среды — это деление большинства объектов обеих групп на открытые (грузовые дворы, технические территории, площадки отдыха и т.д.) и закрытые (интерьерные) пространства.

Столь широкий диапазон задач требует использования труда множества специалистов, в т.ч. в области дизайна среды; однако всем им приходится учитывать, что главный смысл существования этого типа среды — производственная целесообразность, обеспечивающая высокую производительность и культуру труда. Отсюда следуют несколько тенденций формирования среды, реализованных в ряде практических правил и рекомендаций, в том числе:

а/ тенденция развития производственной среды либо как относительно "безлюдной" *высокоавтоматизированной системы* (автоматические станочные ли-



нии, прокатные станы и т.п.), либо как пространств, где главное — *работающие здесь люди*, их удобства, настроение, ритм их деятельности. Соответственно меняется эстетика среды — от гигантских “абстрактных” произведений среднего искусства, отражающих своими средствами (простор цеха, его освещение, конвейерные линии и пр.) тот или иной техногенный образ, до предельно комфортной системы объединенных технологией рабочих мест, адресованных каждому работающему. Примат техничности, целесообразности среды сохраняется в обоих случаях, поэтому в дизайнерском решении производственной среды всегда доминирует ее оборудование, но полюса реализации этого принципа очевидны;

б/ необходимость постоянного обновления технологии, производственной базы через относительно короткие промежутки времени, что связано с потребностью в модернизации пространственной основы. Чтобы избежать при этом ненужных затрат, используют разные приемы пространственной организации производств разного типа — от создания *универсальных неизменяемых пространств* с возможностью любых изменений технологий за счет нового оборудования рабочих мест и производственных линий, до внедрения *сборно-разборных, временных легких конструкций*, заменяемых или утилизируемых по мере изменений, вносимых в производственный процесс. Соответственно эстетика тех или иных пространственных решений связывается с реализацией присущего им типа мобильности — “технологического” за счет многократного дублирования систем подводок инженерного обеспечения, относительной “затушеванности” архитектурной основы, что позволяет строить облик среды на базе дизайна ее наполнения; или “пространственного” — за счет эстетики постоянных строительных конструкций и инженерных коммуникаций, которые в этом случае становятся особым объектом дизайна.

Сказанное объясняет многие особенности современной практики формирования производственной среды: активное использование (при соответствующей переделке, озеленении и пр.) производственных построек прошлого; чрезвычайное многообразие конструктивно-пространственных решений промышленных зданий и сооружений; усиленные поиски специалистов промышленного дизайна в области формы производственного оборудования — от применения “накладных” пластических или цветовых решений до выявления декоративно-художественных качеств функционально-необходимых технологических устройств; приближение облика “многолюдных” производств к облику общественных зданий; широкое использование в производственной среде нетрадиционных для нее форм дизайна — ландшафтного, монументально-декоративных средств, исторических реминисценций и т.д. Причем достижения в области художественного формирования облика производственной среды сегодня столь велики, что существует мощнейшая практика проникновения его черт в работу со всеми другими вида-

ми среды — от “хай-тека” в стилистике оборудования до “выпячивания” технологических подробностей в жилище, общественных зданиях, даже — в ландшафте.

Повидимому, высокая подвижность, “прогрессивность” самой основы промышленной среды, производства, по сравнению с генеральной функцией более консервативных средовых систем (жилье, рекреация, общественная жизнь), — предопределяет влияние, даже доминантность ее образов в современном художественном движении.

Совершенно особым образом влияет на формирование современного мира еще одна функциональная разновидность нашего окружения — рекреационная среда, *средовые объекты и системы, предназначенные для отдыха человека*, восстановления его сил и возможностей после трудовой деятельности, болезни и т.д.

Основные черты рекреационных форм:

— проникновение в другие типы среды, сращивание с ними (холлы в гостиницах и общежитиях, площадки отдыха в жилых дворах, бульвары и парки в городской среде, реабилитационные площадки в производственных комплексах, спортивные, физкультурные, развлекательные учреждения в общественной сфере, дачные поселки, санатории, дома отдыха как часть природных образований);

— иерархичность структуры рекреаций, в которой “в основании пирамиды” находятся “частные” специализированные формы рекреации, привязанные к окружающим их типам среды как их элемент, а “на вершине” — собственно рекреационные крупные комплексы, наоборот, привлекающие для своего функционирования подразделения других средовых систем (жилье как часть санатория, рестораны и зрелищные учреждения в парке и т.п.);

— совместная работа интерьерных и открытых пространств, часто с преобладанием роли последних, теснее связанных с самыми мощными факторами восстановления сил — природными; отсюда — обязательное привлечение к организации рекреационной среды компонентов естественной природы, ландшафтных структур и комплексов — от озеленения отдельных помещений отдыха на производстве до устройства охотничьих заказников и туристических маршрутов в заповедниках и других местах “нетронутой” природы;

— активное обращение к формам отдыха, связанным с использованием культурных ценностей (театр, самодеятельность), исторического наследия (туризм, музеи), самообразования (выставочные комплексы), физкультурно-спортивной работы, которые формально относятся к общественной жизни человека, но фактически способствуют разнообразию, полноценности образа жизни в целом.

Однако главным, специфическим свойством рекреационной среды следует считать ее *эмоционально-образную контрастность по отношению к общему окружению*, характеру той деятельности, от которой надо отдыхать. Это обстоятельство должно учитываться проектировщиком не независимо от типа рекреации и ее масштабного уровня.

Обычно рекреационную деятельность разделяют на две формы: “активный” (физкультура, спорт, самодеятельность, любительские занятия) и “пассивный” отдых /кино, телевидение, автотуризм/, хотя грань между ними довольно условна. Как правило, обе формы, помимо специально отведенных и оборудованных для них пространств, имеют солидную обслуживающую базу, которая сегодня становится все более мощной и технически изощренной (выставочные комплексы, индустрия развлечений, туризма).

Сказанное объясняет разнообразие оттенков эмоционально-художественных характеристик рекреационных сооружений — от обстановки массового зрелища до тишины музейного зала, от паркового комплекса до зала игровых автоматов. Это исключает возможность каких-либо общих рекомендаций по формированию мест отдыха: суть работы архитектора-дизайнера здесь — поиск индивидуального образа, максимально отвечающего данной функциональной задаче. Разумеется, при этом не обязателен отказ от выявления “родовых” признаков данной формы среды или данной системы объектов, но это, как правило, в рекреационном дизайне задача второго плана (например, оборудование и компоновка аттракционов может воплощаться в самых разных стилях — от модерна до ретро, но главное в их дизайне все равно собственно аттракцион — система зеркал в “комнате смеха”, тележки и путь в “американских горках” и т.д.).

В наше время наметились несколько направлений в функциональной и предметно-пространственной организации рекреационной среды:

а/ выделение зон для “ничегонеделания”, свободного выбора разных форм “спокойного”, незапрограммированного поведения (прогулка, созерцание, беседа и т.п.), контрастирующих с напряженной атмосферой городского образа жизни;

б/ внедрение в содержание отдыха игрового начала, предопределяющего вовлеченность потребителя в процесс, заинтересованность в его результате, что практически отключает человека от привычных забот;

в/ прямое или скрытое программирование рекреационной деятельности, своеобразная “композиция” соответствующих процессов (маршрут движения на выставке, сценарий городского праздника и пр.);

г/ сочетание в практике проектирования специализированных рекреационных “мини-пространств”, вошедших в среду другого назначения, с крупными рекреационными комплексами, где в необходимой пропорции представлены разные формы отдыха — от зоны массовых развлекательных устройств до садово-парковых композиций с минимальной посетительской нагрузкой;

д/ активное использование “временных”, мобильных форм дизайна, призванных обслуживать эпизодические или периодические события в жизни города или района (праздники, ярмарки, выставки и пр.), как правило, основательно преобразующих привычный облик исходной среды.

Рекреационные процессы всегда играли важную роль в жизни человека и общества, но специальная “постоянно действующая” рекреационная среда в прошлом создавалась только для очень узкого круга и стала формироваться как самостоятельная общедоступная средовая инфраструктура практически лишь с XIX века (развитие сети публичных библиотек, клубов, озелененных пространств в городах). Особенно мощный рост рекреационного комплекса наблюдается в последние полвека, что связано с повышением напряженности производственного труда, перегрузками в образе жизни, с одной стороны, и с повышением уровня общественного благосостояния, ограничением длительности рабочего дня, увеличением отпусков и т.д. — с другой. В результате “индустрия развлечений”, “индустрия туризма”, спортивный бизнес стали самостоятельными и существенными факторами современной экономики, что в свою очередь подхлестнуло “рекреационный бум” во всех сферах жизни, в т.ч. в средовых построениях.

Последствия этого весьма разнообразны — с одной стороны, происходит дальнейшее раскрепощение человека, улучшается его здоровье, повышаются творческие потенции, с другой — уродливо меняется ценностная ориентация в общественном сознании, возникают нежелательные нормы общественного поведения и т.д.

Представляется, что сегодняшняя тенденция “сверхспециализации” рекреационных процессов, их фетишизация, демонстративное отмежевание от производительной деятельности — относительно временна. И по мере дальнейшего развития общества должно установиться определенное равновесие между самостоятельными их формами и объектами, интегрированными в другие типы среды. Причем именно путь интеграции, обогащения производственной, жилой, общественной сферы “рекреационными” включениями выглядит наиболее перспективным.

10.3. ПЕРСПЕКТИВНЫЕ И ПОИСКОВЫЕ ВИДЫ И ФОРМЫ СРЕДЫ, НОВОЕ В СРЕДОВОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ

Постоянное внесение в современную действительность все новых и новых товаров, услуг, изменения в организации общественной жизни, отражение их в сознании человека сегодня неизбежно становятся предметом проектной деятельности формирующих среду архитекторов-дизайнеров. Это касается не только отмеченных выше модификаций видов и форм традиционной организации предметно-пространственных комплексов. Жизненные реалии требуют появления, а стало быть, прогнозирования и проектирования новых средовых единиц и образований.

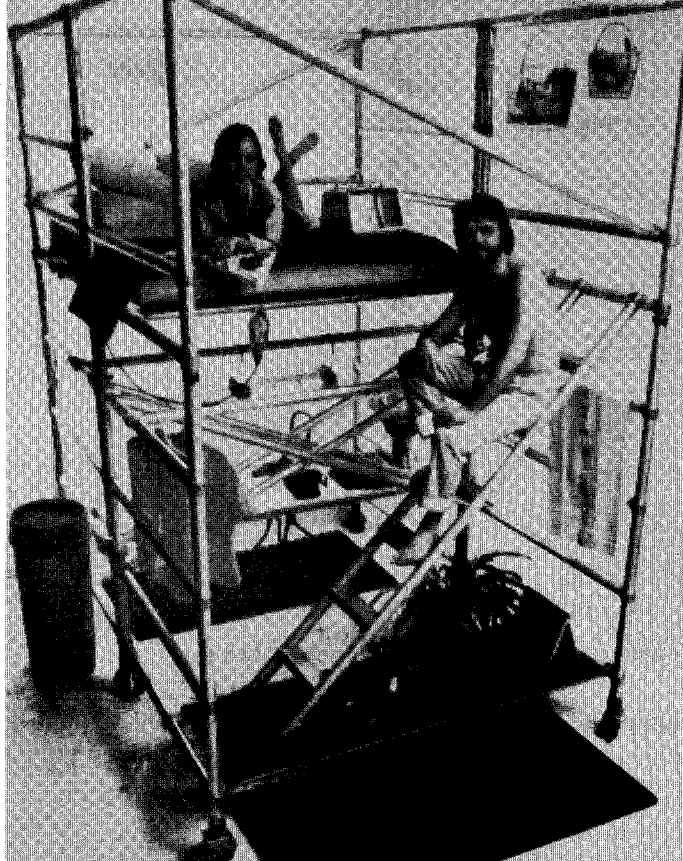
“Предсказание” и разработка новых форм средовых объектов и систем происходят разными путями. Среди профессионалов и учащихся архитектурно-дизайнерских специальностей устраиваются “поисковые” конкурсы, цель которых — выявить нестандартные, даже фантастические варианты развития нынешних ситуаций (так “прогремели” знаменитые конкурсы восьмидесятых XX века — “Видиона”, “Жилище” и другие, так прославились соревнования “бумажников”, устроенные японскими архитектурно-дизайнерскими журналами). Отдельные темы возникают напрямую из требований реальности (организация праздничной среды, проекты крупных общественных комплексов, требующие тщательного “предпроектного анализа” еще на стадии обоснования работы), некоторые становятся плодом размышлений студентов дипломников, чья работа уже достаточно масштабна, чтобы стать чем-то большим, чем учебное упражнение, но еще не скована грузом норм и правил, выработанных практикой вчерашнего дня.

Анализ такого рода поискового проектирования показывает, что оно дает двойной результат. Во-первых, обогащается номенклатура тем проектирования, указывающая на необходимость и неизбежность появления в нашем окружении новых типов среды. Во-вторых, появляется возможность обобщения проектно-исследовательской теории и практики, возможность выявления тенденций архитектурно-дизайнерской деятельности.

Перечень новой проблематики средового проектирования открывает внешне традиционная тема формирования “чистой” *предметной среды*, не привязанной сколько-нибудь жестко к определенным пространственным условиям. В прошлом эту тему реализовывали различного рода мебельные гарнитуры, комплекты посуды, системы визуальных коммуникаций, проектировавшиеся как бы самостоятельно, к вариантной привязке в конкретных архитектурно-пространственных ситуациях.

Та же номенклатура проектов предметного наполнения разрабатывается в экспериментальном порядке и сейчас, но задачи проектировщикам ставятся неординарные. Например, минимизация оборудования жилой ячейки, его многовариант-

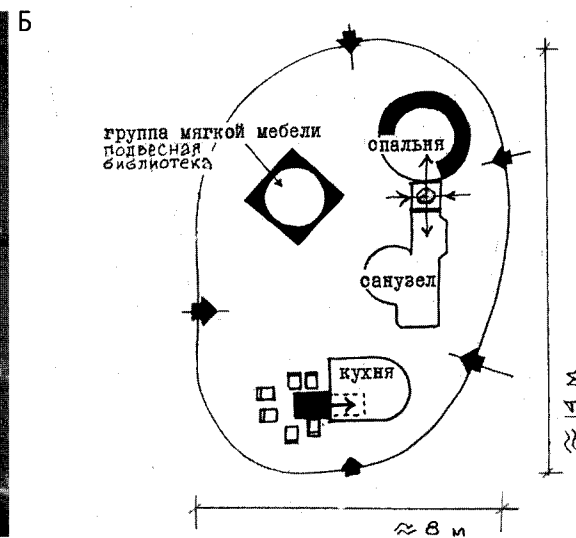
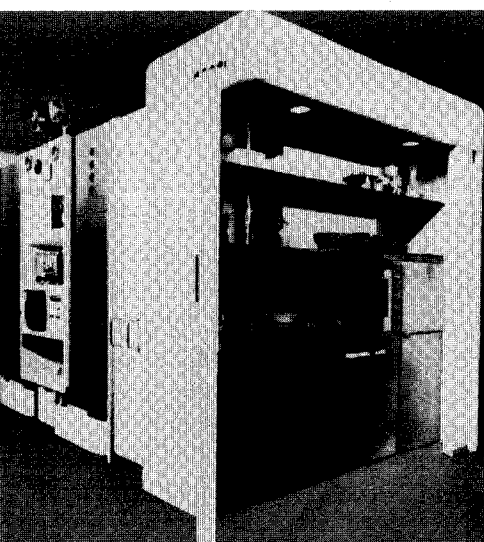
Предметная среда как ведущий компонент облика средовой системы: А — мебель как жилище (комплекс из металлических трубчатых элементов); Б — оборудование ванны в стиле "ретро"; В — трансформируемое жилое оборудование (Визиона-69), план, общий вид; Г — блок комплексного сантехнического и кухонного оборудования квартиры



А



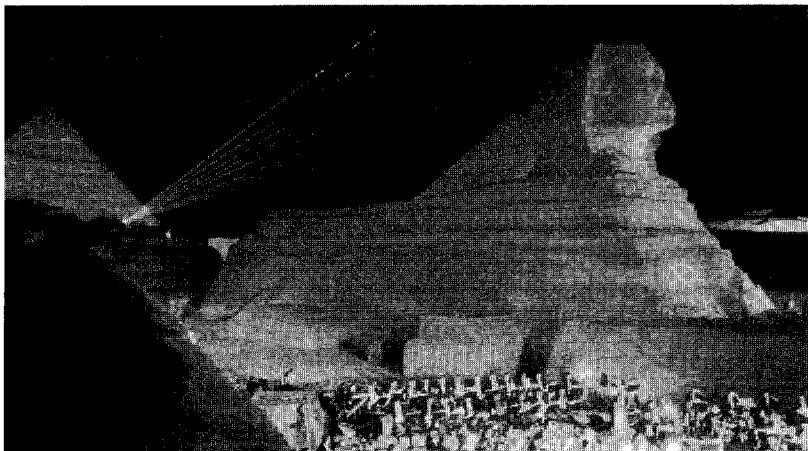
Б



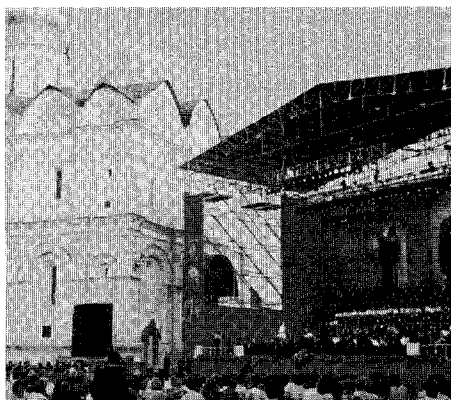
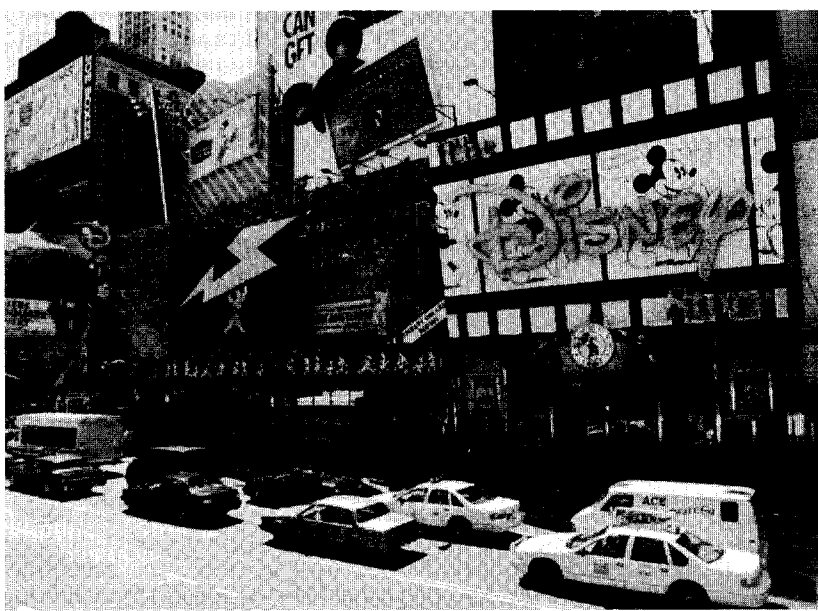
Б

дизайн архитектурной среды

Формирование "среды-события": А — лазерное шоу в Долине Царей в Египте; Б — са- лют в Чикаго



Роль стационарного и временного оборудования в театрализации среды: А — динамическая реклама улицы Таймс-сквер в Нью-Йорке; Б — декорации международного фестиваля цирков на Красной площади в Москве; В — сцена для выступления Монсеррат Кабалье на Соборной площади в Кремле



Б

В

ная трансформация (складывание в сверхкомпактные блоки, которые в процессе использования разворачиваются в самостоятельные пространственные мини-системы, не зависящие от архитектурной базы), наполнение элементов оборудования сверхсовременными и даже научно-фантастическими техническими возможностями (электроника, компьютеризация управления, новые процессы приготовления пищи, ликвидация отходов и т.д.), новые приемы и формы организации бытовых процессов (трансформируемая мебель, минимизация пространства, прямой контакт внутренней среды и природного окружения и т.п.).

Главной отличительной чертой этих предложений является подчеркивание самостоятельной пространственной организации тех или иных предметных комплексов, образующих, в конечном счете, новую средовую систему “Среда в среде” (работы В. Пантона, Дж. Коломбо, К. Айзакса, О. Мурга).

Другое направление разработки сугубо “предметной” среды — проектирование различного рода специализированных архитектурно-дизайнерских комплексов. Например, дизайн среды для инвалидов предусматривает совершенствование городских пространств таким образом, чтобы люди с ограничениями двигательного аппарата не чувствовали себя ущемленными среди здоровых горожан. Специальные формы телефонов-автоматов, скамеек, входов в магазины, оригинальное оборудование остановок транспорта, подземных переходов, соответствующая организация визуальных коммуникаций, рассчитанные на использование в любых типах городской среды, рассматриваются как дополнение к уже имеющейся номенклатуре средств городского дизайна, гуманизирующих жизнь города.

Самостоятельной задачей средового проектирования стало сегодня формирование не столько окружения некоего процесса или события, сколько *самого этого события*. Именно так “оформляются” сегодня праздничные мероприятия, где предметно-пространственное окружение задумывается как результат тщательной сценарной проработки последовательности “мизансцен” праздника, шествия, митинга и т.д. Тот же принцип — проектирование сначала процесса, “сценария”, а уже затем сопровождающих его обстоятельств — действует при организации световых “шоу” в среде исторических городов, при строительстве развлекательных парковых комплексов, крупных мемориальных ансамблей.

Особую сферу архитектурно-дизайнерских поисков образуют *мобильные средовые объекты* — *передвижные и временные средовые образования, сохраняющие свои предметно-пространственные и функциональные характеристики независимо от окружения*.

Сегодня человек весьма значительную часть своей жизни проводит в “движущейся” среде — в салоне авиалайнера, в купе поезда, теплохода, в мобильных трейлерах, в строительных вагончиках для временного проживания, даже — в космических кораблях и на космических станциях. Понятно, что этот тип среды должен быть так же комфортен, как и привычные “стабильные” формы организации жизни, но его структура и облик обладают рядом специфических черт. Например, к мобильным объектам практически всегда принадлежат сравнительно небольшие фрагменты узко специализированных видов среды, резко противопоставленные стабильному многофункциональному неподвижному окружению. Другая особенность — это чаще всего интерьеры.

Характерной чертой большинства мобильных форм среды является обязательное совместное проектирование и реализация конструктивно-пространственных решений и элементов оборудования и наполнения, высокая степень жесткости, однозначности этих решений (отсутствие пространственных резервов, совмещение ограждений и оборудования, невозможность существенной адаптации к личным вкусам и т.д.) особенно в массовой продукции.

Обычно эти формы предназначены для непродолжительного пребывания потребителя — пассажира, сезонного работника и т.д. — и не рассчитаны на постоянное использование одним и тем же контингентом. Все это сказывается на утилитарности, узнаваемости и универсальности их облика и эмоциональных характеристик. Отказ от индивидуальных черт, стремление к стандартизации, взаимозаменяемости элементов наполнения при разных функциональных вариантах эксплуатации к максимальному — на грани возможного — техническому совершенству их оборудования, рациональности пространственной организации делает мобильные средовые объекты прекрасной экспериментальной базой поиска особых форм решения самых различных задач минимизации затрат на построение среды.

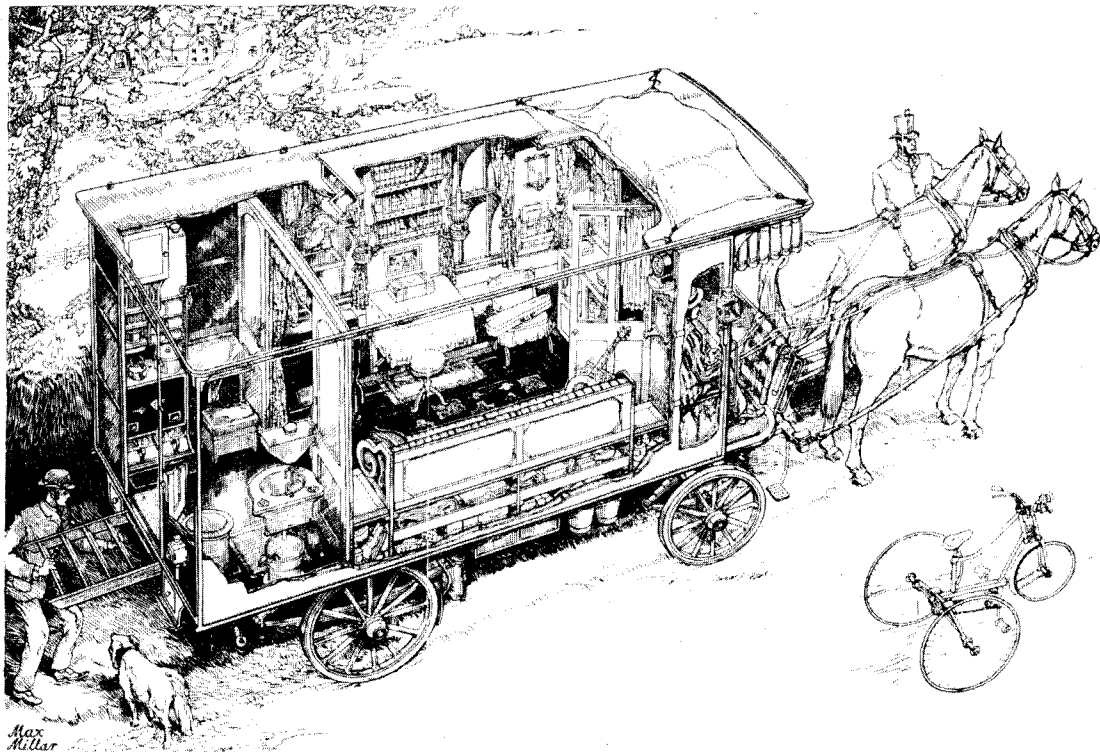
Часто в средовых ситуациях предметом эксперимента становится нестандартное использование давно сложившегося, но “не замеченного” потребителем сочетания утилитарных и эстетических черт. Такие особые формы решений предлагает дипломная работа Г. Левкиной “Концепция рекреационного шоу “Московская кольцевая железная дорога”. Здесь нестандартно все — неохватный масштаб растянувшейся на десятки километров средовой транспортной системы (ощущаемой как цельность из-за восприятия в движении); подход в ее визуализации средствами суперграфики, ориентированных на образы русского авангарда тридцатых годов XX века и новейшие течения в живописи наших дней; социальная и бытовая реанимация, казалось бы, изгнанной из эстетики города житейской реальности. В результате появляется никем ранее не опробованный, неизвестный дизайнерский проект или средовой объект, расширяющий наши представления о возможности совершенствования облика городской среды.

И еще по поводу этой работы. Она относится к достаточно новому для проектировщиков классу *крупных средовых систем*, где единые по эстетике “куски” среды перемежаются другими, совершенно не связанными с ней средовыми ощущениями. Такого рода системы далеко не всегда связаны с “простой” комбинацией раньше не соединявшихся проектировщиками функций.

Новый комплекс зданий и сооружений Московского государственного университета должен стать одной из крупнейших отечественных строек XXI века. В его проектировании задействованы десятки организаций, поскольку этот комплекс не имеет аналогов в мировой практике — его специализированные территории буквально пронизаны общегородскими — улицами, магистралями, парковыми зонами.

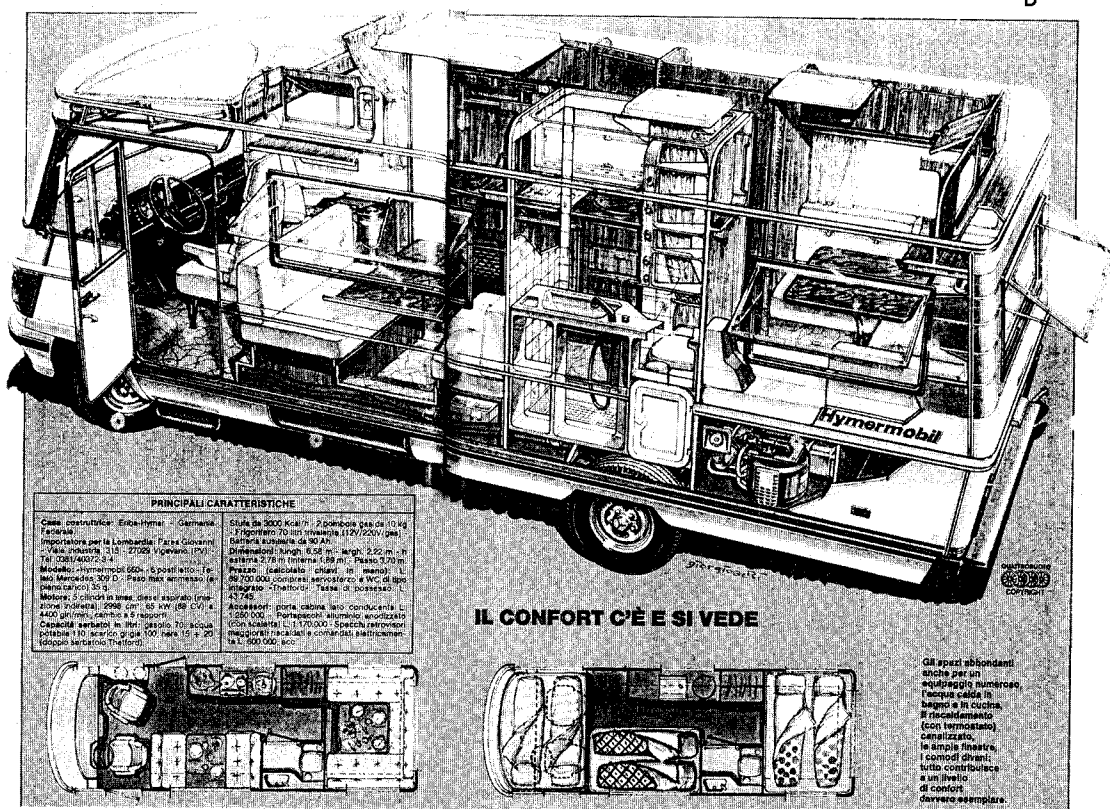
“Двойное” предназначение среды — и городу, и науке — потребовало специальной разработки дизайн-концепции ее формообразования. Главным здесь стал принцип линейно-узловой иерархической организации каналов и пространств разнообразнейших форм информационного общения разных слоев университетского контингента — студентов, преподавателей, ученых и инженеров специализированных лабораторий и исследовательских комплексов. А уже отдельные подробности предметно-пространственных решений были подчинены ведущей идее — обеспечению преемственности получения нового знания и передаче его новому поколению.

К тому же классу — крупных средовых систем — относятся время от времени возникающие предложения по комплексной организации облика среды в масштабе большого градостроительного образования (Владимир, Дзержинск, Рыльск и др.). Здесь необычность двойная — впервые облик городской среды рассматривается как *интегральное воздействие на зрителя* всех ее слагаемых, в т.ч. мероприятий по временному оформлению городских пространств, но результатом проектирования является не единичная форма городского интерьера — площадь или улица, а *вся совокупность городских пространств*, подчиненных общей архитектурно-дизайнерской идее создания определенного образа.



Мобильные средовые объекты: А — карета для длительных путешествий, XVIII век; Б — современный жилой трейлер

A

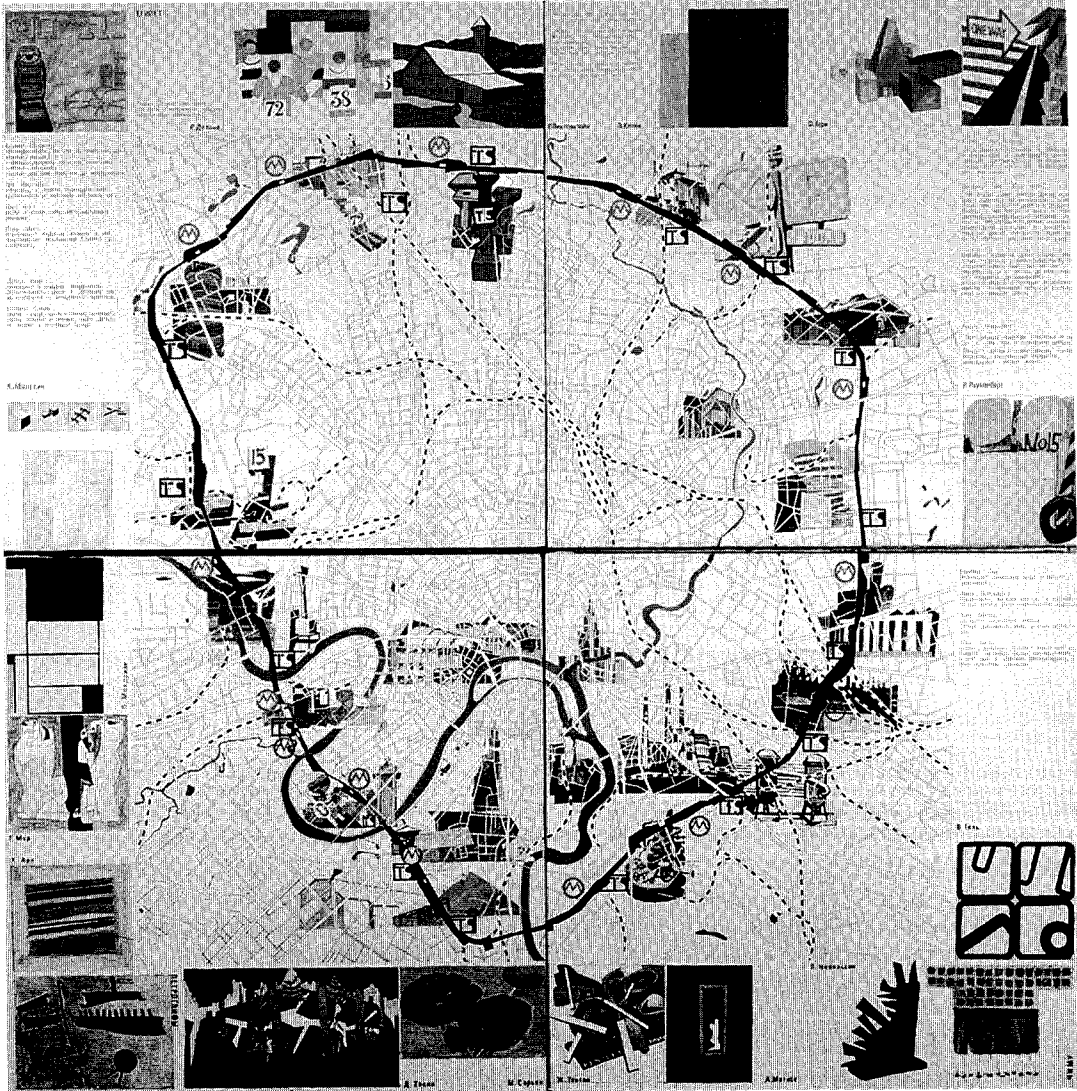


B

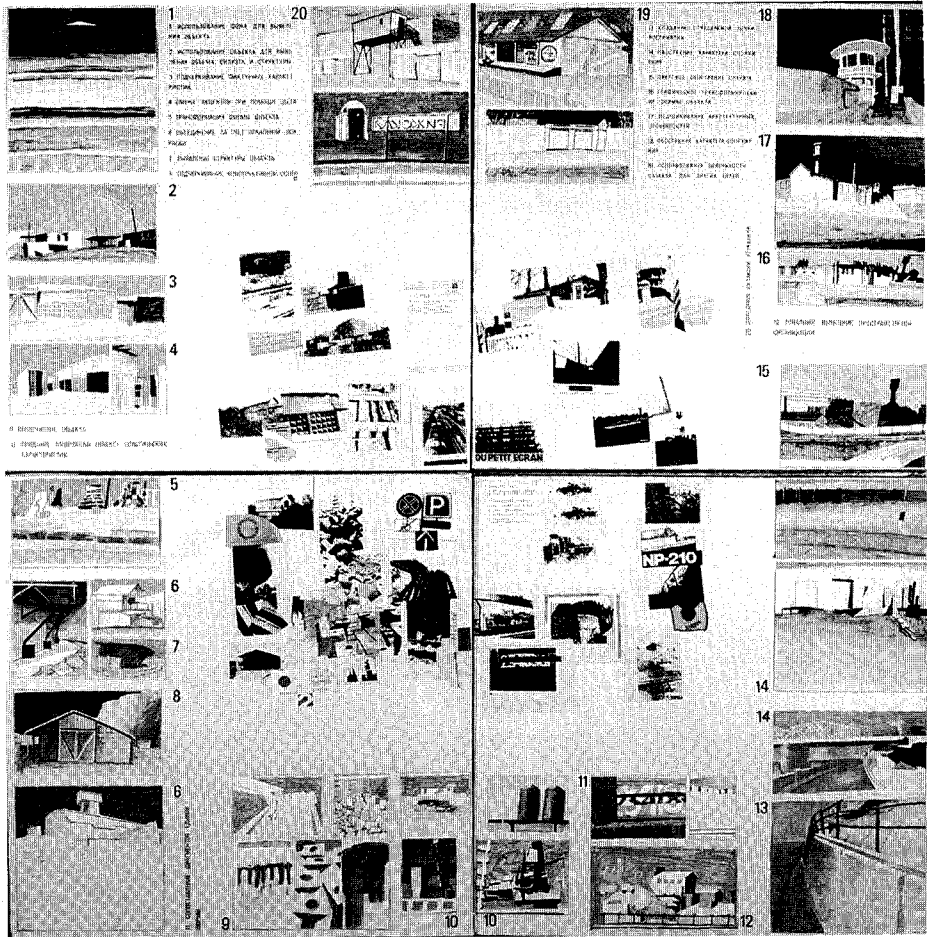
PRINCIPALI CARATTERISTICHE	
Cassa motorhome: Eira-Verba - Germania, facciata per la Lombardia, Tassa Governi Italia, Immatric. 315 - 27099, Vigevano (PV), Tel. (0381) 44072-3-4	Cilindrata: 2000 Kcal/h - 2 cilindri (base di 10 kg) - 1. Hgometro 70 litri (riserva 112/120V) (dal 1.0 litro consuma da 90 km/h)
Modello: Hypermobil 550 - 6 posti letto - 100 km/h (Mercedes 309 D - Paso max ammesso (e Motorizzati) 350 kg)	Dimensioni: Lung. 6,08 mt - largh. 2,22 mt - H. interna 2,78 mt (interna 4,88 mt) - Passo 3,70 mt
Motore: 2 cilindri in linea, diesel aspirato (preziosi Poliretta), 2000 cm ³ 65 kW (88 CV) a 2400 giri/min., cambio a 6 rapporti	Prezzo (esclusivo chiavi in mano) Lit. 96.700.000, compreso: aeroclimatizzatore e Wc di tipo "cassero" (Thetford) - Tassa di possesso: 43.745
Capacità serbatoi in litri: gasolio 70, acqua potabile 110 (serbatoi più 100 base 10 e 20 doppio serbatoio Thetford)	Accessori: porta cabina lato conducente Lit. 2.500.000, - Pannosopri: aluminici aeroclimatizzati (con Acqua) Lit. 1.170.000, - Spacchi zanzariere (maglieria) (tack-tack e comandi) (a richiesta) Lit. 300.000, ecc.

IL CONFORT C'È E SI VEDE

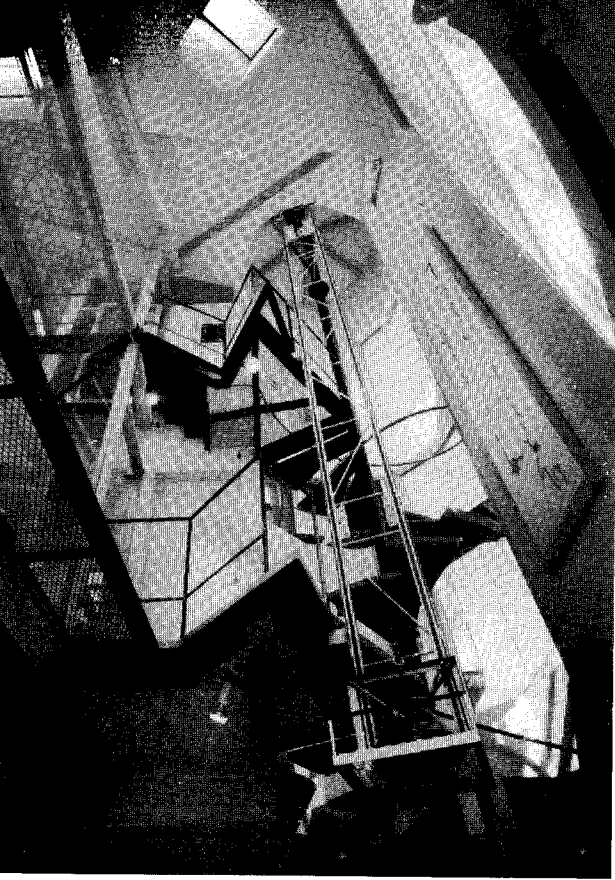
Gli spazi abbondanti anche per un equipaggio numeroso, l'accesa calda in bagno e in cucina, il riscaldamento (con termostato) centralizzato, le ampie finestre, i comodi divani, tutto contribuisce a un livello di comfort davvero esemplare.



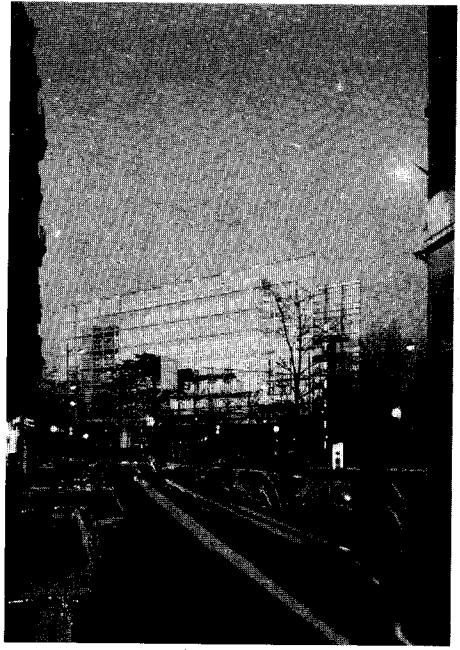
Музей изобразительного искусства на кольцевой железной дороге в Москве. Дипломная работа Г. Левкиной, 1993



1. Архитектурная схема для выезда из центра
2. Исторический план города для новой железной дороги и строительства музея
3. Планировочные решения, планы
4. Проект музеев на кольцевой дороге
5. Планировочная схема центра
6. Планировка, план участка для музея
7. Архитектурная концепция
8. Планировочные решения
9. Проектные решения
10. Проектные решения
11. Проектные решения
12. Проектные решения
13. Проектные решения
14. Проектные решения
15. Проектные решения
16. Проектные решения
17. Проектные решения
18. Проектные решения
19. Проектные решения
20. Проектные решения



Б

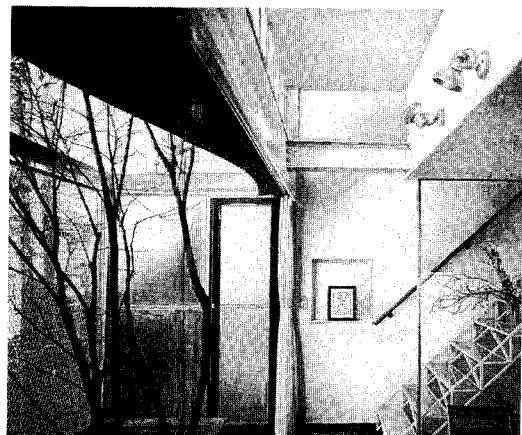


А

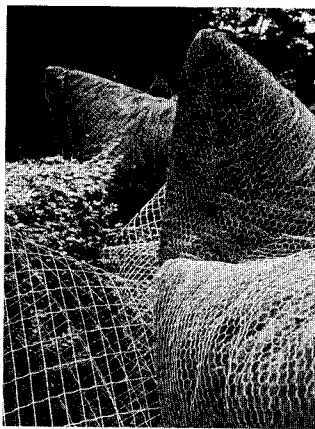


Б

Формообразование в среде, дизайнерские идеи: А — Ж. Нувель, специальное стекло декоративных фасадов "Фонда Картье" в Париже; Б — оборудование в стиле хай-тек в интерьере жилища, лифт для пищи и посуды в интерьере двух-светной кухни столовой жилого дома в Токио; В — сад "Помни о мяте" в Риме, "обрешетка" нежных болотных растений, образующая обрамление площадки; Г — технический блок комплекса солнечных батарей в Калифорнии; Д — "живое" озеленение в буферной зоне между интерьером и экстерьером, Япония; Е — функциональная окраска производственного оборудования цеха бумажной фабрики



Д



В



Наконец, особую сферу поискового средового проектирования составляет чисто *художественный, эстетический эксперимент*. Конечно, причинно он всегда связан с проверкой, освоением какого-нибудь содержательного начала в проектировании: новое понимание пространственных ощущений, использование новых средств создания декоративного эффекта, неожиданное сочетание материалов, непривычная работа традиционной формы и т.д., но результатом всегда является художественное открытие: непривычное эмоциональное состояние, новая выразительность старых слагаемых, новая визуальная идея. Иначе говоря — новый способ организации и восприятия среды.

Так очевидные недостатки конкретного пространства внутреннего дворика галереи Акка в Осаке, спроектированной Т. Андо — зажатость, теснота — были превращены системой пропорций и архитектурно-дизайнерских форм в острое ощущение развитого коммуникационного канала. Как психологический эксперимент с включением в характеристики интерьера не использованных ранее приемов (в данном случае — журчание и подсветка воды в замысловатых “желобах”, одновременно образующих необычный пластический орнамент интерьера) видится знаменитая “Ванна для него и для нее” П. Рудольфа. Дизайнерским сюрпризом, вдохнувшем функциональные идеи в абстрактные скульптурные композиции, являются многие работы групп “Алхимия” и “Мемфис”.

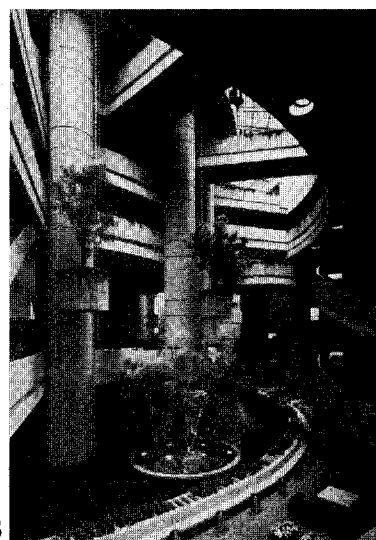
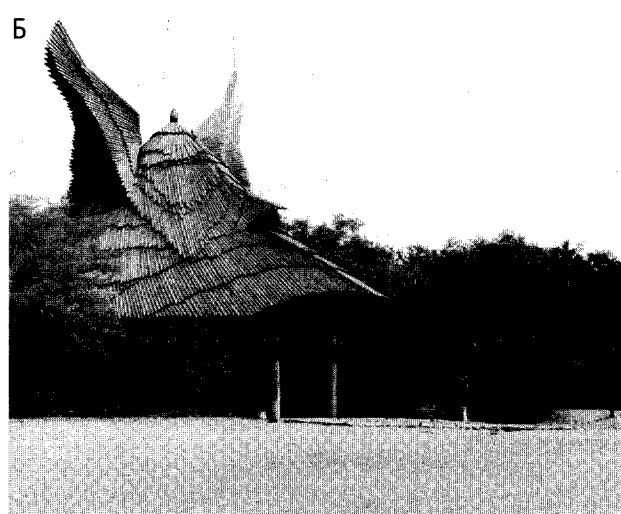
И хотя эти работы (и множество других, заполняющих сегодня страницы профессиональных журналов) носят открыто элитарный характер, их влияние на эстетику современного дизайна, на его художественное движение к завоеванию новых горизонтов понимания красоты — неоспоримо.

* * *

Выше были показаны внутрицеховые направления поискового проектирования в средовом дизайне, каждое — со своей конкретной нацеленностью и своим собственным архитектурно-дизайнерским результатом. Но если обобщить эти частные результаты, то получаются весьма интересные выводы принципиального характера.

Первый вывод — оказывается, что в средовом дизайне сегодня все чаще и чаще предметом проектирования становятся т.н. открытые средовые системы — *объекты и ситуации, сформированные таким образом, чтобы максимально облегчить их художественную и функциональную динамичность, гибкость, связь с окружающими объектами и системами, способность органично встроиться в средовые структуры более высокого уровня.*

Традиционное искусствоведение видит в законченности, неизменяемости фрагментов архитектурной среды прошлого — выдающихся памятников зодчества —



Декоративно-художественные идеи в средовом проектировании: А — самодеятельное декоративное творчество, роспись лестницы дома Даниэль Жани, прозванной "Та, которая красит", Франция; Б — "зооморфный символизм", танцевальная площадка в Венгрии; В — вертикальное "летящее пространство" с элементами озеленения, вестибюль гостиницы в США; Г — Э. Миралес, информационная установка-скульптура у входа на станцию Такаока в Японии

одно из ее достоинств, обязательный атрибут шедевра “статического” произведения искусства. Сегодня вырабатывается новая трактовка закономерностей художественной организации средовых систем, проникнутая ощущением единства, неразрывности и безграничности всего предметно-пространственного мира в целом. Мира, где богатство постоянно открывающихся новых связей позволяет видеть скрытые раньше аспекты прекрасного в объектах, в данный момент “неподвижных”, но в принципе меняющихся и геометрически, и во времени. В такой средовой конструкции по новому ощущаются и достоинства ясности, замкнутости классических средовых ансамблей, которые жизнь часто вписывает в нарочито незаконченные, рассчитанные на переделки и перспективные трансформации средовые комплексы, ставшие символом новой эстетики. Появилась концепция единой многомерной предметно-пространственной среды, в которой есть место и для самодостаточных, “закрытых” структур, и для объектов, декларирующих свою неустойчивость и дальнейшее развитие как художественной ценности.

С позиций дизайна среды “открытость” таких систем означает особые приемы их функционально-пространственной организации, прежде всего — принцип разделения в пространственной структуре среды “рабочих полей”, вмещающих так или иначе специализированные функциональные процессы, и “коммуникационных русел”, обеспечивающих перемещение людей, грузов, транспорта, подключение инженерных сетей и т.д.

В т.н. “закрытых” средовых системах функциональная дифференциация этих зон (например, транспортные проезды и зоны местной деятельности на городской площади) редко сопровождается их композиционным разделением (облик площади строится как единое целое, подчиненное не укрупненной функциональной структуре, а роли ограждения, определяющего ее композицию).

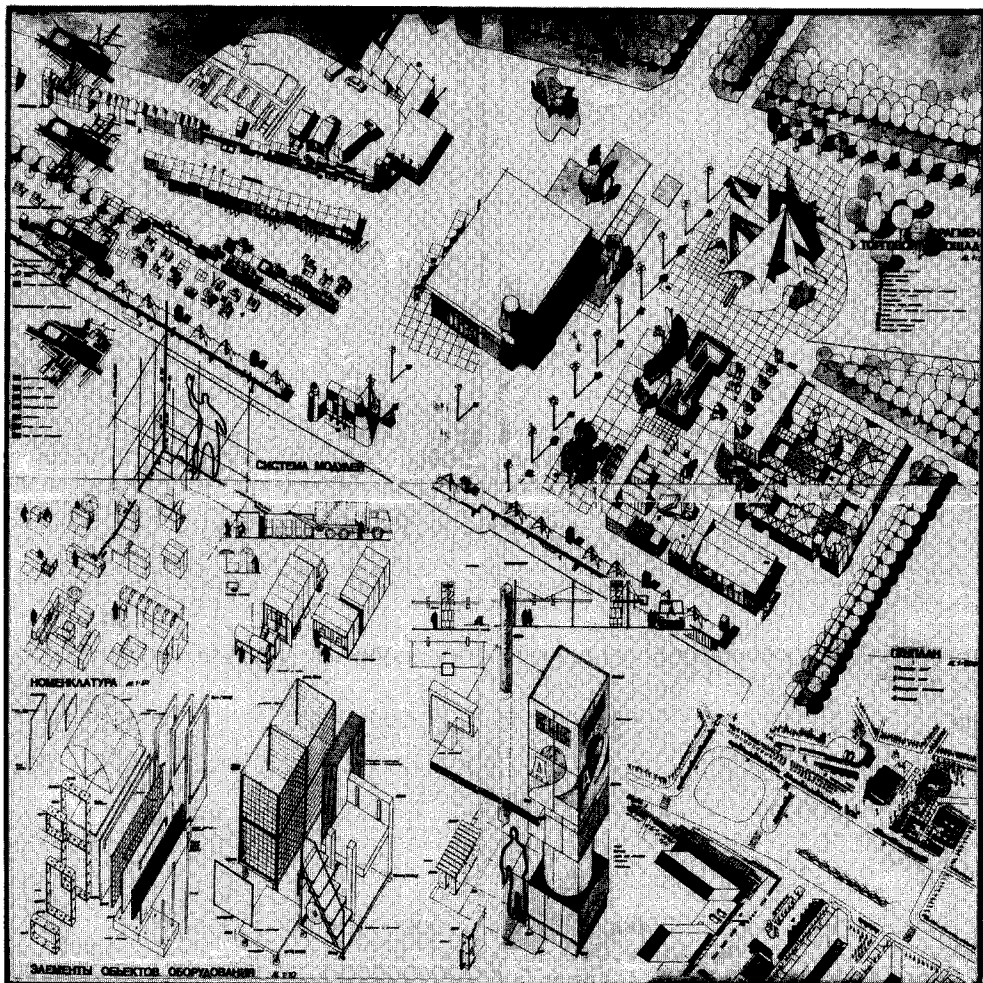
В открытых системах композиционное решение стремится к совпадению с функционально-пространственной основой, при этом в их дизайне появляются специфические черты:

— выявляются специализированные коммуникационные каналы разного типа и уровня, появляется их модульная координация с соответствующими “полями деятельности”, что позволяет проводить нужную реконструкцию целого за счет любых изменений в отдельных самостоятельных “полях”;

— намечается главное направление возможного развития системы, обеспеченное соответствующими территориальными ресурсами, специфические функциональные зоны системы располагаются “вдоль” этого направления — для их непосредственного наращивания в процессе развития объекта;

— происходит отказ от композиционной замкнутости системы, широко используются принцип “перетекания” пространств, визуальное включение общих ориентиров в разные пространственные ячейки системы, линейно-узловая структура организации среды (где главное художественное начало — коммуникационный канал, расчлененный на нужные отрезки “узлами” около композиционно значимых объектов “второго плана”), предусматривающая “перекрещивание” линейных систем разного уровня в территориальных образованиях, и т.д.

В конечном счете открытые средовые системы позволяют увидеть как композиционное единство и крупные средовые объекты, и системы (город или район), и их фрагменты; обеспечивают гибкое включение в новую целостность — в соответствующую “рабочую” ячейку — традиционных и новых “закрытых” объектов. А главное — отдавая первенство процессам движения, общения, развития (за счет примата коммуникационных пространств в общей композиционной структуре среды), придают современный колорит динамичности, свободы и гибкости облику



“Открытые” системы как особый объект формирования среды временного торгового комплекса городского значения у станции метро “Речной вокзал” в Москве. Заказной конкурс

среды в целом, порождая новые эстетические идеалы и нормы в общественном сознании.

Второй вывод совместного рассмотрения многообразия форм и видов средовых объектов и систем, которые составляют предмет профессиональной деятельности архитектора-дизайнера, имеет еще более глубокий смысл, т.к. касается принципиальных тенденций изменения сути проектного дела в современном обществе.

История показывает, что развитие культуры тысячелетиями шло с явным преобладанием процессов дезинтеграции, расчленения общего потока на самостоятельные “частные” ценности и течения. Так некогда единое представление о месте обитания как о пространстве, определенным образом приспособленном для жизни, постепенно разделилось на архитектуру, дизайн, прикладные и изобразительные виды искусства. И каждая из “самоопределившихся” сфер стремилась к максимальному проявлению “своей” сущности. Сегодня процесс разобщения, рафинирования сфер формирования средовой деятельности, ведущий к своего рода отчуждению их от реальности, достиг предела, воплотившись в концепции “самовыражения” творческой личности. Концепции, которая подразумевает абсолютизацию произвольного, подсознательного показа тайных движений души, якобы наиболее полно согласованных с “надсознанием” мировой идеи.

В то же время именно наш век породил мощные обратные движения — от разобщенности к обретению целостности. Проявляется это по-разному — то как экстравагантное “нашествие” культуры рока, сплавившего воедино слово, музыку, стремление к движению с подлинной массовостью, то как повсеместное внедрение компьютерной техники и т.д. Причем интеграционные процессы осуществля-

ются на базе неизвестных ранее технологий и достижений научно-технической мысли. Вершины фактически разорвавших связи с реальностью специальных исследований стремительно возвращаются в повседневную практику, но уже на новом витке развития возможностей цивилизации.

Одно из направлений и факторов этого процесса — дизайн среды, по новому высвечивающий многие явления современной культурной жизни. Например — динамику содержания одной из важнейших категорий эстетики — понятия “произведение искусства”.

Когда-то оно означало достижение высшей степени мастерства как в профессионально “рукодельной”, так и в духовной, идейно-художественной сфере. Сегодня появление произведения искусства во многих областях творчества почти не зависит от мастерства, понимаемого как преодоление трудности (сопротивления материала). Работа, техника, умение становятся внешне все незаметнее, как бы уходят в тень других способов воздействия на зрителя (наращивание массы, имитация движения, *инсталляция*, хеппинг и т.д.).

Но одновременно наблюдается и другое — сумма отдельных, как бы примитивных фрагментов целого по воле художника складывается в непрерывность, соединяющую почти не несущие информации элементы в содержательную систему. Роль “связующего” при этом играют технические приемы — *серийность*, *монтаж*, совмещение проекций, — пришедшие из других видов творчества (мультипликация и полиэкранный фильм, компьютерная графика на видео). А венчается этот “парад приемов” искусством *экспозиции* — особой организацией демонстрационного пространства, как правило, со смешением жанров, стилей, синтезом самых неожиданных форм, подключением средств других видов искусства — музыки, театра.

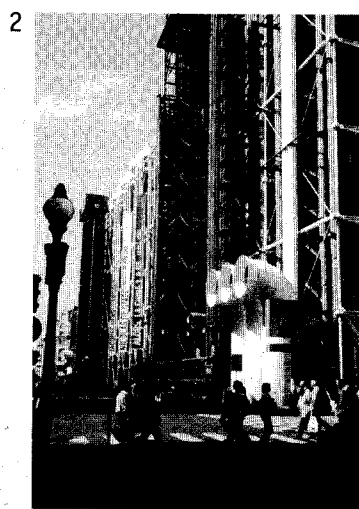
Новые формы предъявления единичного творческого акта многократно усиливают его воздействие, правда, умаляя его индивидуальную значимость. Ибо далеко не всегда в суммарном восприятии общей художественной структуры подобного “представления” удастся выделить личный вклад отдельного “актера”, “режиссера” или “сценографа”. И это — тоже знак времени.

Очевидно, нечто сходное происходит и со средой. Нас окружают не произведения архитектуры (или ландшафтного, или прикладного искусства), как это подразумевалось еще в XIX веке, а предметно-пространственная целостность, где наложение впечатлений от собранных средой вещей, стен, дверей, светильников более ценно, более важно, чем художественная самобытность каждого слагаемого, даже если сама по себе она достаточно высока. Конечно, качество массового “бытового” дизайна, ставшего сегодня нормой бытия, создает в среде самостоятельную эстетическую линию, где отдельные ощущения, при всей их разностильности и случайности, складываются в интуитивно-цельный ряд всеобъемлющего вещного образа времени. Впрочем, быстро теряющего вне связи с окружением силу, а иногда и содержательность, поэтому целью “средового” проектирования сегодня становится не появление “профессионального” объемно-планировочного шедевра, а создание условий для сотворчества всех других художников, да и любых людей, собственным участием в жизни среды формирующих ее художественные свойства.

В результате возникло неожиданное решение столь чаяемой художниками всех поколений задачи — появилась новая форма синтеза искусств, подключающая к традиционной триаде “архитектура—живопись—скульптура” и другие виды предметного и художественного творчества, от инженерно-технического до сценографии процессов труда и быта. Синтез на новом уровне мировосприятия всех компонентов нашего окружения подразумевает и новые глубины знания о путях эмоционально-чувственного освоения сложности мира, и новые технологии форми-



1



2



4



3

5



Крупные средовые ансамбли Парижа — центр Помпиду (1—4), плато Дефанс (5—7) и парк Ла Виллетт (8—11) — появились как результат внедрения дизайнерских (инженерно-художественных) принципов и мотивов в технологию комплексного архитектурного проектирования и олицетворяют реализацию новой концепции синтеза искусств, соединяющей в художественную целостность продукцию технического и эстетического творчества

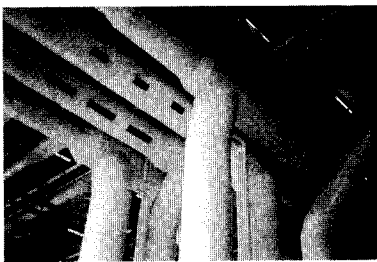
6



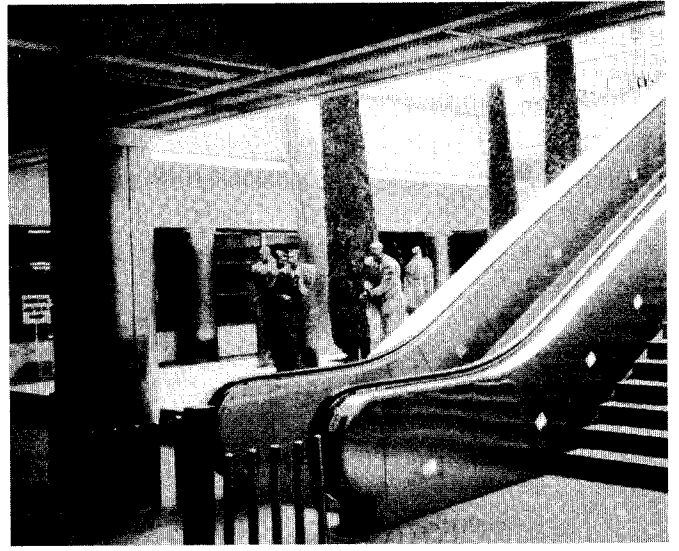
8



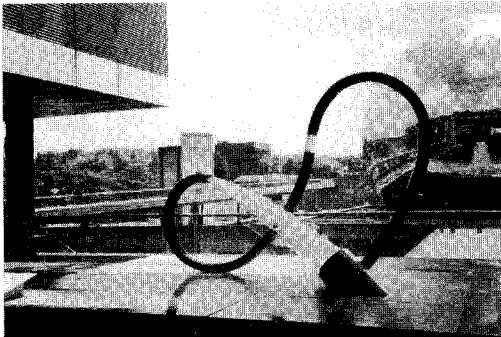
9



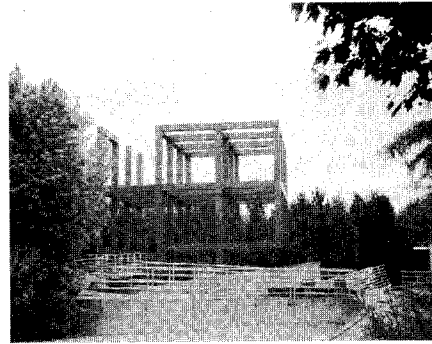
7



10



11



рования создаваемой нами “второй природы”, и ее экологическое единство с естественной природной основой и, наконец, пробуждение в каждом человеке творческого отношения к действительности.

Так проясняется историческая миссия средового дизайна, раскрывающая философский смысл изменений в типологии и методах проектирования видов и форм среды.

Третий вывод анализа современных тенденций в развитии средового проектирования носит внутрицеховой оттенок.

Практические достижения в дизайне среды сопровождаются выявлением ряда профессиональных задач, характерных для всех его форм. И все они связаны с ключевым понятием профессии — категорией “дизайн”, трактуемой как объективно инженерно-технически ориентированное проектирование.

В приложении к среде это означает вычленение в общем массиве профессиональных технологий проектирования трех взаимосвязанных групп проектных задач.

Первая — *дизайн архитектурных пространств и их композиций*, т.е. художественное формирование пространственных параметров средовых ситуаций с учетом возможностей их оборудования и технологического оснащения. Мир сегодня невозможно представить без лифтов, искусственных материалов, систем кондиционирования и т.д., ставших специфическими факторами пространственной организации средовых ансамблей.

Вторая — *дизайн архитектурных форм*. Техногенное происхождение наиболее выразительных деталей и тем облика среды, от инженерных конструкций в интерьере до путепроводов и мостов в городском ландшафте — концептуальная черта современного архитектурного формообразования. Декоративно-пластическое начало средовых впечатлений сегодня ищется в “объективной” визуализации форм их конструктивно-прагматических носителей и в их сочетании между собой.

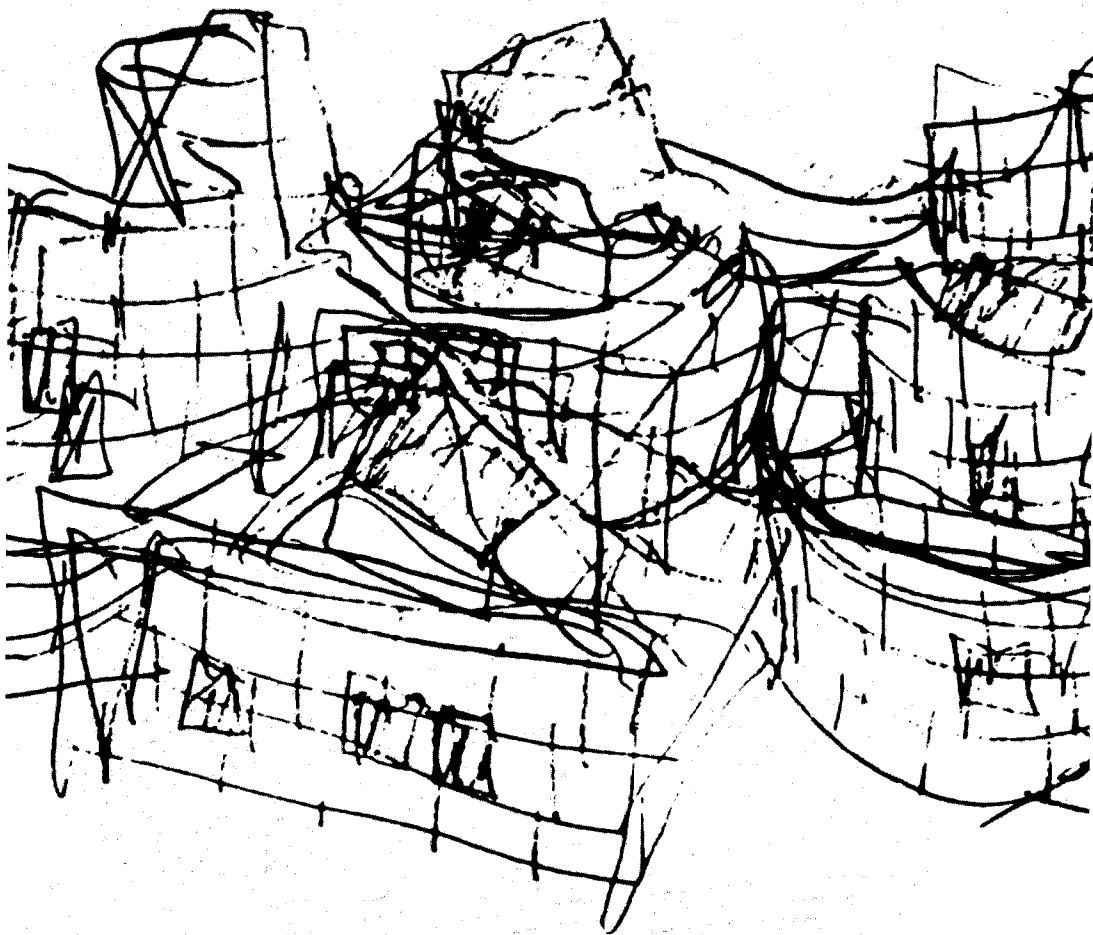
Третья — *“дизайн архитектурного образа”*. Миновало время “случайного возникновения художественного образа в архитектуре или проектирования ее обрванной сути “по образцам”. Сегодня профессионал целенаправленно стремится к индивидуальному образному воплощению своего отношения к поставленным ему задачам — через систему специально отобранных и определенным способом скомпонованных архитектурных, ландшафтных и дизайнерских форм, вызывающих у зрителя конкретные задуманные автором эмоциональные реакции и масштабные ощущения.

Иными словами, средовое проектирование по новому осветило проблемы методологии архитектурной деятельности, усилив в ней рационально-технологические начала в постановке художественных целей и понимании профессиональных средств их достижения. Примером реализации этих тенденций могут служить выдающиеся современные ансамбли Парижа — Ла Виллетт, Дефанс, центр Помпиду, — которые фактически сформировали новый облик нынешнего этапа человеческой цивилизации. Но одновременно трактовка архитектурно-средового творчества как новой формы синтеза искусств в мировой художественной культуре ставит перед искусствознанием специфические научно-теоретические проблемы — определения закономерностей гармонизации в едином средовом ансамбле столь разных, функционально противоречивых и визуально несогласованных компонентов, как предметные, пространственные и декоративные составляющие современного образа жизни.

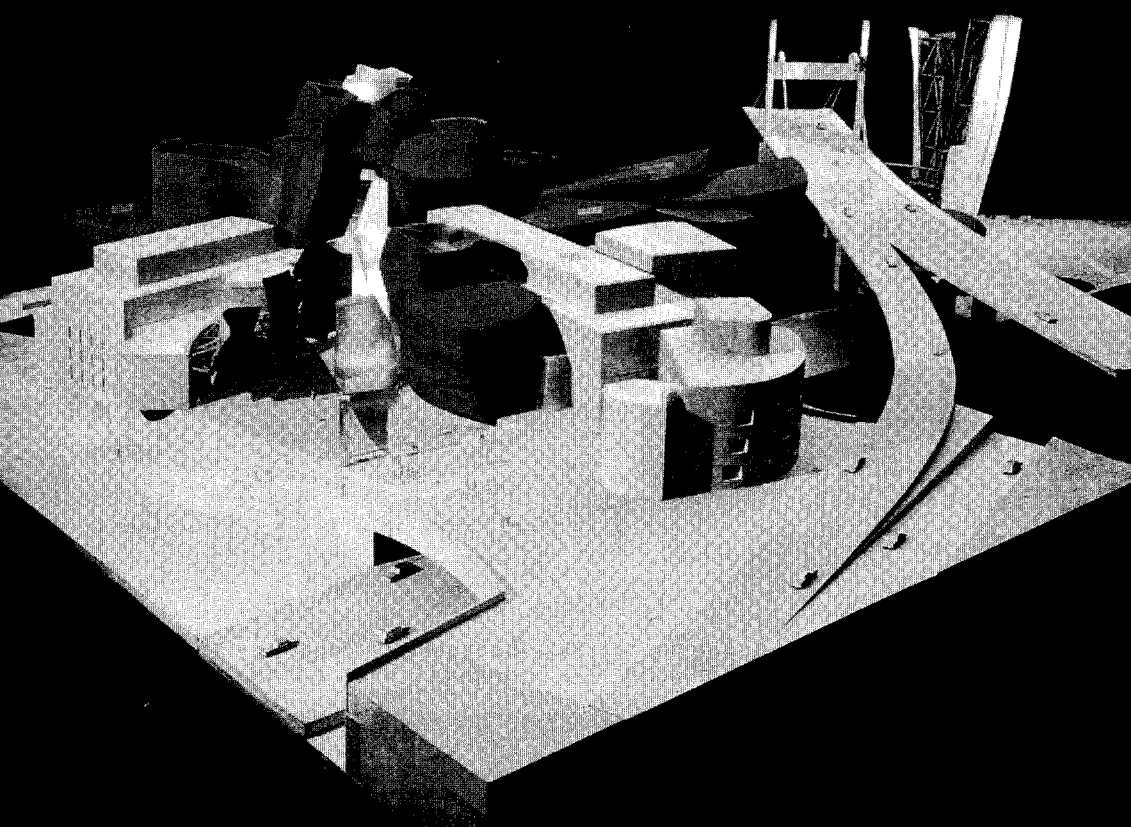
часть IV

ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ (ДИЗАЙНА)
СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

Глава 11



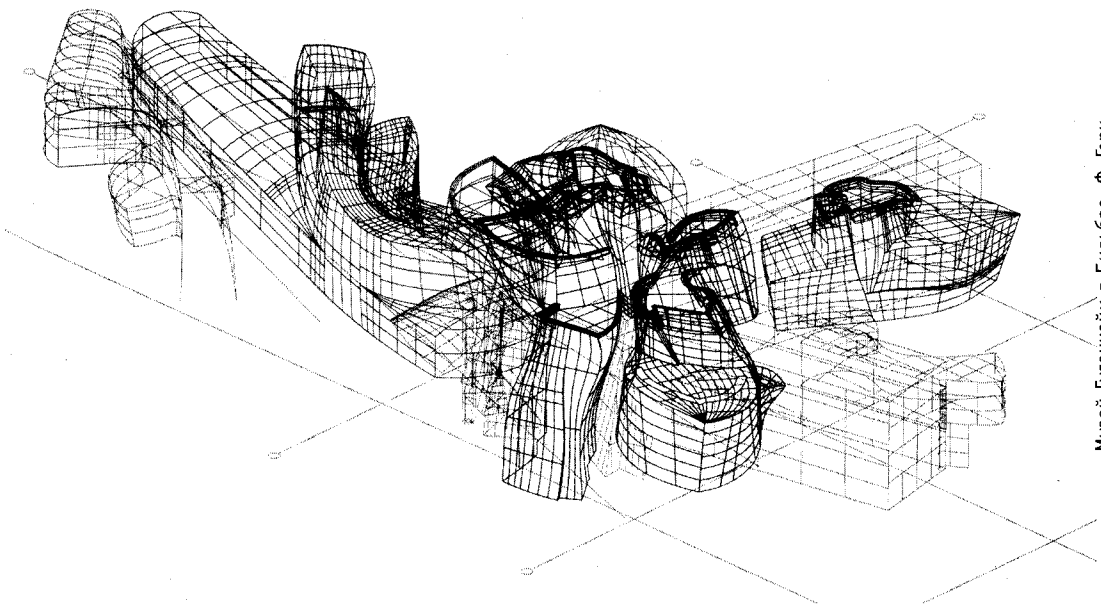
ОСНОВНЫЕ СТАДИИ И ОРГАНИЗАЦИЯ
ПРОЦЕССА АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО
ПРОЕКТИРОВАНИЯ



Музей Гугенгейм в Бильбао. Ф. Гери, Испания. Макет, 1991

Задачи, стоящие перед средовым дизайнером, различны по содержанию, по степени сложности и могут решаться по-разному. Некоторые из них уже известны специалисту по прежним, в том числе учебным работам, не требуют серьезных размышлений, глубоких предварительных анализов, решаются “за один присест”, “легко и непринужденно”. Но в основном сложность задач ведет к необходимости разворачивать проектирование в процесс, включающий в себя “предпроектный анализ”, “поиск художественного образа” или “проектную концепцию”, “эскизный проект” и “разработку элементов” объекта. Эти уровни проектирования в равной мере присущи как практическому, так и учебному проектированию. Но так как в учебном проектировании они проявляются значительно рельефнее, определеннее, мы будем апеллировать, главным образом, к нему.

В учебном проекте в системе архитектурно-дизайнерского образования появляется акцентированная фаза, *стадия проектного размышления и анализа*. Обычно студент, прослушав лекцию по теме проекта, тотчас делает клаузуру, то есть самые первые предложения, пытается сформулировать свое отношение к функциональным, техническим, художественным аспектам решаемой задачи. Делается это на фоне еще недостаточного знакомства с проблемой, наспех, приблизительно. В результате на следующее занятие студент приносит новые предложения, а по мере углубления в тему вынужден постоянно радикально менять предлагаемое целое. Либо, искусственно сохраняя некоторое время предложенное вначале, студент приходит к внутренней необходимости радикально перестраиваться, но времени на переориентацию у него уже нет. Типична ситуация, когда студент неделями пребывает в состоянии поиска идеи, не формируя активно замысел, а ожидая, когда его посетит вдохновение.

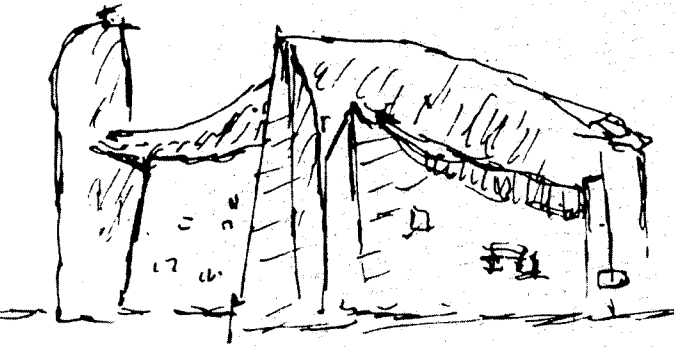


Музей Гугенгейм в Бильбао. Ф. Гери, Испания. Графическая модель, 1991

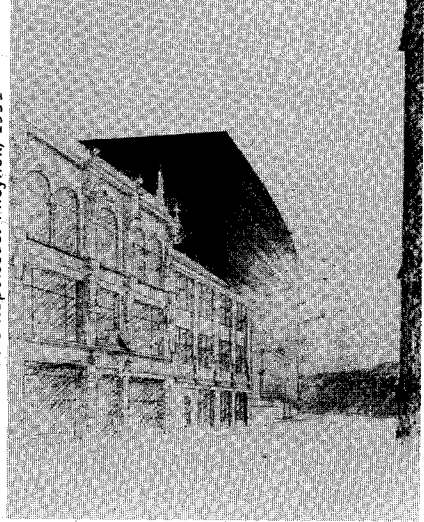
Можно не спешить с рождением проектной идеи, но приближать ее появление, идя ей навстречу. Один из приемов такого движения заключается в расчленении проектной задачи на отдельные ее аспекты, осмысливая каждый из них отдельно, но углубленно. Работа, предшествующая появлению концептуального эскиза-идеи, строится как развернутая клаузура, постепенно приводящая к осмысленному появлению проектного замысла.

Такая работа попутно решает две очень важные задачи. Расчлняя сложную проблему на ряд промежуточных, мы создаем возможность решения каждой из них *на занятии*, формируя навык систематической работы и давая студенту психологически ценный опыт завершения решения локальных задач, снимая естественную робость перед решением нерасчлененных комплексных проблем. Это во-первых. А во-вторых, вся система подводящих к рождению идеи упражнений построена на апелляции к художественной стороне натуры студента, направлена на пробуждение в нем художественных пластов личности.

Практически это выглядит следующим образом. На четвертом курсе, например, делается проект общественного здания — городской гостиницы. После знакомства с программой проектирования студент работает над определением *структуры внутреннего пространства*, апеллируя к функционально-эргономическим задачам и собственным эмоционально-художественным ощущениям. Эта задача расчленяется на ряд более локальных. Первая — ритмическая структура внутреннего пространства, построенная на сгущениях и разрежениях, сужениях и расширениях, ритмах простых и сложных, острых и смягченных, закономерных и неожиданных. Вторая задача — цветовая структура, построенная на материале ритмической структуры, обнаруживающая предпочтения колористики простой или



Капелла Роншан. Ле Корбюзье. Рисунок, 1951



Сооружение в городе. Л. Мис ван дер Роэ. Рисунок, 1933

сложной, спектральной или смешанной, сплошной или фрагментарной, функциональной или свободной. Результатом в первом и втором случаях является законченная плоскостная композиция в произвольной технике и материалах. Третья задача — создание макета-скульптуры, условной модели внутреннего пространства, реализация цвето-ритмической структуры.

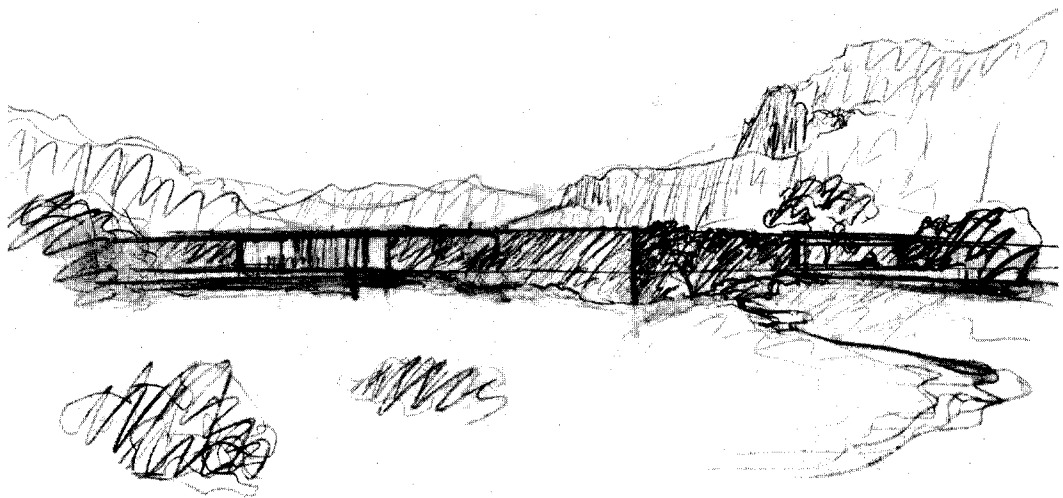
Следующий блок упражнений связан с определением структуры объема гостиницы, связанной с качествами окружающей среды. Это, во-первых, анализ окружающей среды, определение ее ритмических, колористических, пространственных качеств; во-вторых, композиция на тему собственного видения объемного образа гостиницы в городе вне определенной ситуации с целью активного вовлечения в работу авторской субъективности, сегодняшних архитектурных предпочтений. В-третьих, — условный макет, показывающий структуру объема в определенном окружении с учетом анализа окружающей среды и представления о внутренней структуре гостиницы.

Затем на занятиях идет работа над компоновкой блока общественных помещений гостиницы с попыткой реализации в компоновке идеи цвето-ритмической структуры внутреннего пространства; работа над компоновкой жилых помещений. Прделанная работа, приводя к внутренне мотивированному проектному решению, является объективным критерием восприятия и оценки проекта.

Подобные анализы, лишь более развернутые и основательные, осуществляются и на стадии дипломного проектирования. Наиболее существенные предпосылки проектного замысла выносятся специальным блоком на дипломные доски. Надо пытаться то же делать и на курсовом проектировании. Опыт показывает, что экспертам в условиях дефицита времени легче воспринимать проект, в котором мотивированы принципы формообразования, а студенту становится легче защищать свой проект, опираясь на выявленные предпосылки решения.

Каждая новая проектная тема требует своих особых упражнений, постановки специфических предварительных задач. *Нередко предпроектный анализ вырастает в небольшое исследование.* Например, как в учебном проекте велозавода в ситуации г. Смоленска.

Анализ проводился в четырех содержательных слоях. Первый слой — функционально-технологический, связан с пониманием характеристик производимых изделий и их потребителей, характеристик не только технических, эргономических, но и художественно-стилистических. Это понимание может существенным образом отразиться на решении внутренних производственных пространств, особенно зоны торгово-экспедиционной. На характер проектного решения влияют также



возрастные и половые особенности рабочих завода. Грамотное решение предлагает серьезное знакомство с технологией производства — от склада металла и комплектующих до сварки, сборки, упаковки и отгрузки продукции, вплоть до понимания особенностей взрывоопасного производства, влияющих на характер применяемых ограждающих конструкций, что, конечно же, влияет на образ, на пластику объемно-пространственного решения.

Второй слой предпроектного анализа по теме “велозавод” связан с особенностями очень интересной городской ситуации. Участок велозавода расположен на берегу Днепра, за которым возвышаются стены городского кремля. В непосредственной близости от участка расположены два древнейших памятника архитектуры: церкви Петра и Павла и архангела Михаила XII века. Кроме того, участок завода расположен между двумя очень характерными территориями: современной текстильной фабрикой и типичной промышленной, наполненной газгольдерами, “козловыми” кранами, цистернами с горючим, грудами строительных материалов и песка.

Эта реальность предполагает осмысленное к ней отношение; она может подавить разнообразием свойств и характеристик, но может, напротив, вдохновлять теми или иными формальными качествами. Для того, чтобы взаимодействовать с этой средой, необходимо изучить ее, точнее не только ее, но и те средовые типы, которые ее определяют. В нашем случае исследовались и делались специальные упражнения по следующим темам: крепостное зодчество России; русская архитектура начала второго тысячелетия; русский конструктивизм; сооружения зари промышленной архитектуры; современная промархитектура.

Третий слой анализа касался той особенности проекта, которая связана с его конкретной сутью. Проект участвовал в конкурсе на использование синтетических покрытий фирмы “Феррари”. Это потребовало специального изучения международного опыта использования в строительстве тканевых и вантовых покрытий.

Четвертый слой предпроектного анализа являлся следствием особенностей традиции активного использования в учебном проектировании творческого опыта того или иного архитектора, работавшего в русле или в духе решаемых в проекте проблем. Этот слой анализа реализуется зарисовками построек, фрагментов, деталей работ мастера, которые волнуют в это время студента.

Многообразная информация, собираемая во время предпроектного анализа, открывает проектировщику глаза, прибавляет знаний, дает ориентиры, формирует границы поисков, будит воображение, является фундаментом порождения следующего уровня проектного размышления — стадии “проектная концепция”.



ТРАДИЦИОННАЯ ШАХТА, ОБЕИ ТРАДИЦИОННО КОЛЛЕКТИВНА, ДИРЕКЦИЯ ОСТРО СЛУШАЮТ НЕОБХОДИМОСТЬ ПЕРЕМЕН В ЖИЗНИ ШАХТЫ

НЕОБХОДИМ: АНАЛИЗ СИТУАЦИИ, ЗАТЕМ: ТОНКИЙ АНАЛИЗ, ОРГАНИЗАЦИЯ В СРЕДНЕЙ ЛЕЧЕНИЯ И ВЫБОР ПРОГРАММЫ ЛЕЧЕНИЯ

Проект реконструкции шахты "Западная" в г. Инта. Учебный проект 5 курса, студия проф. А. Ермолаева, 1991

“Проектную концепцию” можно сравнить с традиционной для архитектурного проектирования “эскиз-идеями”. Разница между ними существенная: если “эскиз-идея” возникает на основе минимальной информации, главным образом на основе прошлого проектного опыта, то “проектная концепция” рождается подготовленной разносторонними анализами, определяет основные творческие “габариты” будущего проекта, то есть его основные функциональные, художественные, пространственно-средовые ориентиры.

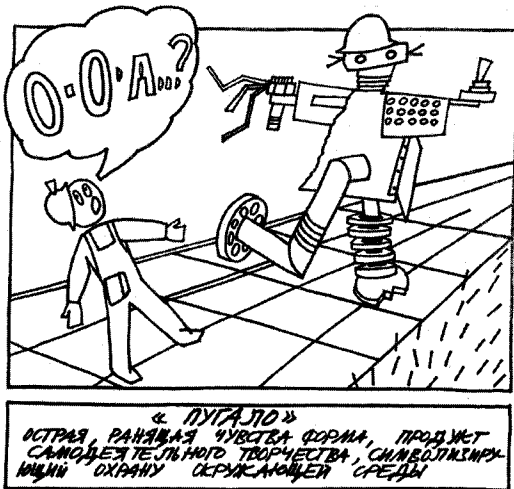
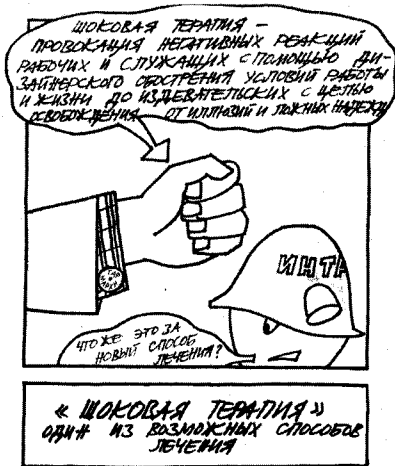
Рассмотрим пример рождения художественной концепции проекта реконструкции среды шахты “Западная” в г. Инта Воркутинского каменно-угольного бассейна. Проект, заказанный профсоюзным руководством шахты, делался совместно студентами кафедры “Дизайн архитектурной среды” МАрХИ и молодыми дипломированными архитекторами-дизайнерами.

Сначала последовала поездка с группой студентов в Инту, знакомство с шахтой и ее людьми, возможностями руководства и пожеланиями шахтеров. Был проведен анализ, который включал оценку функционального и визуально-художественного состояния среды шахты. Он обнаружил захламленность территории, обветшалость сооружений, визуальную неорганизованность функциональных процессов, отсутствие благоустройства на всех уровнях и заботы об элементарных удобствах шахтеров.

Анализ позволил сделать вывод, что требуется работа по преобразованию среды шахты, которая бы возвратила рабочему утраченное чувство собственного достоинства, гордости, интереса к жизни, т.к. невозможно говорить об улучшении производства без осознания необходимости изменения человека, здесь работающего.

Там же, на шахте, была сделана предварительная концепция проекта, которая обсуждалась с руководством шахты и была принята как рабочая версия для дальнейшей разработки.

По возвращении в Москву художественная концепция реконструкции среды шахты “Западная” стала темой курсового проекта студентов пятого курса. Работа в группе протекала в пяти микроколлективах авторов, объединенных родственными профессиональными представлениями. Эти группы собрали тех, кого волновали проблемы дизайнерской детали (“Камерные проектировщики”); проблемы применения традиций супрематизма (“Супрематисты”); тех, кто был увлечен геометрией архитектуры (“Неопластицисты”); вопросами использования различных материалов и фактур (“Нутряные органики”) и, наконец, тех, кто пытался найти альтернативу надоевшему эстетизированию сегодняшней архитектуры (“Крутые органики”).



Проект реконструкции шахты "Западная" в г. Инта

На следующем этапе эти индивидуальные концепции были объединены и намечены возможные средства решения проблем преобразования шахты. Смысл направленных проектных усилий заключался в том, чтобы разбудить трудящегося, помочь взглянуть на себя со стороны, ужаснуться, начать меняться самому и менять среду, которая окружает отчаявшегося человека. Предлагалась тактика "шоковой терапии", которая заключалась в том, чтобы с помощью дизайнерского обострения условий работы и жизни до издевательских вызвать негативные реакции рабочих и служащих с целью освобождения их от иллюзий и ложных надежд на то, что все привычно образуется само собой. Человек, переживший "шоковую терапию", вынужден броситься к инструментам для того, чтобы начать действительно лечить среду шахты, свое окружение. Предлагались два основных метода лечения: реанимация и реабилитация среды.

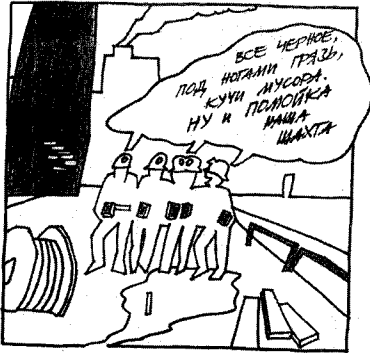
Реанимация — это возвращение шахте визуальной привлекательности и функциональной осмысленности. Для того, чтобы вернуть к жизни шахтные сооружения и еще активнее проявить красоту индустриального духа, в них заложенную, проект предлагал воспользоваться глазами и опытом современных художников-формалистов. Суть подобной методологии заключается в том, чтобы увидеть разнообразные свойства, особенности реконструируемой среды и выбрать для реконструкции те из них, которые в наибольшей степени соответствуют умонастроениям заказчика, предпочтениям проектировщиков, возможностям реализации.

Реабилитация — придание среде активного визуально-тактильного характера, комплекс мероприятий по осовремениванию среды. Реабилитация — более радикальное средство лечения, нежели реанимация, требует больших затрат, творческой активности исполнителей, большей профессиональной подготовки проектировщиков. Реабилитация среды шахты возвращает современному человеку право жить в современном предметно-пространственном окружении.

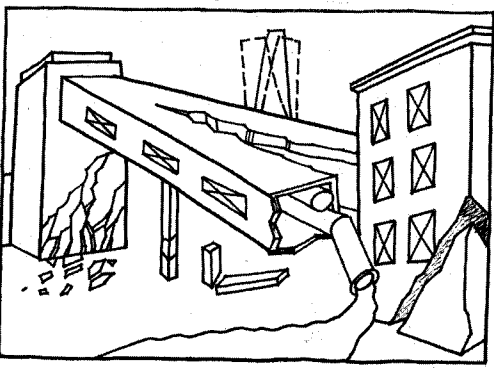
На основании художественной концепции-эскиза был затем выполнен проект-концепция реконструкции шахты, который представлял собой синтетическую программу мероприятий по реконструкции внешней и внутренней среды, в основе которой лежали метод "шоковой терапии", с активным использованием методов "реанимации" и "реабилитации".

Смысл предлагаемого проекта в том, чтобы заказчик (трудовой коллектив) вместе с проектировщиками проникся проблемами, оценил возможные приемы, средства их решения, сознательно принял стратегию постепенного, непрерывного самостоятельного возвращения среде человеческих качеств.

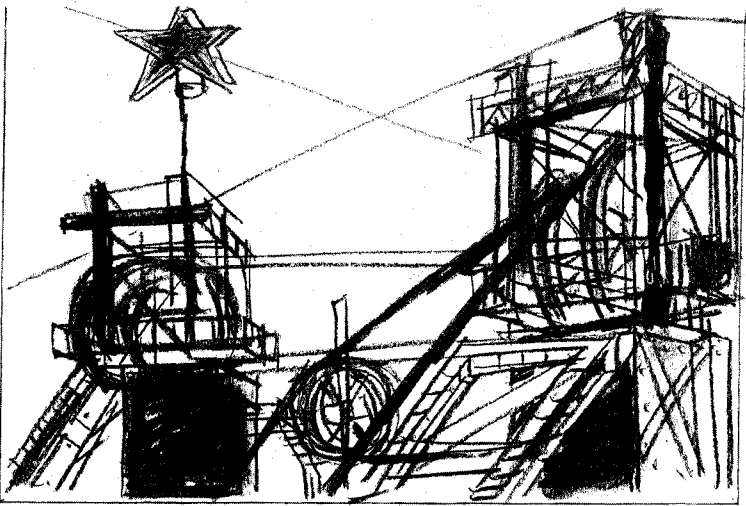
В сегодняшних социально-экономических условиях не приходится говорить о том, чтобы из скопища ветхих сараев сделать "большую архитектуру". Поэтому пред-



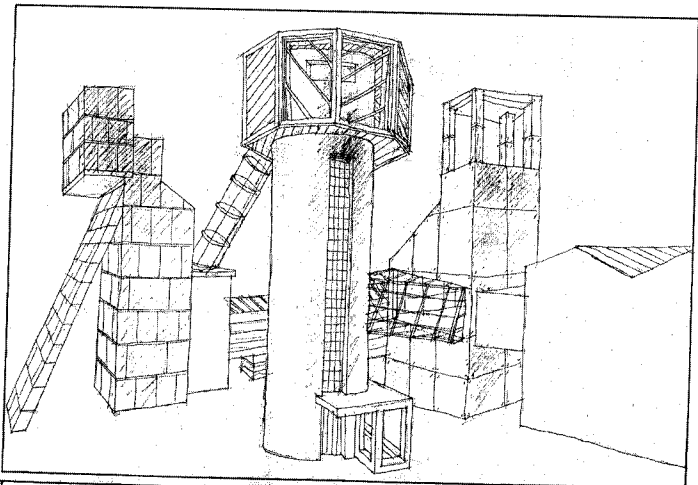
СЕЙЧАС ШАХТА - ПОЛУРАЗРУШЕННАЯ, НЕУДОБЕННАЯ, НЕПЛОЩАЯ, НЕПРИБЛИЖАТЕЛЬНАЯ СРЕДА



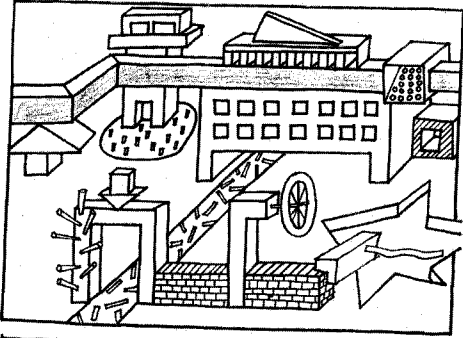
УПРОЩЕНИЕ, ВОЗВРАЩЕНИЕ К БАЗИСНОМУ СОСТОЯНИЮ СРЕДЫ ШАХТЫ. РЕЖИМ КРУТОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ



ЖАН ТЭНГЛИ ВЗГЛЯД СОВРЕМЕННОГО ШВЕЙЦАРСКОГО ХУДОЖНИКА, ОСНОВОПОЛОЖНИКА ДИНАМИЧЕСКОГО КОНСТРУКТИВИЗМА



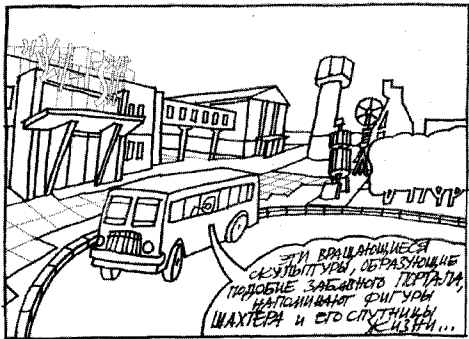
ОПСИК ТЕРА ВЗГЛЯД ПОЛУПАРКЕТОВО-МЕДИКАНСКОГО АРХИТЕКТОРА



СПОСОБ ЛЕЧЕНИЯ - РЕАБИЛИТАЦИЯ. Т.Е. ПРИДАНИЕ СРЕДЕ АКТИВНОГО ВИЗУАЛЬНО-ТАКТИЛЬНОГО ПОЗИТИВНОГО ВОЗДУХА ДАРИТЕЛЯ ХАРАКТЕРА

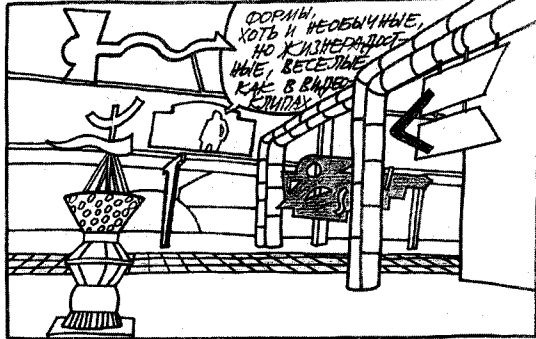
Проект реконструкции шахты "Западная" в г. Инта

Дизайн архитектурной среды



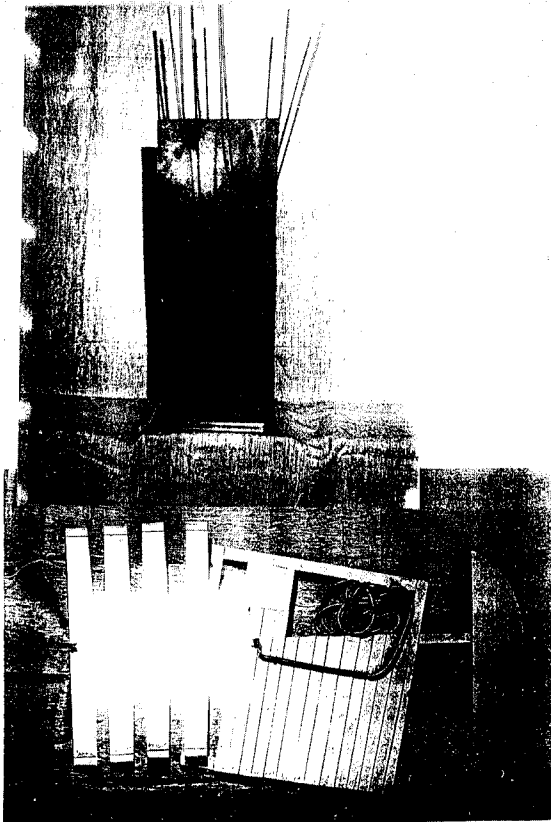
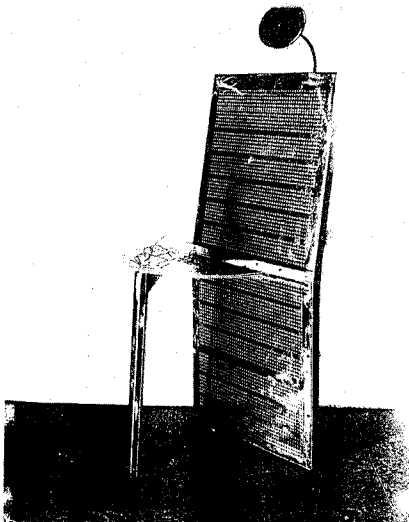
ЭТИ ВРАЩАЮЩИЕСЯ
СКУЛЬПТУРЫ, ОБРАЗУЮЩИЕ
ПЛОСКОЕ ЗАБЕЖНОЕ ПЕРИМЕТР,
НАПОЛНЯЮТ ФОРМУ
ШАХТЕРА И ЕГО СИТУАЦИОННУЮ
СРЕДУ...

ПЛОЩАДЬ ПЕРЕД ВХОДОМ ПРИОБРЕТАЕТ
ОПРЕДЕЛЕННЫЕ ГРАНИЦЫ И МОДЕЛЬ.
НА ФАСАДЕ НЕОБЫВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

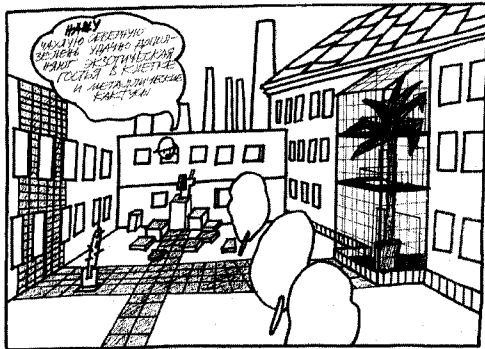


ДОРИИ,
ХОТЬ И НЕОБЫЧНЫЕ,
НО ХАРАКТЕРНЫЕ
ИЛИ, ВСЕТАКИ
КАК В ВНЕШНЕЙ
СРЕДЕ...

АКТИВНЫЕ ДЕКОРАТИВНЫЕ ОБЪЕКТЫ
ОБОГАЩАЮТ ЗРИТЕЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ
СРЕДЫ

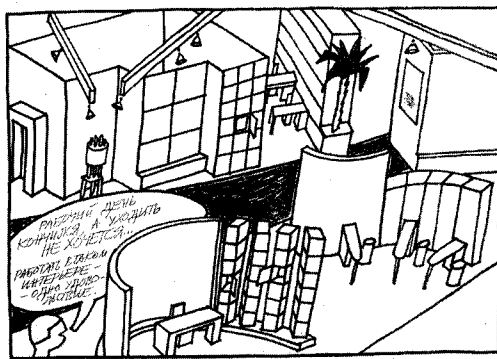


часть IV глава 11



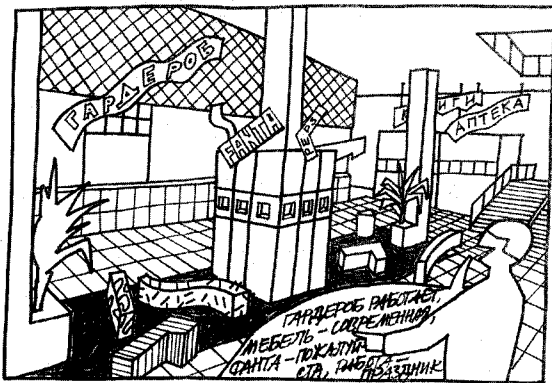
ИЗМЕНЯЮЩИЕСЯ
ЧАСТИ СРЕДЫ
СВОИМ СПОСОБОМ
ПОСРЕДСТВОМ
КОМПЬЮТЕРНОЙ
ТЕХНИКИ
И МЕТАЛЛИЧЕСКИХ
ЭЛЕМЕНТОВ

ВНУТРЕННИЙ ВЗОР - СРАЗУЖЕ ПЕРЕСТРУКТУРИРОВАНО
«ТОТАЛЬНОГО СЛАЗИСА», ОБЪЕДИНЯЮЩЕГО СЫ-
ТОВЫЕ БЛОКИ ПО ГОРИЗОНТАЛИ И ПО ВЕРТИКАЛИ

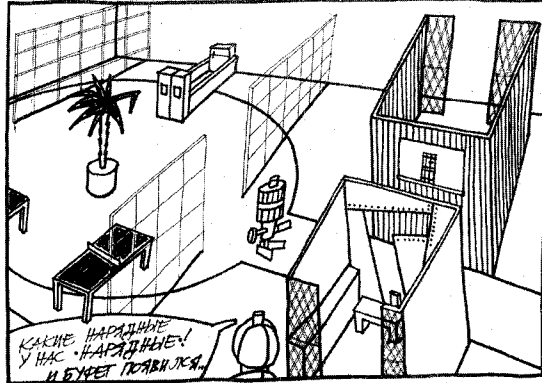


ПРИОБРЕТАЮТ ДРУГУЮ
КОМПАНИЮ А УКАЗЫВАЮТ
НЕ АЖИТЕЦА
РАБОТАЮТ В ОФИСИ
ИЛИ ВНЕШНЕ
- СРЕДНЕ
ОТРАЖАЮТ

НЕСТАНДАРТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОЧЕЙ СРЕДЫ
ИТР И АДМИНИСТРАЦИИ,
НАПОЛНЕННАЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ИСКУССТВА



ВХОДНОЙ ВЕСТИБУЛЬ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В НАСЫЩЕННОЕ ПОЛЕЗНЫМИ ФУНКЦИЯМИ ПРОСТРАНСТВО



НАРАДНЫЕ СЧЕТАЮТ ДЕЛОВИТОСТЬ КАБИНЕТОВ НАЧАЛЬНИКОВ УЧАСТКОВ СО СВОБОДНОЙ ОРГАНИЗАЦИЕЙ РЕКРЕАЦИИ

ложения были ориентированы на то, чтобы минимальными средствами из доступных материалов добиться максимальной выразительности решений.

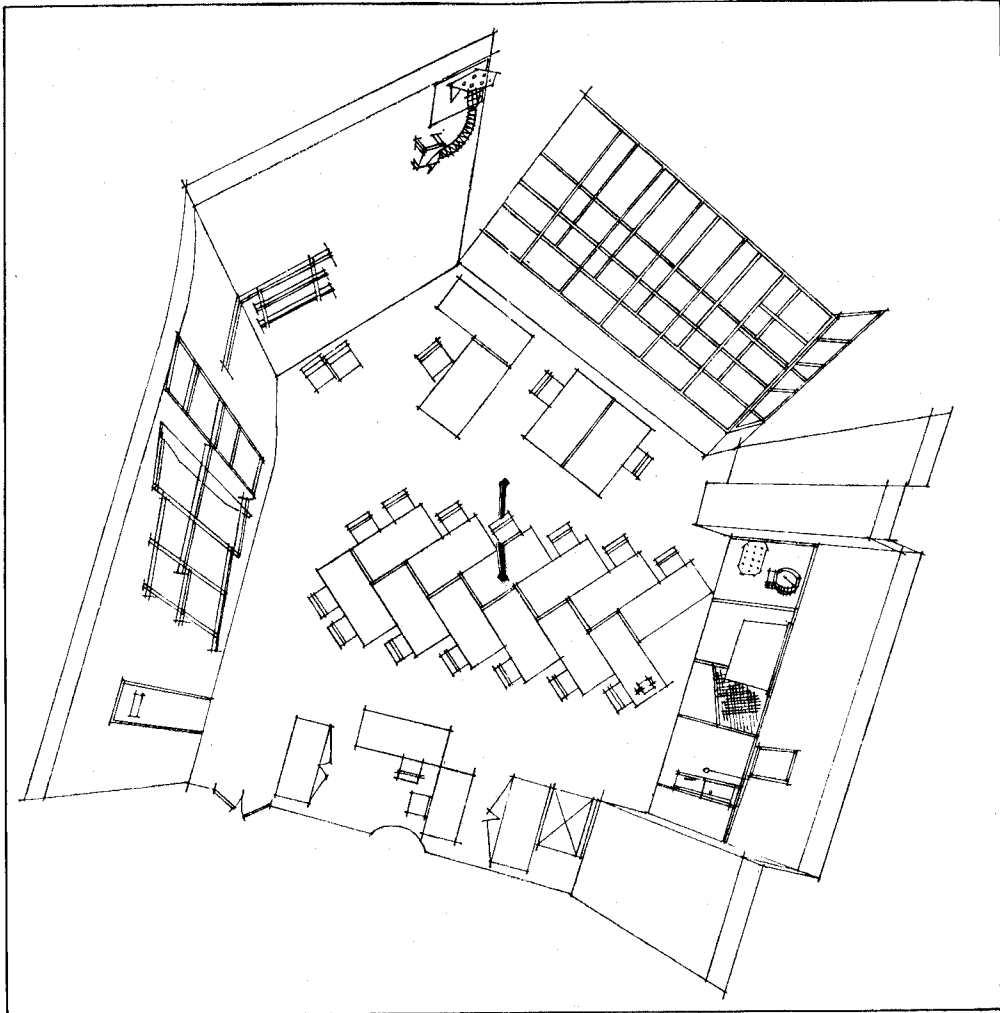
Проект базировался на принципах "культуры выживания", сформулированных как:

- умение видеть в реальности возможности, а не ограничения;
- способность понимать достоинства и качества ситуации, позволяющие работать именно с ней, не привнося надуманные решения;
- умение извлекать максимальные выразительные возможности из тех материалов и технологий, которые нам доступны;
- использование навыков острого композиционного чувства, позволяющих работать с этими минимальными возможностями;
- переосмысленное отношение к вещам, стремление использовать их многократно в новых ситуациях и контекстах.

Вместе с тем проект-концепция был ориентирован на использование достижений мировой практики современного дизайна и изобразительного искусства. В основе проектных решений лежал принцип функциональной осмысленности жизни шахты и придания зрительной привлекательности ее среде, что формировало фирменный стиль — дух проектного решения. Это сочетание индустриального духа шахты и привнесения сюда острой, веселой, легкой, красивой эстетики современности "FREE STYLE", объединяющие решение малых форм, визуальных коммуникаций, элементов дизайна, зрительных акцентов.

Проект-концепция был выполнен в жанре "рисунков-комиксов", подробно раскрывающих его смысл. На шахте была устроена выставка проекта с целью ознакомить с ним трудовой коллектив и получить необходимые реакции заказчика, тем самым осуществлялся диалог "заказчик—проектировщик", позволяющий уточнить и ускорить процесс самостоятельной реализации. Реальность шахты была такова, что проект остался нереализованным, но то, что он родился совместными усилиями проектировщиков и заказчика, позволяет надеяться на его успешное воплощение в будущем.

Рисунки-комиксы, формой визуализированных диалогов приближающих концепцию к изучающему ее заказчику, — это способ оформления работы, удобный для восприятия и перемещения в пространстве. Процесс же создания концепции протекал очень свободно и разнообразно — в техниках графических, коллаже, рельефе, макете, в виде пространственных инсталляций, возникающих на почве эмоционально-художественного освоения темы, апеллирующего к интуиции и прозрению студента. Показ и обсуждение эскизов часто практиковались в форме экспозиционного жеста в той или иной пространственной ситуации —



в аудитории около залитого светом витража или в темном углу, в институтском коридоре, в экспозиционном холле — в зависимости от характера решений. Практика таких выступлений дает возможность работы с определенной средой, ставит выступающего в реальные пространственные условия, тем самым создавая ему сложности и заставляя острее и определеннее формулировать свою идею.

Проект реконструкции помещения кафедры "дизайн архитектурной среды" — еще один пример создания проекта, в котором стадия художественной концепции оказывается сближенной, почти совмещенной со стадией эскизной разработки. С этой работой нас знакомит статья в журнале "Архитектура и строительство России".

"... за вывеской на двери "Кафедра художественного проектирования (дизайна) архитектурной среды" обнаруживаем залитое светом пространство. Напротив двери огромное окно-витраж. Внешние переплеты канареечно-желтые, внутренние — белые, как и поверхность стен и потолка. Изломанность стены слева подчеркивает плоский рельеф — "стеллаж", носитель деловой профессиональной обновляемой информации. Стена справа, наоборот, почти пустая, микрорельеф ее решается фактурами ткани, металлической перфорации, следов кисти. Интерьер как бы пустой, с минимумом необходимых предметов: в центре огромный стол на все случаи жизни, дальше — стол заведующего кафедрой, стол лаборантки, белый стеллаж для проектов. Зато здесь много предметов вроде бы бесполезных: бывших вольтметров, манометров, деталей различных машин, приборов, холодильников — на стенах, стеллажах, на столах.

Все вместе производит странное впечатление удивительной раскованности и желанной привязанности, подобное впечатлению, которое производил тот раздел выставки Роберта Раушенберга в ЦДХ, где преобладали белые и черные холсты, работы из гофрокартона, когда кажется, что именно здесь дышится легко и свободно, а спустя минуту возникает непреодолимое желание начать что-то делать.

Как всякое произведение современного искусства (а интерьер кафедры, конечно же, являет собой яркий пример пространственной пластики), он воспринимается во времени, открывая все новые слои художественной оснащенности. Комфортная световая наполненность этого небольшого помещения постепенно открывает глазу ненавязчиво проявленную белую рельефность стены, продолжающую структурность оконного витража, открывает приятную “кособокость” и милую расчлененность ограничивающих пространство плоскостей. Необходимая функциональность включена здесь в жанр пространственной скульптуры, заостряя ощущение демократизма этой многослойной среды.

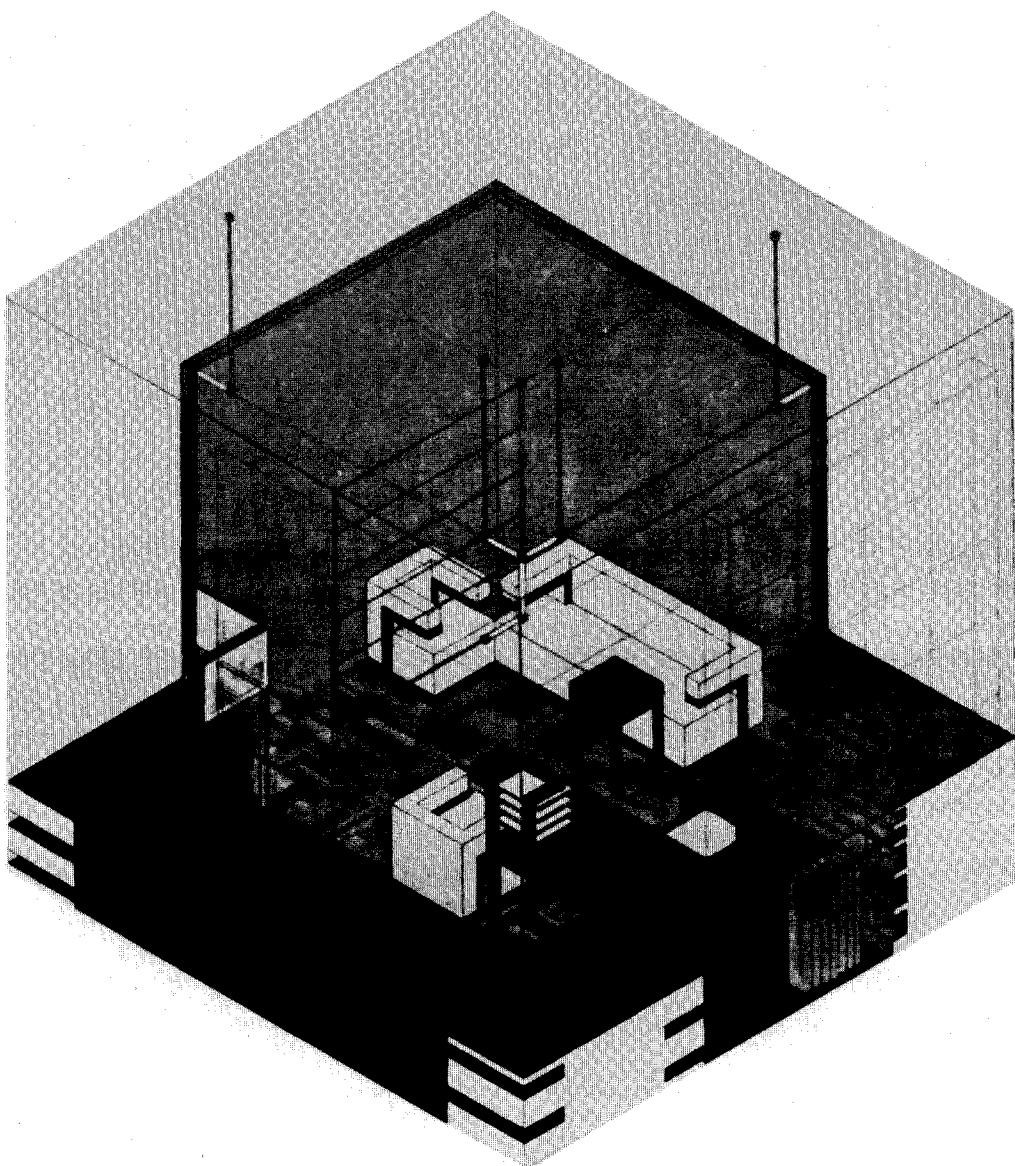
Нечасто удается побывать в архитектурном пространстве, доставляющем радость не только при первой встрече с ним. Дальнейшее знакомство открывает, что не только все вместе представляет собой пространственную целостность, но и каждый элемент ее — стена, фрагмент стены, планировка оборудования, цветовое решение — есть ряд осмысленных художественных жестов, заканчивающихся созданием плоскостной либо пространственной картины. Несмотря на подчеркнутую “картинность”, рассудочность, вас не покидает чувство абсолютной естественности, немужейности, жизненности. Более того, возникает ощущение атмосферы творческой мастерской. Возможно потому, что сделано все это руками самих студентов кафедры, по их коллективному проекту.

Эта работа делалась в первые месяцы жизни новой кафедры, в период взаимного знакомства студентов и преподавателей, поэтому имела исключительное педагогическое значение. Она дала возможность в реальном деле познакомить студентов с принципами дизайнерского способа мышления.

Во-первых, точное формулирование проектной задачи: прежде всего создание среды своеобразной, необходимой, неожиданной, парадоксальной. Во-вторых, конкретное, чувственное, непосредственное переживание реконструируемого интерьера с его пространственной организацией, живая реакция на эту реальность. В-третьих, реальный учет минимальных производственных возможностей, ведь ограничения заключались не только в отсутствии отделочных материалов, краски, гвоздей, но и времени на производство работ: две недели на проектирование, 10 дней на реализацию. Эта реальность позволила познакомить будущих дизайнеров среды с жесткой системой организации работы двадцати человек на площади в 50 кв.м при одновременном осуществлении различных процессов — разрушения обшивки стен, конструирования стеллажей, смены электропроводки. Но главное, что эта работа позволила познакомить студентов с принципиальной установкой — учиться “открытому проектированию”, то есть сочинительству, открытому изменениям условий существования, проектированию с обратной связью, реагирующему на замену отделочного материала, на отсутствие запланированного колера.

Результат — взаимопонимание будущих коллег; выразительный, располагающий к творчеству интерьер; готовность преподавателей существовать в среде хотя и инициированной ими, но созданной студентами, готовность существовать в ней до нового потока студентов с их новыми инициативами.

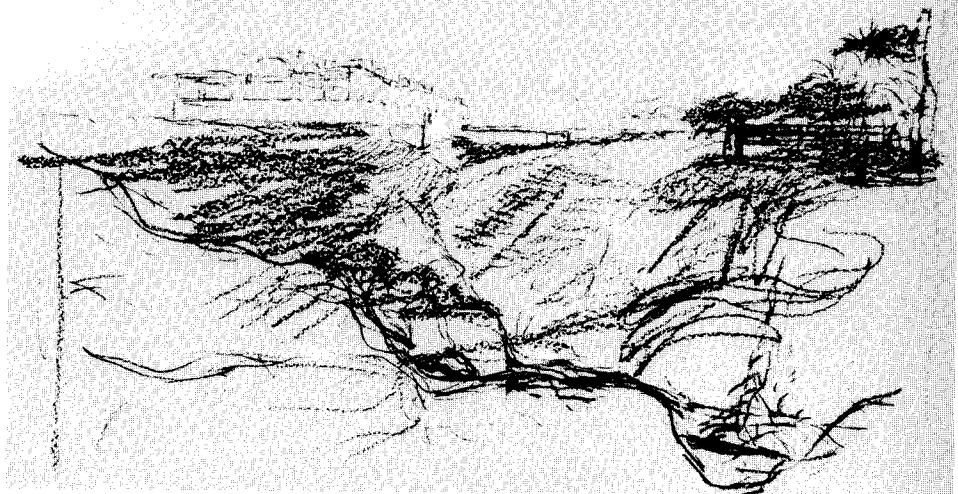
В основе коллективной студенческой работы лежат предложения В. Кузьмина по организации жизни света в интерьере, предложения В. Савинкина по активной



Баухауз. Интерьер. В. Гропиус, 1923

работе с разными материалами, фактурами, рельефом, а также стремление к парадоксальному, дадаистскому использованию неожиданных предметов и материалов группы Е. Коваля”.

Проектирование средовых объектов и ситуаций естественным образом приводит к такой тактике проектирования, когда стадия “проектная концепция” становится определяющей, а нередко исчерпывающей проектное решение, становится, практически, руководством для реализации при авторском надзоре. Это связано с подвижностью реальности, в которой возникает заказ и проектирование, с неустойчивостью ориентиров и неопределенностью производственной базы заказчика, когда условия реализации могут непрерывно меняться в связи с переменной



Институт медицинских исследований,
Калифорния. США. Л. Кан. Рисунок, 1954

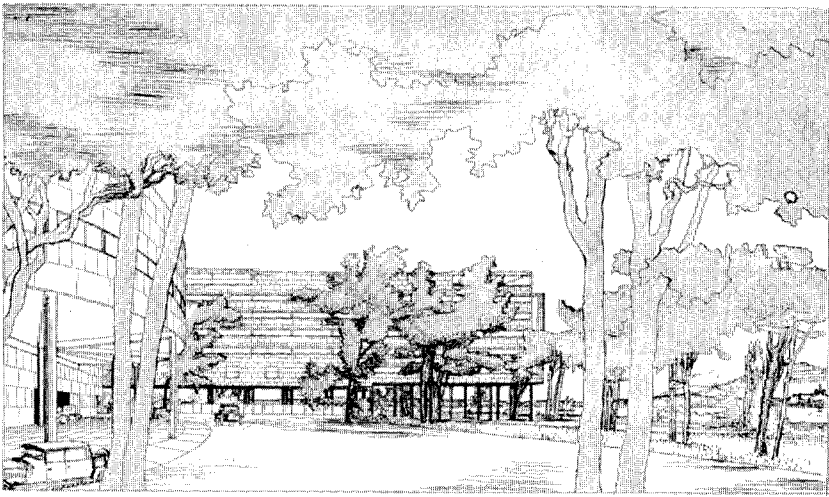
конъюнктурой применяемых материалов, технологий, умелых рук. Наиболее соответствует такой реальности проект, открытый возможностям изменений, в том числе и проект-концепция.

И все-таки, чаще всего, “проектная концепция” в силу своей обобщенности и цельности, позволяющих концентрированно выразить основные функциональные, объемно-пространственные, художественные идеи, нуждается в более подробной разработке, именуемой “эскизный проект”.

Эскизный проект учитывает замечания, изменения, возникающие в процессе рассмотрения заказчиком проектной концепции. Эскизный проект опирается на идеи, принятые на стадии рассмотрения проектной концепции. Эскизный проект на новом, более глубоком или, скорее, более детальном уровне учитывает требования к будущему объекту: особенности функциональных процессов; производственно-технологические возможности; особенности, качества используемых материалов и конструкций; своеобразие среды существования будущего объекта; социально-культурные, эстетические характеристики будущих потребителей. Такая работа требует более детального знакомства с существующими общенациональными нормами проектирования, с особенностями местных норм и традиций, знакомства с новой специальной литературой, связанной с социокультурной передовой проблематикой. Работа над эскизным проектом предполагает не просто уточнения и углубления концепции, но сознательное переосмысление на новом уровне основных проектных ценностей и ориентиров, сознательное формирование ситуации “входа в новый поток, избегая омертвляющего вхождения дважды в одну реку.”

Таким образом эскизный проект, сохраняя и развивая художественно-концептуальные идеи предыдущей стадии проектирования, подробно, исчерпывающе раскрывает уровни, аспекты задуманного средового объекта. Это: планировочное решение ситуации в целом, объемно-планировочные решения основных объемов, внешнего и внутреннего благоустройства, оборудования интерьера и экстерьера, решение колористической ситуации, искусственного освещения, решение системы визуальных коммуникаций, знаков, указателей, возможно, решение графически выраженного “фирменного стиля”. При этом архитектор-дизайнер предлагает конструктивные решения, учитывающие используемые материалы и технологии их обработки и применения.

Архитектору-дизайнеру остается лишь разработать необходимые для ведения строительных, отделочных, оформительских работ “рабочие чертежи”. Делает это он сам или привлекает к работе более узких специалистов.



Городская среда. Ле Корбюзье. Рисунок, 1927

По мере того, как разворачивается работа по реализации проекта, проектировщик втягивается в *авторский надзор* за ней. Этот последний этап работы дизайнера среды отнюдь не последний по значимости. Зачастую этап требует от него проявления высокого профессионального мастерства, умения находить выход в ситуациях высокого многопланового давления производственной базы, производителей работ, исполнителей, заказчика. Авторский надзор — высшая форма профессионального существования — предполагает наличие у автора определенной творческой позиции, профессиональной мудрости, умение вести диалог с различными, участвующими в общей работе специалистами, находить в себе силы признавать и исправлять свои ошибки, если они обнаруживают себя, и, особенно, если они себя не обнаруживают, но видны автору-профессионалу.

Глава 12

Поиск образных решений нового целого
посредством фотомонтажа двух или нескольких
самостоятельных элементов



МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

12.1. МЕТОДИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Принципиальная логическая схема последовательности проектных действий архитектора-дизайнера в условиях реального проектирования очень часто подвергается значительной корректировке. Происходит это не только потому, что каждый проектировщик обладает индивидуальным отношением к предмету проектирования, черпает идеи из разных, близких именно ему сфер деятельности, руководствуется собственными представлениями о технике и технологии проектного творчества.

Главная причина индивидуального отступления от описанного выше алгоритма проектных работ — качественное разнообразие и многоцелевая направленность большинства конкретных приемов и методов выполнения реальных проектных задач, встающих перед архитектором-дизайнером в процессе проектирования. Некоторые из них однозначно, избирательно используются только на определенных этапах и видах работы, другие имеют универсальный характер и используются в самых различных случаях, одни нацелены на аналитические задачи, но на разных стадиях проектного дела, другие направлены на подсознательный синтез характеристик будущего средового объекта и т.д.

Поэтому описание методологии дизайна архитектурной среды следует вести с особых позиций, — как специфический своего рода самостоятельный *системный объект*, в котором элементы системы — конкретные приемы и методы — обладают весьма широким веером связей — и между собой, и с системой в целом — легко меняющихся в зависимости от мировоззренческих установок проектировщика, его индивидуального опыта проектирования и особенностей задач, поставленных перед архитектором-дизайнером жизнью.

* * *

Основной смысл творческой деятельности архитектора-дизайнера состоит в формировании материального окружения и организации пространства в интересах людей (жилой дом, школа, завод) с углубленным учетом индивидуальных потребностей каждого человека в определенных эмоционально-психологических условиях жизнедеятельности.

Одна из специфических сторон проектной деятельности заключается в изучении комплекса проблем, возникающих при проектировании архитектурной среды. Результатом этих исследований является понимание сущности проектирования функционально целесообразных, технически совершенных, эстетически выразительных объектов, составляющих в совокупности оптимальную среду для жизнедеятельности человека.

Система принципов и закономерностей, отражающих всю сложность взаимоотношений человека с окружающим предметно-пространственным миром, может быть

АНАЛИЗ СИСТЕМЫ ТРЕБОВАНИЙ К ПРОЕКТИРУЕМОМУ ОБЪЕКТУ

Комплекс проблем, возникающих при проектировании предметно-пространственной среды, и аспекты их рассмотрения



выражена в четырех группах требований: социальные, утилитарно-функциональные, эргономические, эстетические и экономические.

Социальные — это требования к организации среды, учитывающие потребность ее соответствия общественным потребностям, необходимому уровню потребительской ценности.

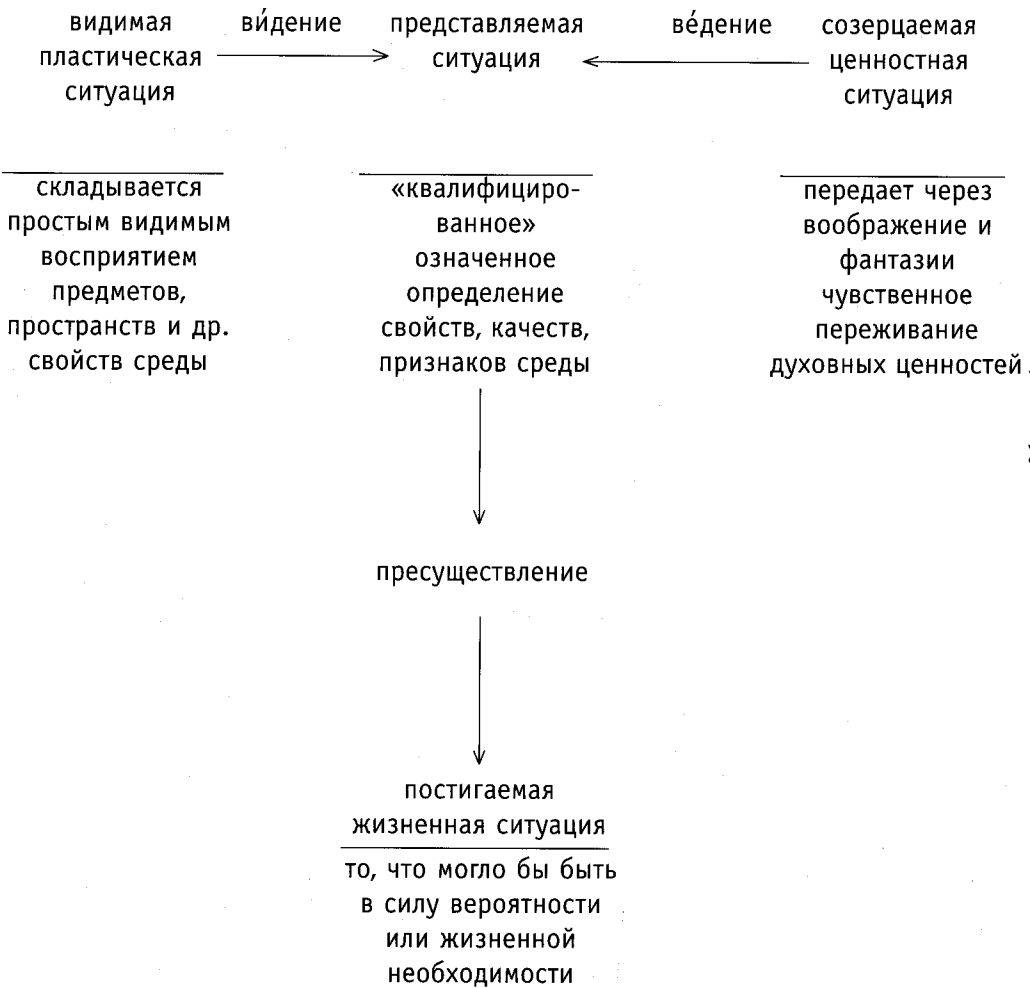
Утилитарно-функциональные — требования, предъявляемые к среде человеком-потребителем. Характеризуя основные функциональные свойства среды, эти требования связаны с определенной структурой потребительских свойств, выявляемых в процессе потребления.

Эргономические — требования, обеспечивающие соответствие среды возможностям человека и обуславливающие оптимизацию всей физической и психической нагрузки, а также затрат времени, связанных с получением полезного эффекта.

Эстетические — требования, сочетающие в себе ценность среды как элемента художественной культуры общества, а как форма средового объекта отражающие общественно-ценностные характеристики (в том числе утилитарные).

В центре внимания дизайнера архитектурной среды всегда находится человек с его индивидуальными и общественными запросами, утилитарными и эстетическими потребностями. Требования дизайнера среды — это система принципов и закономерностей, отражающих всю сложность взаимоотношений человека с предметным миром.

Основных направлений взаимодействия потребителя с окружением и объектом дизайна, которые формируются в процессе активного восприятия, выбора и



Объект, образ и переживание в средовом проектировании

дизайн архитектурной среды

оценки вещи, два. Первое обеспечивает человеку сохранение и, возможно, закрепление уже выработанного им индивидуального стиля деятельности в предметной среде и ее эмоционального отражения. Второе направление обеспечивает изменение в стиле индивидуальной деятельности и формирование новых типов эмоционального и эстетического отношения к ней. Условно можно принять, что второе направление определяет более высокий созидательный порядок психологических структур деятельности, чем первое направление.

Архитектор-дизайнер создает новые вещи, закрепляя на новом уровне традиционные методы, или строит новые формы организации предметной среды. Фактически происходят два процесса: преобразование мира дизайнером и изменение мира потребителем. Очевидно, что только при общности направлений происходит продуктивный диалог между дизайнером и потребителем.

Дизайн-проектирование, характеризуясь определенной спецификой, подчиняется общим законам и методикам традиционных видов проектирования: архитектурно-строительного, технологического, машиностроительного и др. Вместе с тем дизайн архитектурной среды существенным образом отличается от них. Природа проектируемого объекта "обитаемой среды" раскрывается обязательно с привлечением содержания понятия "человеческий фактор", который представляет собой интегральные характеристики связей человека и предметного окружения, проявляющиеся в конкретных условиях их взаимодействия при функционировании системы, связанном с достижением конкретной цели.

Проектирование среды не может быть сведено к взятым самим по себе человеку (деятельности), предмету (функционально-техническому средству), про-

странству (планировка, объемы). Архитектурная среда относится к категории объектов, которые характеризуются совокупными, системными качествами. Поэтому начало архитектурно-дизайнерского проектирования связано с осознанием того, что мы имеем дело с системным объектом. Понимание системы во всей ее сложности приводит к необходимости провести *проектную классификацию* (П.К.), вводя *типологические схемы*. Строятся они по сферам функционального предназначения объекта — для производства, массового обслуживания, личного потребления — и задают целевые требования к объекту. Частные, оперативные П.К. формируются внутри общих по типам использования групп объектов, видам их функциональных или конструктивных связей, по материалу и способу изготовления, по художественно-стилистическим признакам и т.д. Как правило, выбор критерия П.К. осуществляется в соответствии с целями и задачами проектирования, при этом объекты ранжируются (располагаются в классификационной сетке) по мере убывания “мощности” выбранного критерия. П.К. становится затруднительной, если количество категорий сравниваемых объектов превышает 15—20, поэтому при рассмотрении более 12 категорий следует выделить из них главные, переведя второстепенные в разряд субкатегорий.

Дальнейшие проектные действия заключаются в том, что мы вычленим отдельные элементы системы и разрабатываем их по очереди.

При разработке определенных элементов системы их можно после классификации отдать в разработку более узким специалистам. Именно так происходит проектирование отдельных частей системы (деталей, отдельно взятых предметов). При этом объектами проектирования являются такие качества системы, которые определяются положением и ролью в ней человека. Говоря о проектировании как процессе, имеющем дело с системными объектами и представляющем собой сложный путь создания нового объекта, т.е. тоже системный процесс, необходимо рассмотреть два аспекта системы.

Первый, *системный дизайн — как стратегия*, совокупность действий с использованием различных методов проектирования. Стратегия может меняться в ходе проектирования в зависимости от результатов предыдущих действий или оставаться неизменной на всем протяжении проектного процесса, отличаясь по степени заданности и схеме поиска. Готовые стратегии ориентированы на работу в знакомых ситуациях и применимы для проектирования “по прототипу” или аналогового проектирования, не направлены на изобретение нового и подходят для использования в проектном процессе ЭВМ. Другие системы, изменяемые во времени и определяемые по ходу работы, направлены на поиск новых решений, инноваций.

По схеме поиска стратегии бывают линейные (последовательная цепочка действий, ведущая к результату), циклические (с возвращением к какому-либо из предыдущих этапов), разветвленные (включающие параллельные этапы и альтернативные этапы проектирования). Адаптивный поиск — стратегия, где определен лишь первый шаг. Случайный поиск отличается абсолютным отсутствием плана.

Методы управления стратегией предназначены для ее оценки в целом и для сохранения выбранной стратегии на всех этапах проектного процесса, пока она действует, и изменения ее, если она перестает соответствовать окружающей обстановке. Выбор той или иной стратегии определяется условиями “дано” и “требуется”.

Второй, *системный дизайн как тактика* — определяет генеральную линию движения, а в качестве мер “близкодействия” служит решению частной, с точки зре-

ния целого, конкретной проблемы. Методами такой тактики являются: системотехника, цель которой — добиться внутренней совместимости между элементами системы и внешней ее совместимости с окружающей средой; проектирование систем “человек-машина” и т.д. Эти методы связаны с формированием и созданием языкового единства в процессе проектирования для сопоставления различных проектных решений и выводов, оценки проектной деятельности.

* * *

Проектирование среды призвано обеспечить определение необходимой и достаточной номенклатуры функциональных связей между компонентами системы “человек—предмет—пространство”, поскольку только в этом случае последняя и может приобрести статус системы, обладающей заданной эффективностью и отвечающей определенным критериям.

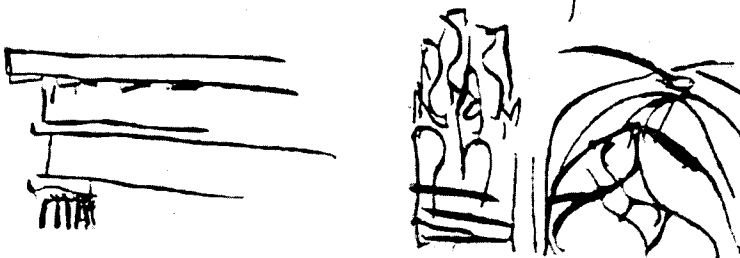
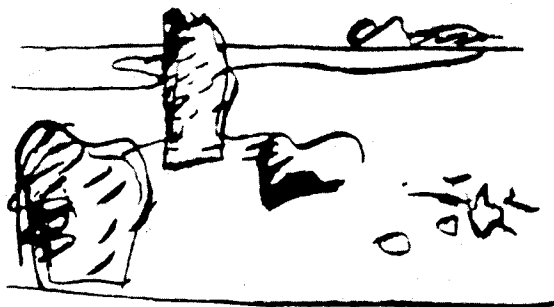
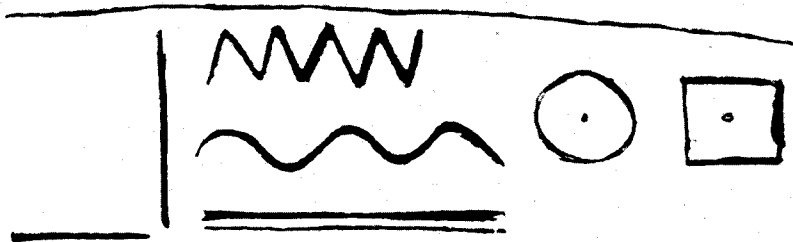
Для решения первоочередной задачи и сложных задач определения метрических характеристик среды используется метод моделирования формы и структуры пространства в целом на основе исследования законов передвижения, скопления и других действий функционирующих в нем людей.

Расширение представлений о механизмах движения является одним из определяющих факторов в накоплении предпроектных знаний об объекте проектирования. Формирование схемы передвижений людей в среде базируется на том, что каждый значимый акт (реактивный или спонтанный) представляет собой решение определенной задачи (действия). При этом (различные двигательные задачи выполняются различным образом) каждая двигательная задача получает, в зависимости от своего содержания и смысловой структуры, ту или иную форму. Существенными при этом являются определяющее положение типа деятельности и влияние предметных условий на характер движения и, соответственно, особенности “поля или пространства деятельности человека”. Отображение функционально-технологических, психологических и др. процессов жизнедеятельности в реальных параметрах реального пространства—времени образует архитектурную среду.

Величины замеров объема движения людей в средовом пространстве характеризуют не пределы двигательной возможности человека вообще, а пределы его функционирования в данных условиях измерения. Условия деятельности и движения оказывают влияние на формирование движения не непосредственно, а через отражение в голове субъекта как этих условий, так и производимых им действий.

“Поле деятельности человека” прежде всего — живой морфологический объект, разворачивающийся во времени. Аналогия с живыми объектами особенно наглядна, если учесть его основные жизненные свойства: во-первых, живое движение реагирует, во-вторых — оно закономерно эволюционирует. Подобными “живыми” качествами объекта является его особенность к трансформации: трансформируемость объекта выражается в том, что он рассматривается как постоянно развивающийся, в нем происходит обновление функции, вслед за функциями происходит смена оборудования и технологий, которые в совокупности ведут к смене образно-эмоциональной среды и т.д.

Основными свойствами трансформации являются: множественность функций, не противоречащих однозначной морфологии; способность развиваться во времени (смена трансформы); способность развиваться в пространстве; возможность одновременно совмещать различные функции. Поэтому проектирование происходит с привлечением методик, которые в разных формах помогают создавать эти развивающиеся (трансформируемые) объекты.



Всесильная выразительность линии "первого впечатления" освобождает от мелочной декоративности, фиксирует самое существенное

Проблема пространственно-временных отношений объектов того или иного класса в среде необходима на предпроектных стадиях работы дизайнера.

Огромный объем информации об устойчивых типах поведения и деятельности людей, объединяющих их и закрепляющих представления о законах природы, могут быть заложены в структуре предметно-пространственной среды. Среда, таким образом, служит одним из средств коммуникативной деятельности, связывающих людей через пространство и время. Однако только чувственное восприятие формы, вне зависимости от ее назначения и роли в природе и обществе, не может полностью определить ценностное к ней отношение, оно лишь ориентирует на основе ассоциаций или предположительных представлений. Дополнением коммуникативной функции пространственных систем является множество иерархически связанных и обособленных знаковых систем — унаследованных от прошлого и активно развивающихся в актуальной культуре и варьируемых в зависимости от контекста — стереотипов цвета, графического дизайна, рекламы, опознавательных знаков, таблиц, вывесок. Связанные с архитектурой своим содержанием, такие знаки могут не зависеть от ее пространственной формы.

Особой специфичностью в архитектурной среде характеризуется проблема биологического пространства и биологического времени. В этой связи важны попытки К. Левина применить понятия типологии к разработанной им теории биологического поля, которое характеризует психологическое единство личности и его окружение. Концепция психологического поля формировалась под сильным воздействием теории поля в физике, согласно которой каждая сила создает вокруг себя поле, распространяющееся по способу континуума (непрерывного многообразия)

и действующее на любое тело, а также испытывающее действие любого тела, помещенного в данное поле.

В практике проектирования среды требуется не только выявить оптимальные размеры и геометрическую форму пространства деятельности людей, но и определить его структуру и, в частности, структуру поля зрения, визуальных связей и направлений с тем, чтобы правильно расположить в них средства, обеспечивающие быстроту или заданность зрительных и зрительно-моторных реакций (ориентацию, информацию и т.д.).

В общем виде геометрия поля деятельности, его архитектоника (внутренняя структура) характеризуется как сложностью и кривизной контуров подпространств, так и сложностью динамики трансформации во времени.

Поле деятельности людей формируется в процессе взаимодействия трех компонентов: предметно-пространственного окружения, физических возможностей передвижения и действий и целенаправленной активности высших отделов центральной нервной системы.

Результатом этапа предпроектных исследований является построение графического изображения структуры поля деятельности людей. При этом используются знания анатомических и биологических характеристик человека, а также сведения об их функциональных и технологических перемещениях и дислокации. Такой подход получил достаточно широкое распространение в прикладных разделах отдельных наук и в проектно-конструкторском деле, поскольку позволяет относительно легко осуществлять графическое построение в целом и выделение отдельных частей пространства, направленное на оценку и выявление оптимального варианта с точки зрения экономичности того или иного варианта движения, организации функциональных зон, приемов деятельности, форм предметов и прочее.

Многообразие траекторий движения человека в среде можно разделить на группы, которые отличаются специфическими свойствами: скоростью (быстротой прохождения отдельных участков среды), интенсивностью (количество движений в единицу времени), ритмом (временным, пространственным).

Определение максимальных границ поля деятельности людей проектируемой архитектурной среды представляет собой непрерывный ряд переходящих друг в друга графических фигур, пространственная форма и метрические размеры которых определяются количеством и местоположением точек жизнедеятельности людей, возможностями визуальной ориентации и контроля за ситуацией, конкретностью поставленной функциональной задачи и др.

Полученные размеры и геометрическая форма поля деятельности человека не только не сковывают творческих поисков дизайнеров при выборе целесообразного варианта решения проектируемого средового объекта, а напротив, открывают дополнительные возможности для нахождения оптимальных решений, даже когда необходим разумный компромисс между конструктивно-технологическими, экономическими, эстетическими и другими требованиями.

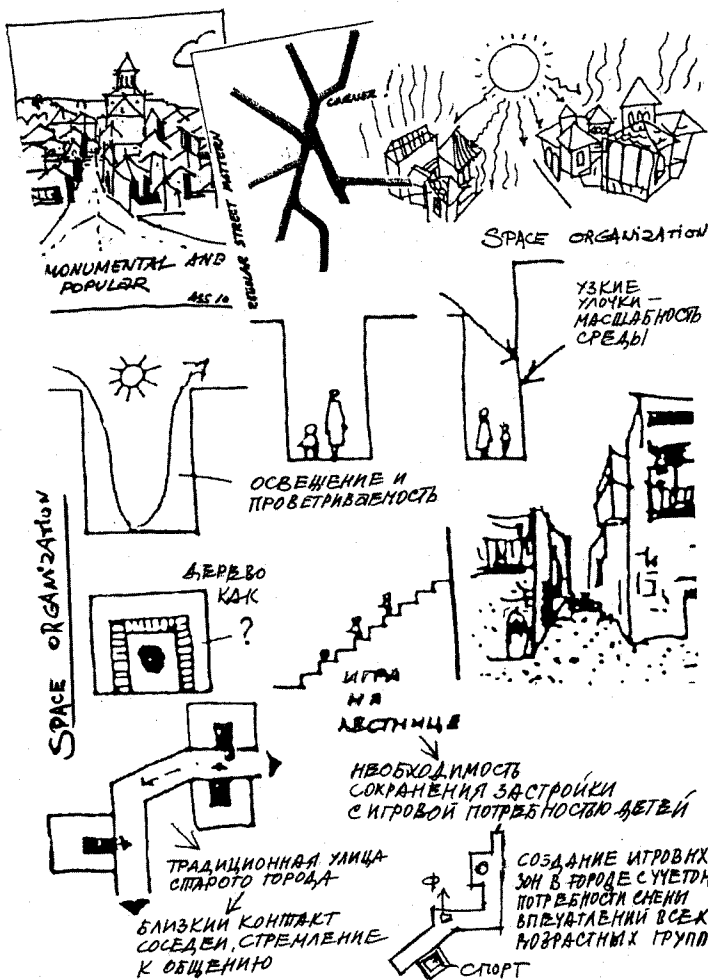
Анализ пространственной организации проектируемого объекта включает:

- графическое изображение поля деятельности людей на проектируемом участке в масштабе с расстановкой размеров;
- зонирование участка по функциям, целям использования; вычерчивание оптимальных углов зрения для различных ситуаций деятельности;
- сопоставление нормативных данных с реальными, с фиксацией отклонений по вопросам технологии осуществления различных типов деятельности;

— разработка рекомендаций по улучшению организации жизнедеятельности в среде по критерию соответствия реальной и нормативной систем (коррективный характер) или в соответствии с конкретными проектными требованиями, продиктованными какими-либо соображениями вне чисто технологического характера.

Последний пункт анализа иногда осуществляется, казалось бы, не связанными прямо с проектированием методами, поскольку использует, прежде всего, оценку прототипов и аналогов проектируемого объекта. Однако эти методы дают возможность исследовать ошибки, допущенные при создании подобных систем, позволяют произвести модификации проектируемых объектов в более полном соответствии с требованиями.

Принципиальные особенности целей и задач архитектурно-дизайнерского проектирования наиболее наглядно отражаются в условной привязке методов и приемов проектной работы к отдельным этапам творческого процесса.



Графический анализ пространственной организации городской среды

дизайн архитектурной среды

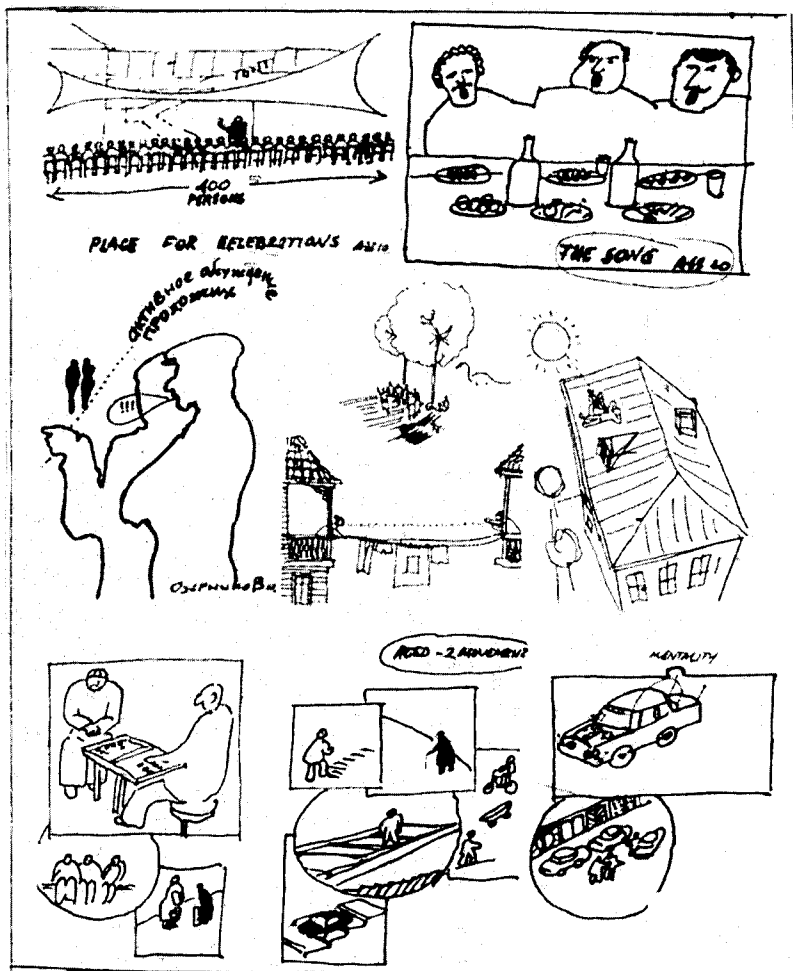
12.2. ПОЭТАПНАЯ РАЗРАБОТКА АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО РЕШЕНИЯ

С учетом развития объекта во времени и пространстве необходимо построение так называемого "дерева целей", которое представляет собой способ прогнозирования, основанный на построении многоуровневых схем, охватывающих все необходимые сферы предполагаемой деятельности — от общих целей, ключевых направлений и блоков до частных задач, требующих самостоятельного решения.

Методика построения дерева целей используется при необходимости комплексного рассмотрения элементов проектной деятельности и по-операционного планирования исследований, связанных с решением конкретной проблемы, а также для увязки отдельных целей проектирования с действиями, которые необходимо предпринять в настоящем. Последовательность методической работы состоит: в выделении общей цели; выделении основных направлений работ; выделении группы частных задач; построении общей схемы "дерева" с учетом характера целей (в форме графических построений и текстовых пояснений).

В результате возникает необходимость фиксирования всех условий, сформулированных как непреложные особенности, связанные с конкретикой проектной задачи, технологические, функциональные и художественные аспекты решаемой проблемы в форме составления *дизайн-программы*.

Дизайн-программа — метод, соединяющий в целостный процесс разработку проектно-художественной концепции сложного социально-культурного объекта с разработкой программно-целевой деятельности, реализующей эту концепцию. Программа объединяет конструктивно-технологическим единством продукцию и



Изучение местных образа жизни, традиций, типов деятельности посредством зарисовок, чертежей, анкетирования и пр.

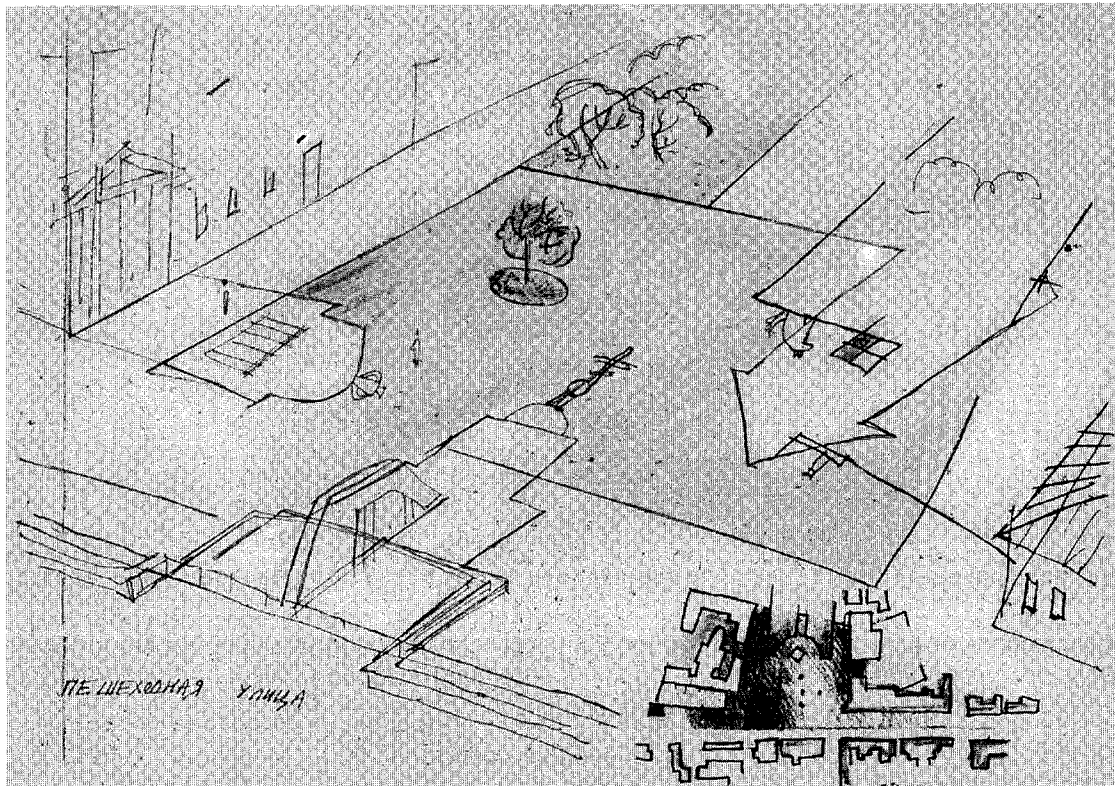
организованные средовые целостности мест ее использования, обеспечивая, таким образом, взаимосвязь системы продукции и системы потребления.

Дизайн-программа дает возможность формировать *комплексные объекты* дизайна, где эстетическая ценность основывается, прежде всего, на связях системы и уже затем на форме ее элементов, как бы растворенной в единстве более высокого порядка.

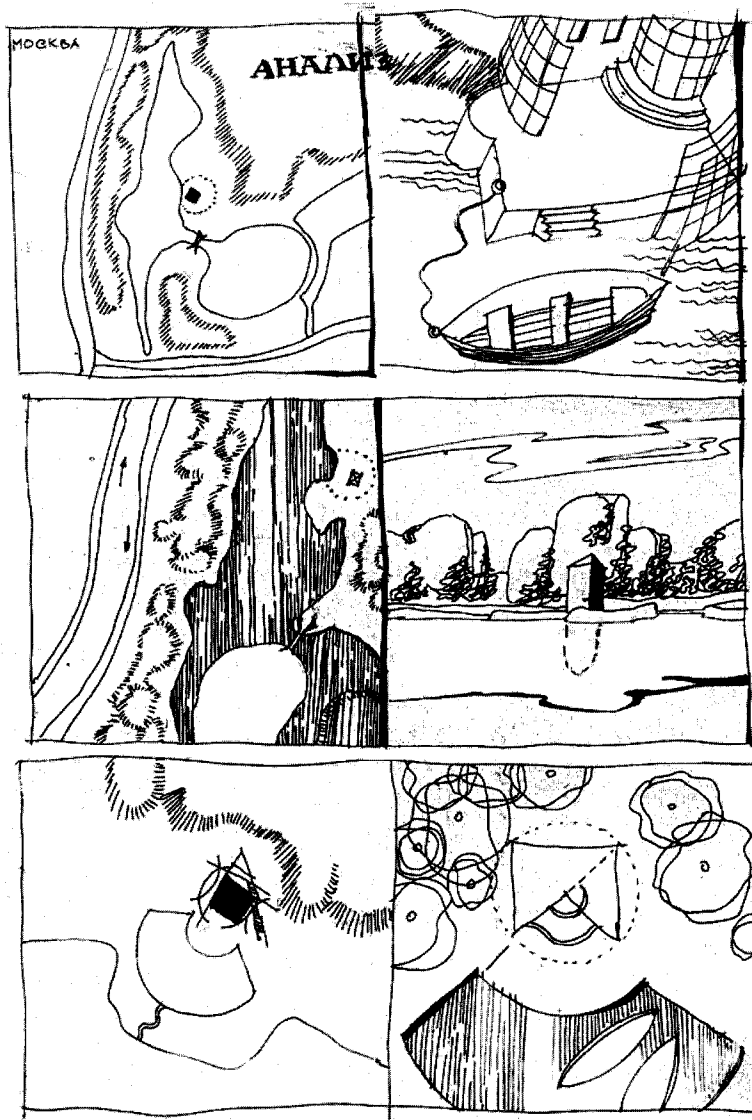
Ход развития метода проектного анализа, ведущего в конечном результате к выработке идеи проекта, ее реализации в процессе продуктивной проектной деятельности, состоит из целого ряда последовательных шагов — этапов работы над проектом.

ПЕРВЫЙ ЭТАП включает в себя сбор всех данных, касающихся будущего объекта, а именно: данные о месте строительства, качествах среды, объективные физические условия (рельеф, климат), знания об историческом развитии существующей, сложившейся среды, выраженные в форме обмеров, зарисовок, фотофиксаций, вычерчивании генерального плана местности, макетирования или графической фиксации подосновы, схематичного или подробного изображения инфраструктуры участка. К этому этапу относится и изучение социально-утилитарных условий.

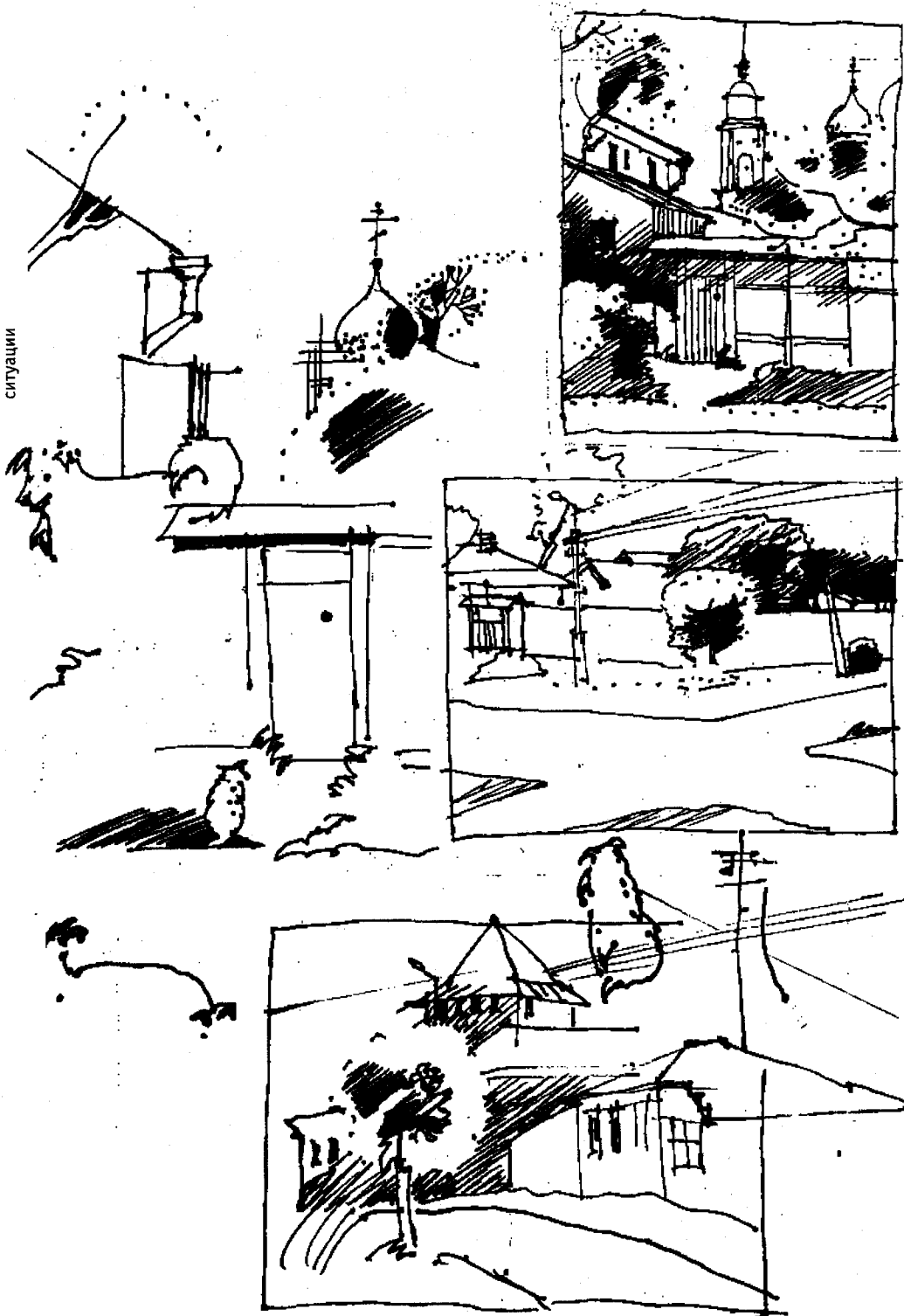
Социально-утилитарный анализ факторов осуществляется с помощью анкетирования, метода "дельфы", опроса. Опрос — простой, часто единственно приемлемый метод прогнозирования с привлечением экспертов для сбора фактических данных по рассматриваемой проблеме и определения тенденций развития проектируемого объекта на основе их профессионального опыта и интуиции.



Графическая фиксация чувственно воспринимаемых высотных характеристик и масс существующей застройки

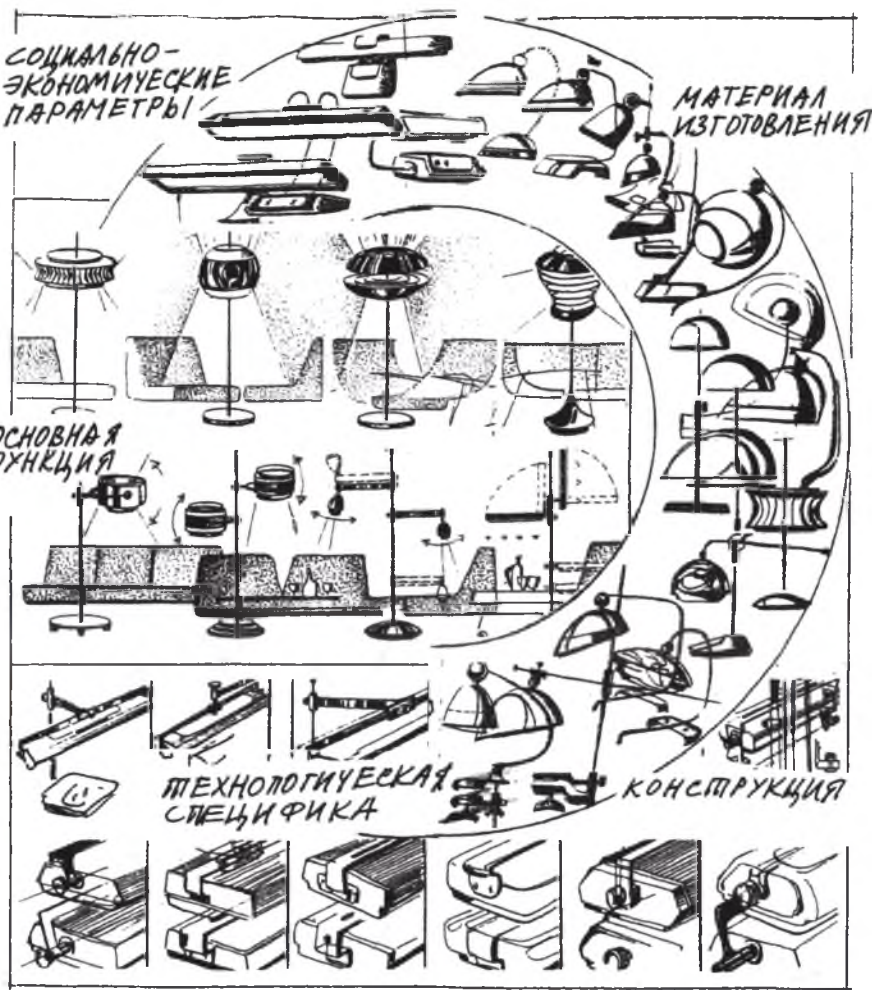


Упорядоченная графическая фиксация природной, ландшафтной и пространственной ситуаций



Опросы делятся на две группы: элементарные (наблюдения, симуляционный метод, прямая анкета, интервью, свободная беседа, тест, психофизиологические исследования, изучение документов, анализ содержания) и синтетические (косвенная анкета). Выбор метода сбора данных зависит от программы исследований и наличия источников информации. Каждый метод имеет свои сильные и слабые стороны, те или другие ограничения. Дополнение одного метода другим дает возможность получить наиболее качественный результат.

Одновременно с этим происходит сбор данных, касающихся современности, существующих течений и направлений в архитектуре, дизайне и изобразительном искусстве в целом, попытка уловить и определить "дух сегодняшнего дня", изучение



Степень свободы в подходе к решению конкретной формы определяется степенью ее обусловленности исходными требованиями

прототипов — проектов или реализованных объектов, подобных проектируемому по функциональному назначению, месту строительства или условиям проектирования.

Сбор данных осуществляется, в основном, через работу с литературой, библиографиями, историческими документами.

Работа с библиографией и иконографией провоцирует и развивает способности к поиску литературных источников, внимание, ориентацию, проверку полезности, просмотр, отбор и т.д. Она создает методику работы с источниками — определение цели чтения, метода осуществления процесса чтения, конспектирование, аннотирование, составление библиографии и картотек. Методы работы с иллюстрациями: составление иконографии параллельно с работой над литературой; постоянный сбор готовых иллюстративных материалов “впрок” (в том числе и личных работ); систематизация и обеспечение оптимальных условий хранения иллюстраций в иконотеке — зарисовок, негативов, фотографий, диапозитивов, проектов, графических подлинников.

Существенную роль в отборе нужного материала играет личность самого проектировщика. Личностный подход определяется уже на стадии предпроектного анализа и характеризуется выбором определенных аналогов, приоритетов, предпочтений в профессиональной области, эрудиции. Эрудиция архитектора-дизайнера выражается в объеме профессиональных знаний плюс знанию проблем смежных дисциплин.

Личностный подход — взгляд на задачи творческого процесса, определяемый опытом, духовной культурой, системой понятий, оценок и предпочтений автора и, наконец, его творческой установкой.



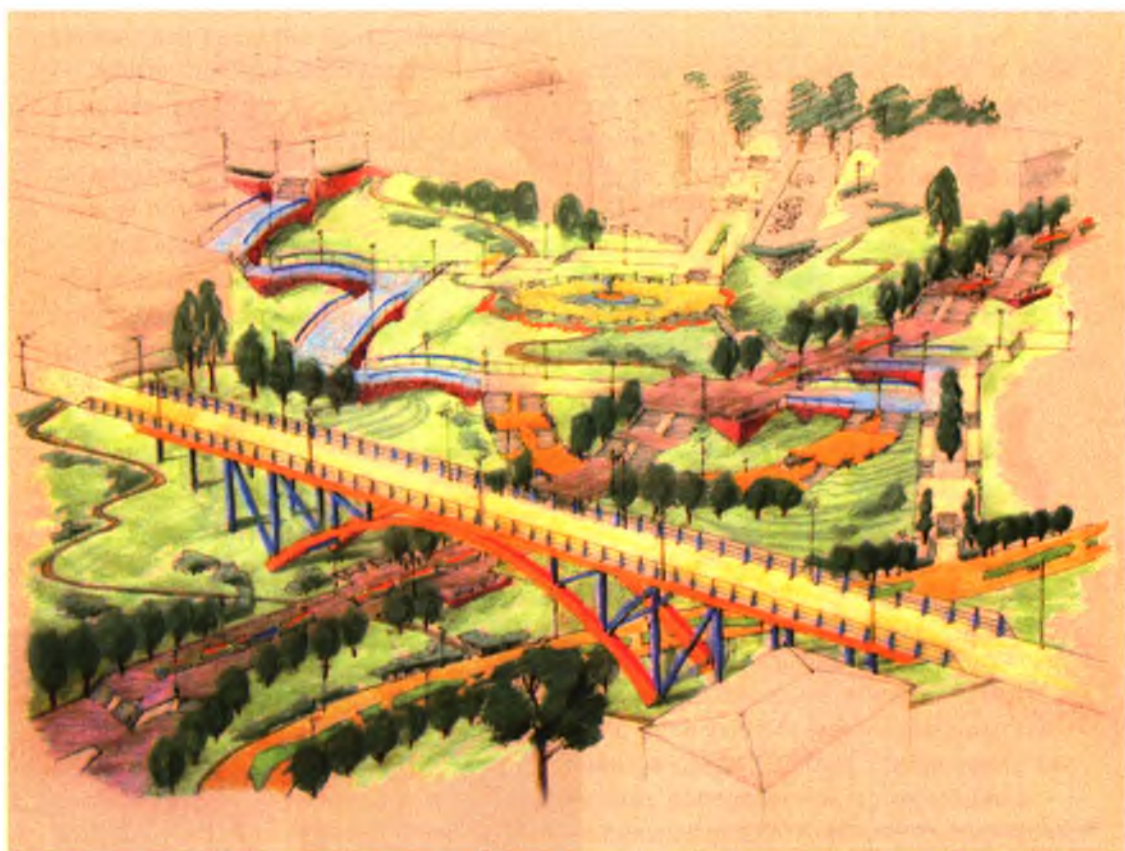
Поиск колористического решения. Композиция гостиной
выполнена пастелью и в технике коллажа



Динамическая композиция с разработкой различных фаз ее трансформации.
 Проект — призер конкурса "Городские часы Самары" (автор А.А. Гаврилина)



Проект детской площадки, выполненный пером с отмывкой акварелью



Проект парковой зоны, выполненный в технике пастели по цветной бумаге



а



б



Выбор техники исполнения эскизов диктуется эмоциональным отношением к изображаемому:
 а – силуэты стволов деревьев в росписи глухой стены гаражей выполнены цветными карандашами;
 б – броскость оформления сцены передается яркостью и сочностью фломастера (автор А.А. Гаврилина)

Эта установка предваряет деятельность, определяет ее направленность и развертывание, концентрирует усилия для решения поставленной проектной проблемы. Она, в известном смысле, “сужает” пространство мышления, что согласуется с эвристическим правилом — ограничивать область поиска. Информация, поступающая извне, оценивается лишь в разрезе нужности для решения задачи. С другой стороны, личностный подход “отмечает” результат творческой работы неповторимыми особенностями авторской индивидуальности, способствует формированию художественного своеобразия результата проектной деятельности.

Результатом этапа анализа является выработка задания на проектирование (ТЗ на проектирование), которое составляется автором будущего проекта или является результатом совместной работы архитектора-дизайнера и заказчика, так как проектировщик видит проблему более широко, не только с утилитарной стороны, так как лучше оценивает архитектурно-пространственные и художественные возможности проектируемого объекта.

ВТОРОЙ ЭТАП — выработка творческой проектной установки авторской ориентации в системе целей и приоритетов при формировании архитектурно-дизайнерских объектов.

Предпроектная деятельность (анализ ситуации, опыт, эрудиция) формируют основу для проектирования нового объекта, отвечающего определенным требованиям. Системообразующим фактором, обеспечивающим свойство целостности условиям особенного функционирования архитектурной среды, выступает явление второго этапа в проектной деятельности — творческая, авторская установка.

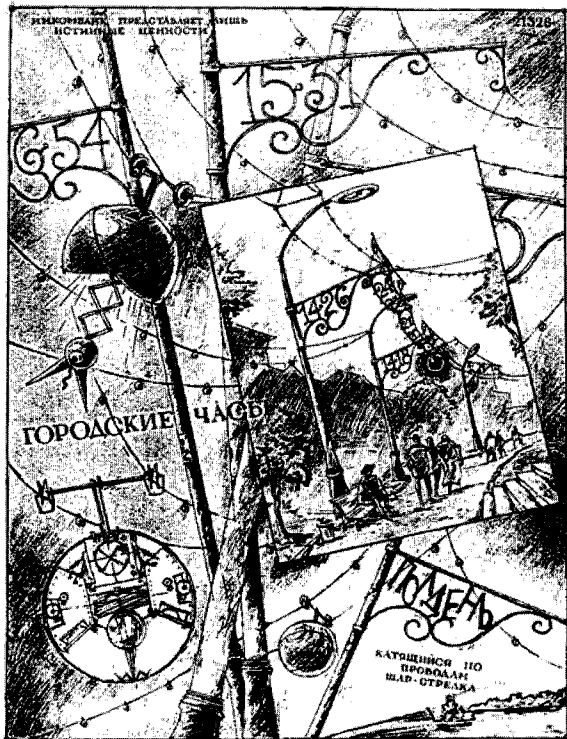
Можно выделить четыре типа установки:

- *ситуативный*, если внимание проектировщика сосредоточено на ценности некоего преходящего состояния в особой эстетической ситуации, когда объект выступает как средство ее осуществления;
- *эстетизированный*, характерный соотношением объекта с художественным идеалом; нередко предусматривается эстетическая ценность будущего акта созерцания при относительно незаинтересованности иными сторонами ситуации;
- *прагматический*, рассматривающий объект как средство удовлетворения определенной потребности, когда на первый план выступает конкретная полезность вещи;
- *профессиональный* (противоположный прагматическому) — когда создание объекта ценно с точки зрения его “делания”, а предметом интереса являются приемы организации функции и формообразования, конструктивная структура, архитектоника, использование средств символической значимости, форма соотношения объекта с конкретной средой.

Исходными положениями собственно проектной установки являются комплекс функциональных требований и объективная ситуация, которые предопределяют деятельность.

Проектная установка реализуется, в первую очередь, в компоновке плана и общих объемных построениях. На практике эта задача чаще всего решается путем разделения пространства деятельности людей на зоны и размещения в них предметов, объектов и вещей в зависимости от их назначения, значимости, частоты использования и прочего. Зоны выделяются с помощью объемно-пространственных и композиционных построений компонентов среды. Однако зонирование как метод компоновки учитывает только требования определенной организации использования и взаиморасположения укрупненных функциональных, планировочных и других элементов архитектурной среды.

Пространство деятельности людей в его максимально возможных границах в практической деятельности человека обычно не используется. Значительно чаще



Ситуативная творческая авторская установка: А — городские часы; Б — двор-атриум

А

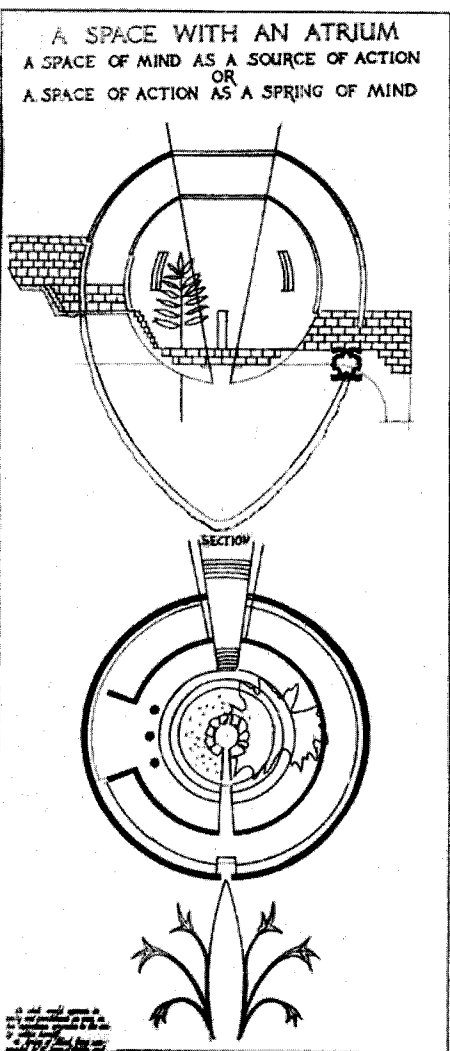
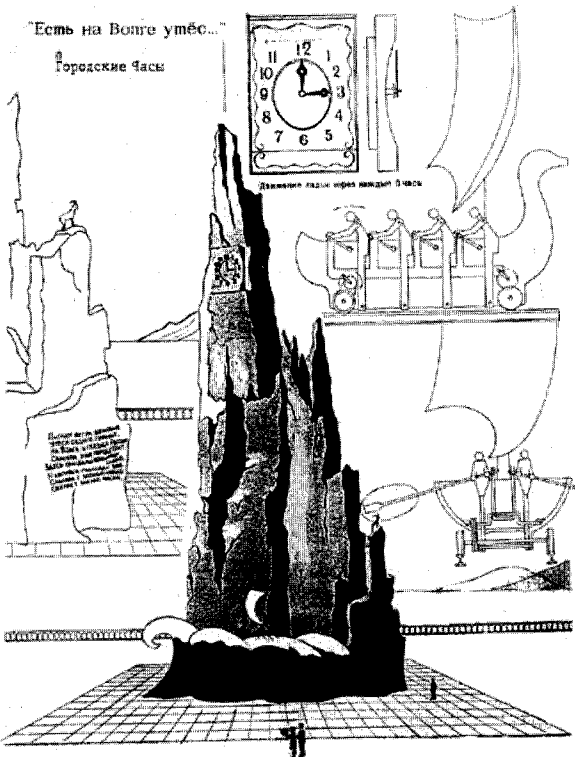
Б



Б

Эстетизированная творческая авторская установка: А — часы-утес; Б — площадь с атриумом

А

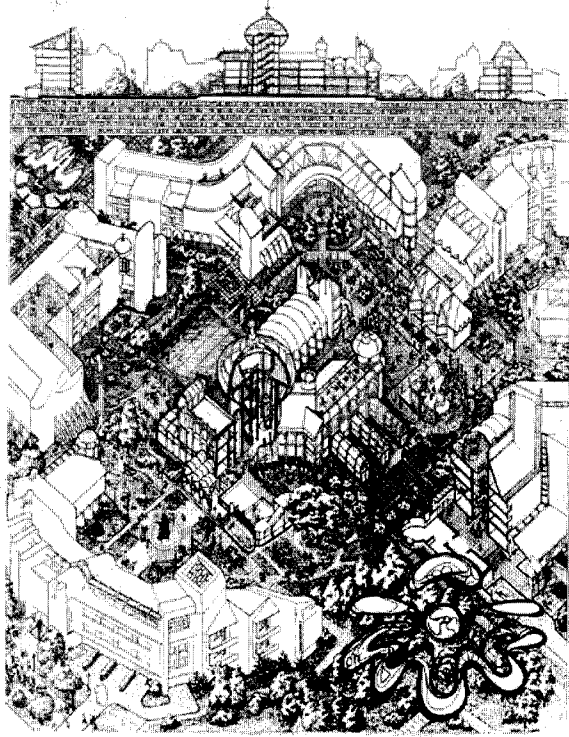
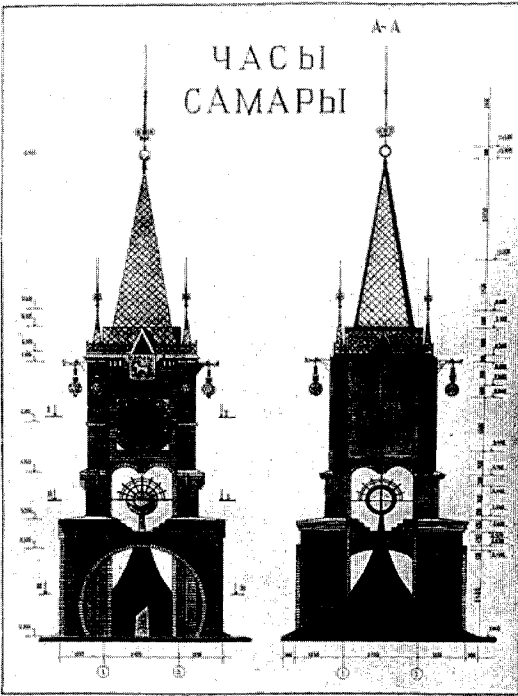


дизайн архитектурной среды

Б

Прагматическая творческая авторская установка: А — часы Самары; Б — "городской атриум"

А



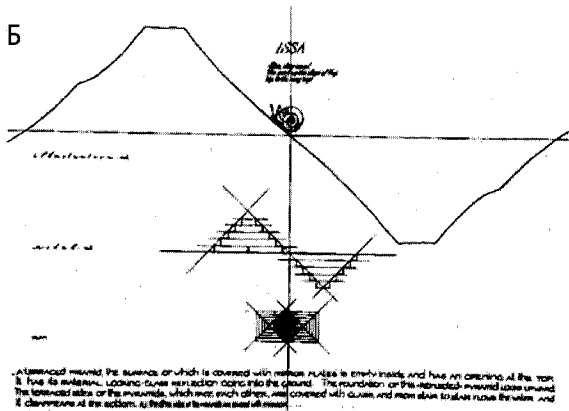
часть IV глава 12

А



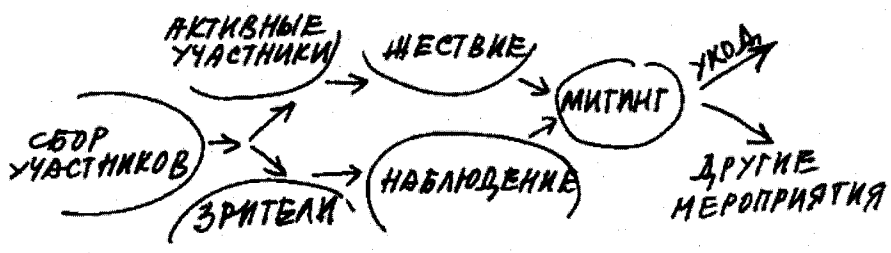
Профессиональная творческая авторская установка: А — "Движение по времени и во-время"; Б — зеркальный атриум

Б

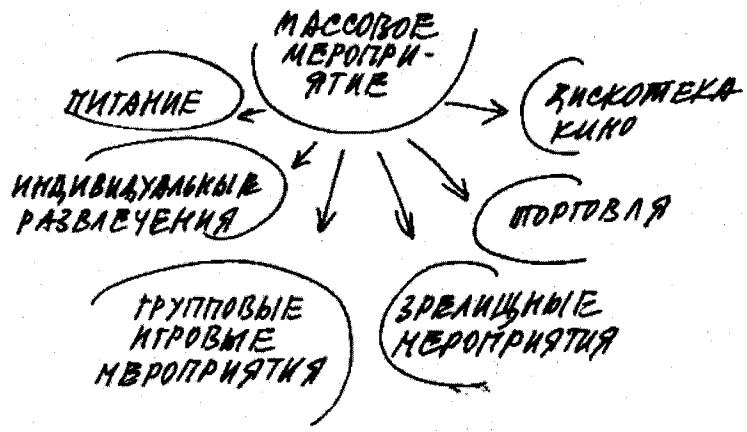


...AN INCLINED MIRROR PLACED IN TOWN REFLECTS THE SKY. LOOKING INTO MIRROR ONE FINDS HIMSELF IN THE ATRIUM.

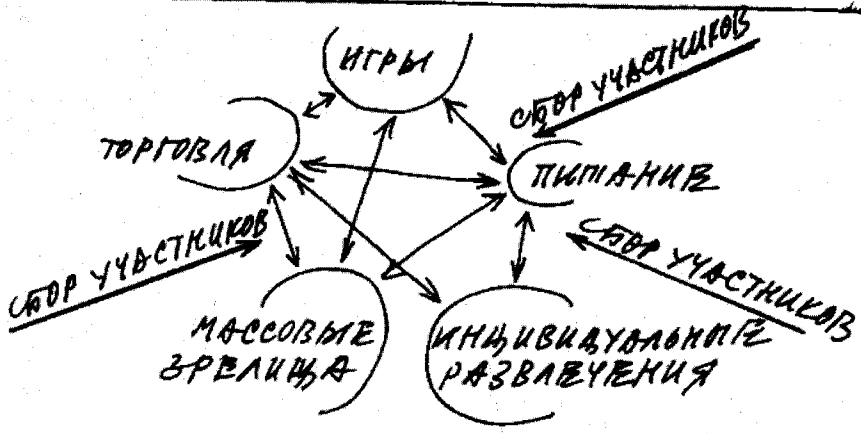
ПАРАД, ШЕСТИВЬЕ, ДЕМОНСТРАЦИИ



ПАМЯТНАЯ ДАТА, КАЛЕНДАРНЫЙ ПРАЗДНИК



ЯРМАРКА, ФЕСТИВАЛЬ, НАРОДНОЕГУЛЯНИЕ



человек имеет дело с отдельными функциональными пространствами, обладающими гораздо меньшими размерами. Последнее связано с различными целями использования многообразного предметно-пространственного окружения.

В конечном счете, самая первая стадия средового проектирования — осознание цели, условий и задач работы — приводит к ограничению числа возможных направлений проектного поиска наиболее перспективными и максимально интересными для автора, а дальнейшие разработки ведутся уже только в русле выбранного сектора направлений.

Функционально-образные установки, определенные на первых этапах работы, реализуются в прогнозе наиболее предпочтительных вариантов предметно-

пространственной организации проектируемого объекта. При этом используется целая совокупность различного рода методических приемов и рекомендаций.

Архитектурно-дизайнерская деятельность — это комплексное использование знаний в различных аспектах, рассматривающих проблему существования человека в среде, предмета в комплексе взаимодействий элементов окружения и т.д.

В процессе проектирования осуществляются связи логико-методологического, теоретического мышления с творческим, конкретно-образным. Методика дизайна архитектурной среды, как и в архитектурном проектировании, опирается на методы и приемы творческой деятельности, использующие эвристическое мышление (поиски новых действий в необычных ситуациях).

Эвристический подход в проектировании необходим в проблемной ситуации, при недостаточной предпроектной информации, отсутствии имеющихся в опыте готовых схем решения поставленной задачи. В экспериментальной эвристике используются методы анкетирования, аналогии, перенесения приемов решения задач из смежных наук и другие.

На начальном этапе процесс поиска проектной идеи и замысла материализуется в виде эскизов, набросков, моделей, раскрывающих ход мыслей автора, характеризующих творческий акт, не всегда еще осознанный до конца.

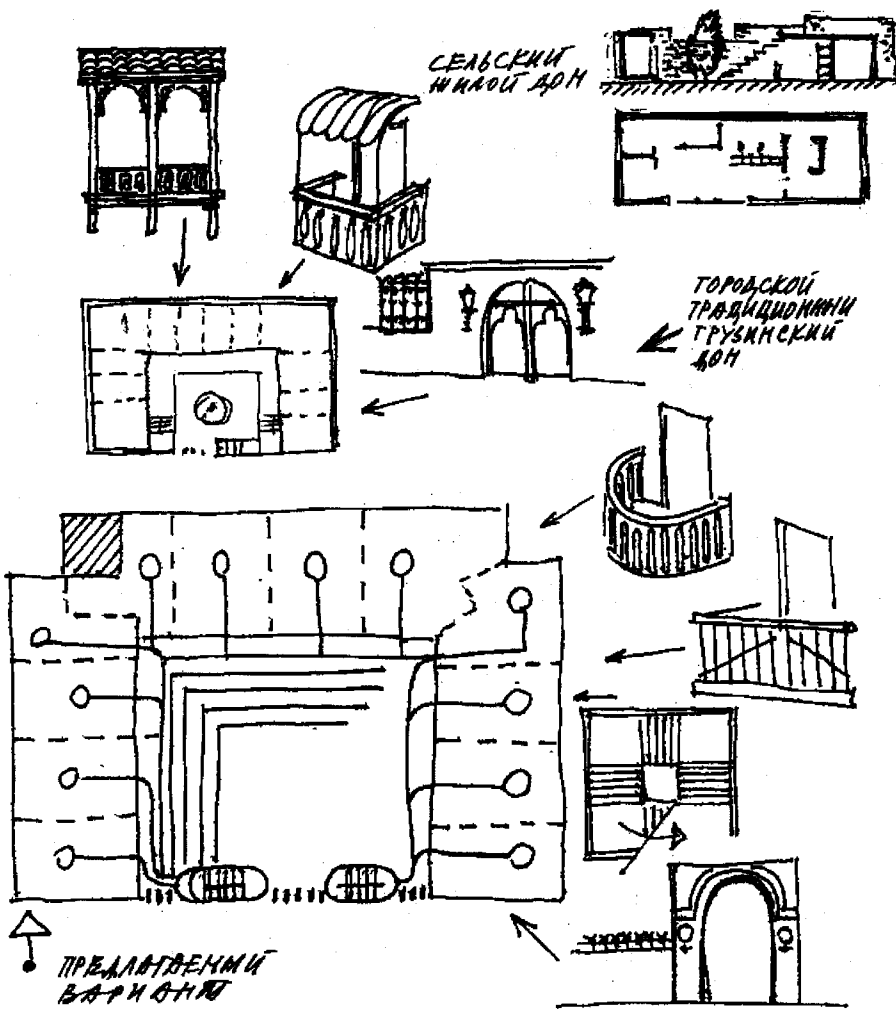
Рассмотрев системно все условия формирования будущего объекта проектирования, на этом этапе архитектор-дизайнер формирует веер определенных вариантов решений будущего проекта, удовлетворяющих большей сумме требований, определенных в техническом задании на предыдущем этапе, реализованных художественных формах и образах. Иногда выбор делается не на основании соответствия большему числу необходимых требований, а учитывая требования заказчика, которые он заявляет как непреложные.

Архитектор-дизайнер должен участвовать в составлении технического задания на проектирование, поскольку уже в техническом задании должны быть в общей форме определены требования к проектируемой среде. В ряде случаев техническое задание включает аналитический цикл, называемый циклом предварительного исследования. На этой стадии проектирования определяются причины и цели разработки проекта, место проектируемого объекта в инфраструктуре (города, района, комплекса или другого образования), место в комплексе объектов, функционально связанных с ним, и другие данные социально-экономического и эстетического характера.

На этой стадии проектировщик встречается с прототипами объекта, намечает его место в общей системе, формулирует общие задачи на основе анализа прототипов — первый вклад в создание нового.

ТРЕТИЙ ЭТАП — наиболее важный и определяющий в общей цепочке проектных работ — заключается в поиске проектной идеи (концепции), в нем сосредотачиваются наиболее специфичные методы и приемы, обеспечивающие максимальную эффективность всех последующих разработок.

В пределах выбранного варианта намечаются несколько, которые последовательно разрабатываются графически или с помощью рабочего макетирования или других форм проектирования (машинных или ручных). В процессе работы, уточняя объемно-пространственную композицию и проводя сравнение, приходят к определенному результату, в котором определена главная проектная идея, принятая к разработке.



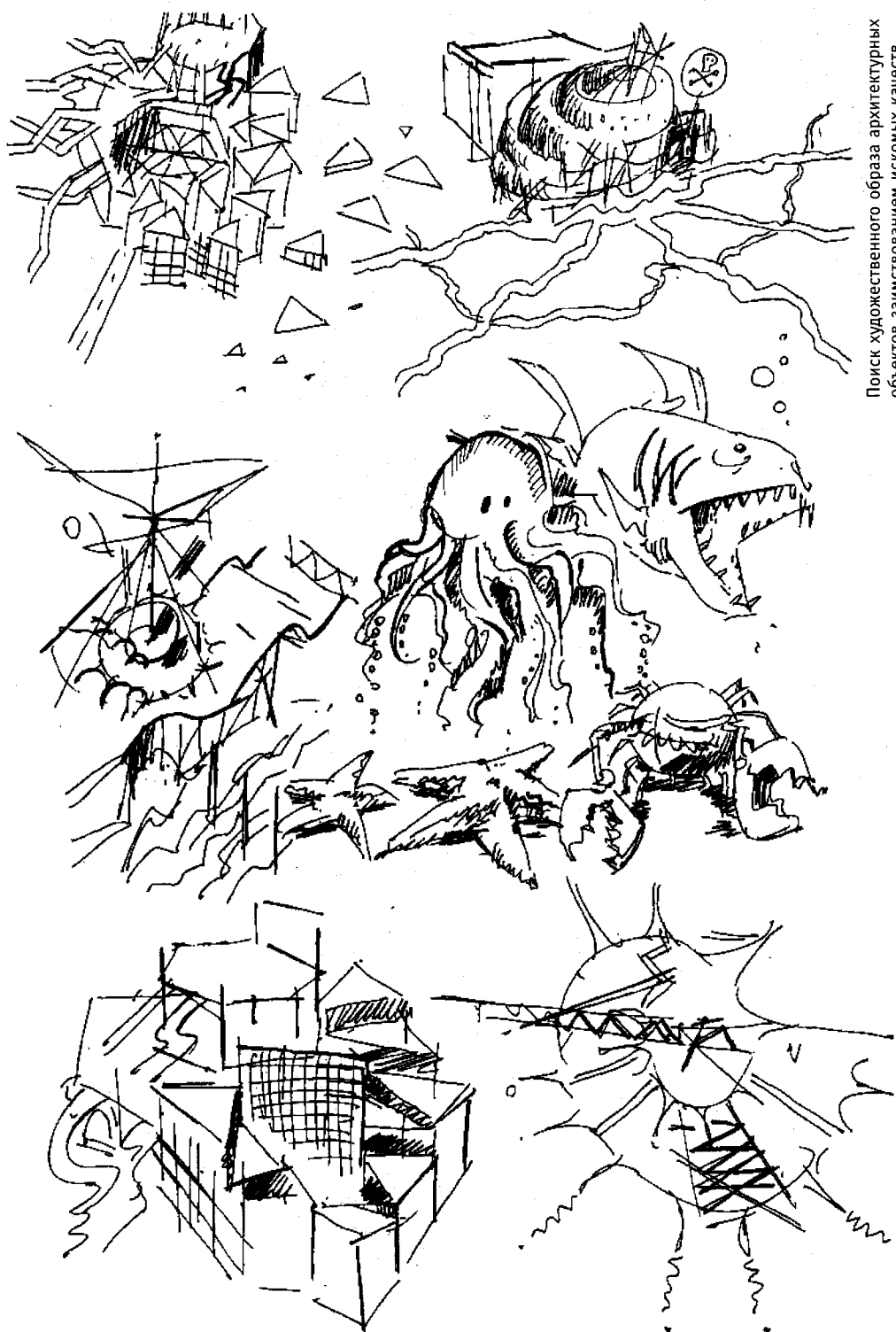
Изучение прототипов в поиске вариантов и новых решений

По форме — это эскиз-идея, с предложением объемно-пространственного решения, выраженная разными средствами и в различных материалах, достаточно абстрактная по форме. Она может быть представлена в виде материальных подборок, картин, рельефов, макетов и т.п. Смысл подобных форм выражения — в специальном обострении сути проектной идеи. Именно привычка обострять идею определяет целенаправленный поиск на всех остальных этапах проектирования.

Поиск проектной идеи может быть либо процессом сугубо личностным, либо коллективным. Коллективная форма работы особенно продуктивна, когда проектирование касается прогностических проектов, большого по объему проектирования, не имеющего аналогов.

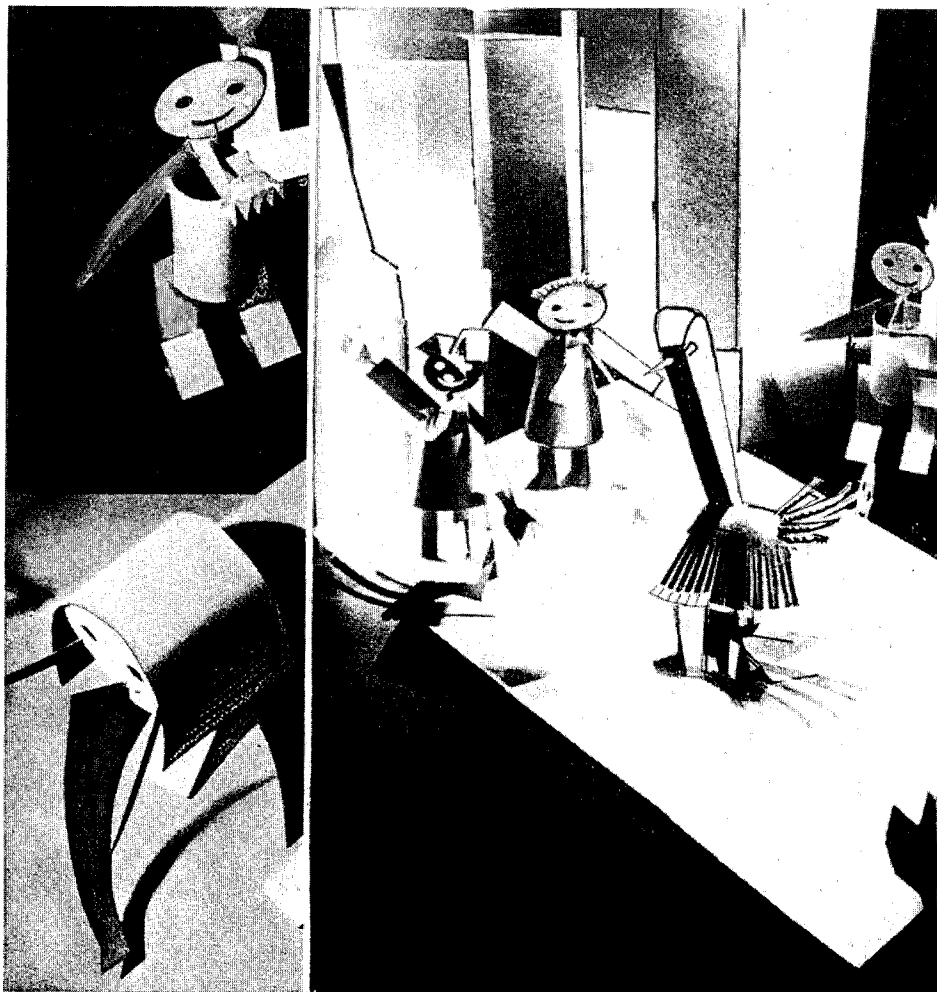
Малое количество аналогов и прототипов ведет к необходимости использования в проектировании целого ряда методик, идентифицирующих поиск проектных идей. Методики по характеру используемых средств могут быть “машинными” и “человеческими”. К разряду “человеческих” относятся такие, как “мозговая атака”, проектный семинар, коллективный поиск идей.

Когда проектирование на любой своей стадии заходит в тупик и возникает необходимость “возвращения” на стадию проектных предложений, можно пользоваться таким способом, как “инверсия” — взгляд со стороны, с непривычной точки зрения, смена творческой установки, что способствует активации нешаблонного мышления, приводит к оригинальным решениям проектных проблем. Сюда же можно отнести и метод ликвидации “тупиковых ситуаций”. При ликвидации тупиковых ситуаций проектировщик ориентируется на участки пространства поиска, которые первоначально были исключены на основании ошибочных или утратив-



Поиск художественного образа архитектурных объектов заимствованием искомым качеств из других форм жизни

ших силу предположений о приемлемости возможных решений. При этом предполагается: использовать приемы уменьшения психологической инерции мышления и упорядочения перебора вариантов решения (например, метод контрольных "наводящих" вопросов); вести поиск новых взаимосвязей между частями имеющегося неудовлетворительного решения; переоценивать проектную ситуацию заменой слов, характеризующих затруднение, их синонимами; принимать условия, что проблема решена и идти от последствий вновь к основной структуре; использовать методы аналогий; использовать случайности как подсказку для решения творческой задачи; делать "дикие", произвольные предложения; принимать правдоподобное, но заведомо неправильное решение и предлагать специалистам раскритиковать его; принимать невозможное решение и анализировать его; предла-



Фиксация найденных и поиск новых решений посредством эскизного макетирования

гать за ограниченное время как можно больше решений (при “мозговой атаке” — М.А.) и т.д.

“Мозговая атака” (от англ. brain storming) — метод стимуляции творческой активности и продуктивности творческой деятельности за счет ее освобождения от ограничений, свойственных тривиальным условиям и рутинным приемам работы.

Как известно, в обычной ситуации стереотипы принятия решений, боязнь неудачи, страх показаться смешным тормозят возникновение всякого рода новаторских идей. Снятие “тормозящих факторов” при М.А. осуществляется путем работы в группе (коллективе), каждый член которой высказывается на заданную тему и выдвигает идеи, не оценивая их как истинные или ложные, какими бы “дикими” они ни казались, побуждая друг друга к поиску разного рода ассоциаций, вариантов усовершенствования. Затем все высказанные идеи анализируются и из них выбирают содержащие наиболее удачные решения.

Быстрота — важнейший фактор М.А., позволяющий в короткие сроки накопить массив предложений, достаточный для рассмотрения в качестве основы для дальнейшего серьезного поиска. Непосредственным ценным выходом “атаки” являются не сами идеи, а категории, на которые они разбиваются при классификации большого случайного множества.

Методом М.А. можно рассматривать любую проблему, если она просто и ясно сформулирована. Этот метод можно использовать на любом этапе проектирования — как в начале, когда проблема еще окончательно не определена, так и позднее, когда уже выделены конкретные подпроблемы. Его можно также ис-

пользовать для генерирования информации или формулирования вопросов анкеты. Широкое применение метод М.А. получил в 1950-е годы, преимущественно при решении задач технологий, планирования и прогнозирования.

Проектный семинар (П.С.) — интенсивная краткосрочная коллективная работа над общей темой, предполагающая активный обмен проектными идеями и совместный анализ проделанного.

Это свободное от рутинности, эффективное средство творческого общения, использующее различные формы работы, которое обеспечивает деловой, дружеский уровень сотрудничества, включает и эксперимент, и обучение при разработке поставленных темой семинара задач. П.С. бывает двух видов: обучающий и чисто проектный. В первом случае приоритетным является демонстрация определенной методики работы, т.е. собственно сам процесс проектирования, во втором — получение проектного результата.

К задачам П.С. относятся: генерация проектных идей (так называемый “банк идей”), формирование концепции объекта проектирования, его проектного образа.

В ходе П.С. рекомендуется делить участников на проектные группы, причем более продуктивен порядок, при котором в начале выполняется работа, условно называемая “конкурс” (на стадии выработки проектной концепции), а затем “союз” — при разработке конкретных решений по выбранной концепции.

Проектирование в воображаемых условиях — способ активизации творческого процесса за счет подстановки вместо реальных обстоятельств, задач и условий — экстремальных, неожиданных, либо недопустимых в обычной жизни.

Способствует нахождению нетривиальных, оригинальных — на уровне изобретения — решений проектной задачи. Важные методические этапы — выбор и представление в виде “документа” воображаемых условий и написания “сценария” их воздействия. Далее осуществляется проектирование объектов для этой искусственно запроецированной среды, анализ его результатов и “перевод” проектных предложений в заданные условия.

Машинные методики хороши на стадии оценки условий проектирования, выбора наилучшего варианта в палитре проектных идей, прогнозирования. Аналитический, оценочный характер подобных действий проектировщика максимально эффективен при работе с компьютером и характеризует научный подход к проектированию.

Сети взаимодействия (С.В. метод) — форма проведения и визуализации результатов системного поиска оптимальных взаимосвязей между элементами в границах рассматриваемой проектной проблемы. Состоит в графической фиксации элементов объекта, построении матриц графика взаимодействий, где точка изображает элемент, а линия — связь, и выявлении структуры сети при проектном изменении положения “точек” и сведении к минимуму числа пересечений “линий”.

Метод С.В. применяется в сложных проектных ситуациях, где служит средством строгой, объективной проверки правильности решений, неосуществимой чисто мысленным или визуальным путем.

Комплекс всех этих действий направлен на оптимизацию проектирования и достижению в результате продуктивной проектной деятельности.

Продуктивная проектная деятельность (П.П.Д.) — творческий процесс подхода к методу проектирования, опирающийся на прототипы и отвечающий на социаль-

но-культурное содержание объекта с учетом своеобразия его функционального назначения, на идеологическую значимость и общехудожественные задачи, проблематизацию проектной ситуации. Отвечает потребности решения новых по содержанию и масштабу проблем.

В П.П.Д. разработка нетривиальных задач сопряжена с выдвижением новых идей на методологическом уровне, выбором особого “угла зрения”, выработкой новых пространственных концепций и нуждается в применении новых средств деятельности, соответствующих уровню научно-технического прогресса.

Дизайн-концепция (идея) средового произведения, отражая принцип функционально-образного построения будущего объекта, может быть выражена как изобразительно, графическими формами, так и вербально (описаниями, перечислением параметров и т.п.), но в любом случае смысл этой стадии работы — своего рода материализация выбранного решения.

Наиболее законченной формой подачи концептуальных предложений является эскизный проект, который рождается в результате использования в проектной деятельности целого ряда проектных технологий. Среди них большую роль играют всякого рода сравнительные анализы возможных вариантов, так или иначе смоделированных, т.е. воплощенных в наглядных чертежах, макетах и т.д. Сравнивая проектные предложения, проектировщик должен разобраться в степени их рациональности, соответствия сформулированным в задании требованиям. Эскизный поиск осуществляется в согласовании эскизов с принципиальной схемой проектного предложения, конструктивными возможностями, наличием отделочных и строительных материалов и пр.

Практическая фиксация проектных замыслов, эскизов выполняется обычно на бумаге в черно-белом изображении или в цвете. Средства — карандаш, перо, кисть. Одним из основных методов поиска дизайнера является макетирование и моделирование, которые дают более правильное представление о проектируемом объекте, помогают лучше понять связи человека со средой.

Макетирование (М.) (от итал. *macetto* — эскиз, набросок) — условное или “натуральное” объемно-пространственное изображение объекта в определенном масштабе, позволяющее вести поиск и оценку эстетических, функциональных, конструктивно-технологических или потребительских качеств новых изделий и форм, в комплексе анализировать различные аспекты конкретного проектирования.

М. дает возможность воссоздать и изучить различные явления в лабораторных условиях, способствует механизации процесса проектирования, позволяет оперативно получить приближенные к натуре дизайнерские объекты. Макеты различают: в зависимости от имитируемых сторон объектов дизайна (художественно-эстетических, конструктивных, технологических); в зависимости от этапа проектирования (рабочие, эскизные, демонстрационные, для лабораторных испытаний); по масштабу (в натуральную величину, уменьшенные в различном соотношении); по объемности (трехмерные — объемные, полуобъемные диорамы, циклограммы, перспективные макеты, макеты-декорации, плоскостные); по материалу изготовления (бумажные, ткань, дерево, условно передающие формы будущих объектов, до прямого воспроизведения задуманных материалов, фактуры, цвета).

Одновременный учет и решение на одной модели различных вопросов проектирования (например, функциональных, материально-конструктивных и эстетических) в сочетании с графическими материалами обеспечивают на практике реализацию комплексного подхода в проектировании.

Модель проектная (М.П.) — конкретная дизайнерская форма высказывания об объекте, фиксация научной или проектной мысли.

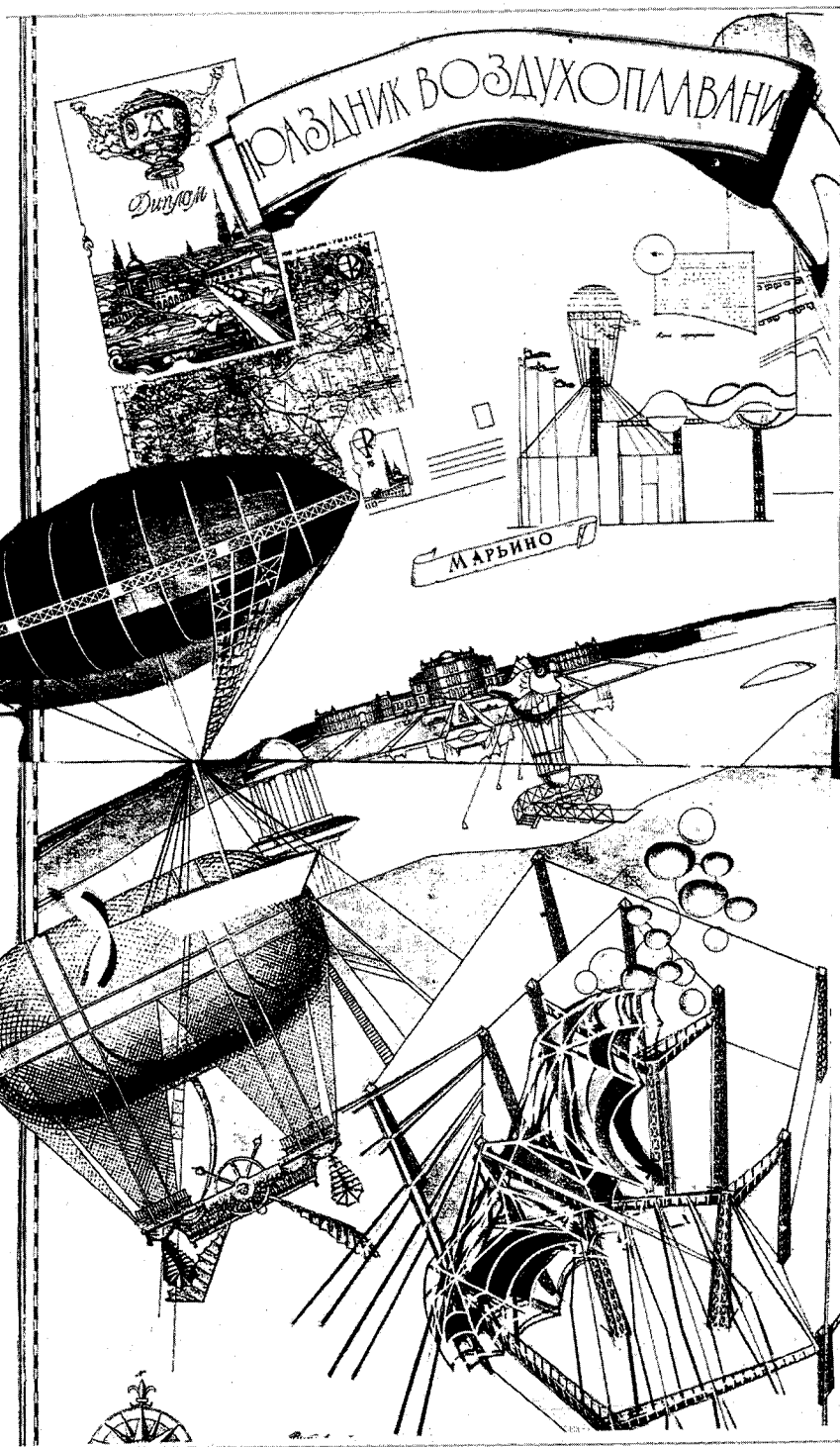
М.П. является предметом проектирования и одновременно средством коммуникации между профессионалами и автором, заказчиком и потребителем. М.П. должны отличать три качества: адекватность (правдоподобие, верность, реалистичность) реальной действительности — т.к. модель есть более или менее точное подобие, аналог реального объекта; условность — т.к. модель не буквально повторяет реальный объект, а представляет собой условное, обобщенное, приближенное его отражение, выявляющее только существенные с точки зрения решения данной задачи свойства; концептуальность — т.к. модель есть искусственный объект, создаваемый для решения определенных задач, и, следовательно, предполагает наличие творческого замысла, авторской концепции, демонстрирующей позицию художника по отношению к действительности, и должна выражать эту позицию. Модели могут быть графические, объемные, словесные и т.д.

Визионерское предметное творчество (В.П.Т.) — особый вид проектирования, предваряющий создание реальных объектов (зданий, фрагментов среды) показом для широкого обсуждения специальных эскизов, коллажей, макетов с использованием совмещенных натуральных и павильонных съемок с корректировкой масштабов, так что “игрушечные” люди, деревья и автомобили на монтажных фотографиях (в фильмах) кажутся вполне реальными. В.П.Т. — мощный прием моделирования возможных предметно-пространственных решений, имитирующий реальное воплощение объекта. В визионерских проектах подчеркивается острая соотнесенность реальности и проектного образа, или практически “натурального” объекта и художественно-условного окружения. Это делает проектирование концептуальным, превращает его в особый вид художественного творчества.

Все эти (и многие неназванные) методы реализации в проектных материалах авторских предложений так или иначе утверждаются (одобряются) либо профессиональным советом, либо заказчиком, после чего начинается новая стадия архитектурно-дизайнерского средового проектирования, которая в значительной степени отличается от аналогичных работ в архитектуре, т.к. здесь огромную, а часто решающую роль в формировании облика среды играют не ее архитектурно-пространственные характеристики, а качество, форма, комбинации элементов предметного наполнения. Если при этом формирование и оборудование среды осуществляются по “типовым”, уже выпускаемым промышленностью образцам, то завершающая стадия работ связана с большим объемом заданий по *комбинаторике* — соединению в целое, согласованию по цвету, масштабу, функции и т.д. готовых компонентов и форм. Если же эти элементы среды выпускаются по специальному — в соответствии с концепцией — проекту, то архитектору-дизайнеру приходится выступать в роли главного координатора огромного комплекса совершенно самостоятельных дизайнерских работ. Другими словами, ему приходится руководить уже названным комплексом проектных действий (выработка установки, концепции, эскизных предложений и т.д.), но уже расчлененных на массу отдельных заданий, на проектирование тех или иных устройств, вещей и пр., образующих среду.

При этом совершенно новой стороной деятельности проектировщика становится учет производственных и маркетинговых возможностей и особенностей реализации дизайнерских предложений.

Все вместе это делает завершающие этапы архитектурно-дизайнерского проектирования не рутинной (перевод в другой масштаб), а сложнейшей организационной творческой деятельностью, обладающей целым рядом методических особенностей, лишь частично участвующих в учебном процессе. Эта стадия содержит 2 этапа — технологическое и рабочее проектирование.



Поиск пространственной организации массового праздника: проектное решение праздничного мероприятия

дизайн архитектурной среды

ЧЕТВЕРТЫЙ ЭТАП — проектная разработка (П.Р.), результатом которой является технический проект, в котором уже определены основные метрические и пространственные характеристики объекта, его габариты, пропорции, колористическое решение, стилистика, технология, материалы, способ функционирования. Эта стадия разработки выражена в виде графических наглядных изображений, чертежей, макетов, коллажей и т.п.

Здесь выбранный вариант эскизного предложения прорабатывается, в первую очередь, в техническом отношении, конструктивном, углубленном функционально-пространственном, планировочном и эстетическом. Идут поиски параметров и архитектурно-художественных характеристик элементов среды, адекватных задачам и условиям деятельности. П.Р. выступает как своего рода самостоятельная и осознанная

деятельность, проявляющаяся в фиксации взаиморасположения отдельных зон относительно друг друга и определении их предметного наполнения, эстетики.

Технический проект — промежуточное или конечное описание объекта проектирования, зафиксированное в соответствующей художественно-конструкторской документации, необходимое для составления технической документации, производства и последующей эксплуатации продукции.

Именно здесь определяются почти все мероприятия по комплексному завершению проектных работ (задачи производству, смежникам, технологические указания и т.д.).

Последний этап — разработка рабочих чертежей — есть подготовка всех материалов для возможной будущей реализации принятого проекта в конкретной форме и материалах. Представляет собой своеобразный творческий этап, на котором происходит классификация, выделение специальных проблем, обособление понятий технической эстетики — таких как массовость, технологичность, качество, проектирование отдельных предметов. Задача этого проектного этапа отвечает в рамках определенной выбранной системы всему комплексу требований, предъявляемых этому проекту в соответствии с техническим заданием на проектирование.

В реальной жизни этот этап сопряжен с большой долей работ, формально включенных в проектный процесс средового дизайна — взаимодействие со смежниками, производителями работ, строителями и т.д., которые осуществляют ту самую обратную связь — деформация принятых решений условиями действительности, которая завершает проектирование.

Их методическое обеспечение входит в компетенцию уже других дисциплин учебного плана специальности 2902.

12.3. ИСТОРИЧЕСКАЯ СУТЬ МЕТОДИКИ ПРИЕМОВ ДИЗАЙНЕРСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

В истории человечества проектный тип деятельности противостоял каноническому, то есть ремесленному, воспроизводству по культурным образцам. Тогда канон играл роль проекта, хотя и не был собственно проектом — как раз потому, что был строго определенным, абсолютным, как бы раз и навсегда заданным. Каноны исторически эволюционировали, но это был процесс не изменения, а углубления и закрепления определенной нормы. С ростом массового промышленного производства каноническая система распалась, из нее выделились функции проектирования, обновления и нормирования типизации, ставшие между собой в отношении скрытой оппозиции.

Эта оппозиция обнаружила себя первоначально в виде критики, через которую определялось отношение к норме, каноническим исторически сложившимся формам бытия. Наряду с критикой для проектного типа воспроизводства чрезвычайно существенно наличие внутри него еще одного звена — проектных исследований. Задача исследования — сбор знаний об объекте, необходимых для формирования проектной концепции, а задача критики при этом — выявлять ценностные отношения внутри предметного мира и задавать в нем проектные ориентиры. Но ни проектные исследования, ни ценностные оценки не способны поступательно воссоздать мир в его конкретном материальном воплощении — это задача собственно проектирования.

Для понимания методических основ дизайна важно вспомнить генезис проектной деятельности. Человеческое сознание не может мириться с расколотостью жизни на производственную деятельность, гуманитарную деятельность и искусство. Оно стремится к изначальному единству целесообразного и осмысленного бытия в красоте, определенной когда-то как “техне”. Это определение в полной мере относится к дизайну — как деятельности, призванной восстановить целостность разрушающегося мира.

Только человеку присуща способность моделировать социально-культурный мир как целостный в единстве его объективной реальности и субъективно переживаемых человеком ценностей. В этом, по существу, и состоит смысл и метод дизайна. Проблематизирующее проектирование каждый раз возвращает мир или какой-либо его фрагмент в такое состояние, когда он еще как бы не сотворен, а лишь должен быть создан. Дизайн и есть тот путь проектной культуры, на котором сходятся эти два стремления. Именно дизайнер обязан позаботиться о развитии некоей способности опосредованного чувствования, с помощью которого человек воспринимает как часть собственной жизни все, о чем прежде мог лишь абстрактно мыслить.

Дальше возникает вопрос о том, как и по каким каналам эта рефлексия осуществляется, то есть вопрос о методике дизайна в конкретной деятельности. Все по-

пытки осмыслить методы дизайнерского творчества или даже навязать ему эти методы с позиций теории или онтологии не имели исчерпывающего успеха. Однако, рассматривая целостность объекта дизайна, самого дизайнера и культуры вообще, а не их фрагментарное вычленение, можно наметить некоторое структурирование дизайн-деятельности.

Дизайн-деятельность реализуется практическими средствами проектирования, одна часть которых, как мы говорили выше, находится и изобретается профессионалом в процессе работы. Другую составляют методы научного анализа, классификации и др., применяемые в физиологии, социальной психологии, эргономике и пр. Инженерно-изобретательский потенциал цивилизации, новизна конструкций и материалов — важнейший фактор выбора средств формирования промышленной продукции и, конечно же, всего арсенала профессиональных художественных средств — графики и проектной графики, цвета и колорита, пластики и динамики, всех приемов и методов формальной композиции.

Методика в общенаучном понимании — это совокупность методов, способов и средств достижения конкретной цели посредством определенным образом упорядоченной деятельности. Обучить методическим основам дизайна можно и нужно каждому, и тогда творческая деятельность в предметном мире займет свое место в ряду других видов общественной деятельности.

Мир творца — это масса разнообразных чувственных восприятий и ощущений. Методические рекомендации необходимы для упорядочения этих чувственных восприятий, внесения ясности в представления о проектируемом объекте и разграничения предметов и явлений для последующего их целенаправленного объединения и доведения до четких понятий. Методы дизайнерской деятельности в широком понимании не есть определенные средства к изготовлению чего-либо, а представляют собой, скорее, средства для психологического и общего развития художественной силы нашей природы. Поэтому элементарное обучение методам должно исходить из таких основных положений и пользоваться такими средствами, которые способствуют развитию всех сил и способностей человека.

Будучи внутренне свободным, творчество дизайнера внешне обусловлено целым рядом ограничений. Отсюда усложненность целей, внутренняя раздвоенность: с одной стороны, дизайнер — как деятель искусства, должен наращивать культурный потенциал общества, с другой — обязан следовать социально-экономическим, функциональным, технологическим и др. законам и требованиям. В конечном итоге методика дизайна, учитывая неперенное многообразие целей для каждой проектной ситуации, причем целей, зачастую противоречивых или даже взаимоисключающих друг друга, заимствована из самых разнообразных методов, большая часть которых заимствована из различных видов искусств: архитектуры, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, театра и кинематографа, из областей техники, экономики, социологии, ряда прикладных наук (например, эргономики и пр.), а меньшая часть приобрела статус собственно дизайнерских, выработанных опытом именно этой деятельности.

Для более полного представления о сущности методики дизайна несколько слов об истории ее становления. За рубежом первые методические пособия по дизайну появились в 1950-е годы. В них отражалась идеология дизайнерской практики тех времен с ее явно прагматической направленностью. Английский теоретик дизайна Ф. Эшфорд в середине 1950-х годов определил задачи дизайнера как создание изделий, которые находят сбыт и применение в настоящее время. Иных социальных или культурных требований дизайну, в принципе, не предъявлялось. Соответственно ориентировались и практические рекомендации.

Пожалуй, главной категорией практики того времени была категория “хорошей формы” (“гуде форме”). Ее главная цель — сделать обращение с промышленным изделием простым и удобным и вместе с тем отвечающим потребительским вкусам. Начинающему дизайнеру предлагалось, прежде всего, определить требования и ограничения к проектируемой вещи, связанные с ее промышленным производством и сбытом.

С позиций современности основной недостаток подобных эмпирических рекомендаций заключается в отсутствии, например, таких специфических профессиональных особенностей работы дизайнера, как исследование проектной ситуации в целом, формирование изначального целостного замысла (идеи), включение произведения в культурный контекст времени и т.п. Другим типичным недостатком ранних методик была привязанность профессиональных средств к определенному и достаточно узкому кругу объектов, а также некоторый “ремесленнический” подход.

При всей своей прагматичности и ремесленнической ограниченности ранние методики сыграли важную роль в становлении дизайна: они давали художнику или инженеру, пришедшим в новую для них сферу деятельности, первоначальное представление о проектировании, вводили в круг профессиональных задач, отличающихся от задач художника и инженера и, в то же время, сочетающих в себе основы инженерии и искусства.

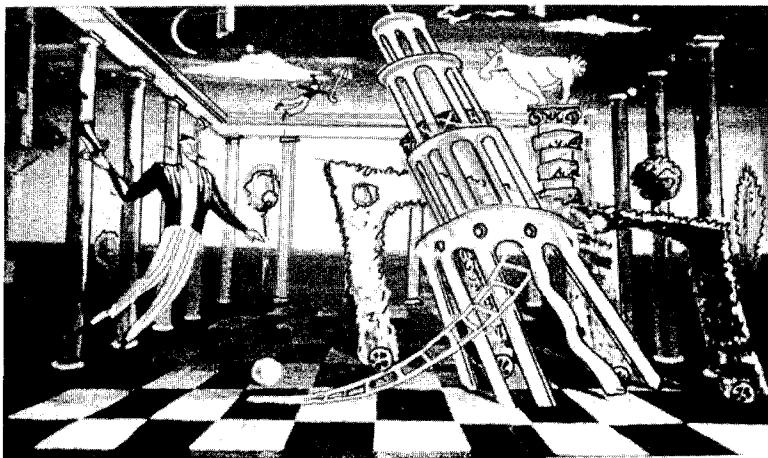
С расширением масштабов и углублением представлений о содержании дизайнерской деятельности значение таких методик падало и уже начало 1960-х годов ознаменовалось переходом к методикам прямо противоположного типа.

Одним из первых центров нового подхода к дизайн-проектированию явилось Высшее училище художественного конструирования в г. Ульме (ФРГ) — “Ульмская икона”. Г. Бонсип, Г. Гугелот и ряд других теоретиков и педагогов-методистов этой школы предприняли попытку, с одной стороны, выявить ряд научных основ и критериев, позволяющих рационально организовать дизайн-процесс и управление им, а с другой стороны — отойти от откровенно коммерческих установок дизайна и выдвинуть иные ценностные ориентиры. Возникла идея классификации объектов дизайна по степени их сложности (Т. Мальдонадо, А. Моль). Отсюда вытекало и представление о многообразии типов дизайнерской деятельности и, далее, о необходимости применения в каждом из них собственных методических подходов и приемов, — то есть не единой, а разных методик.

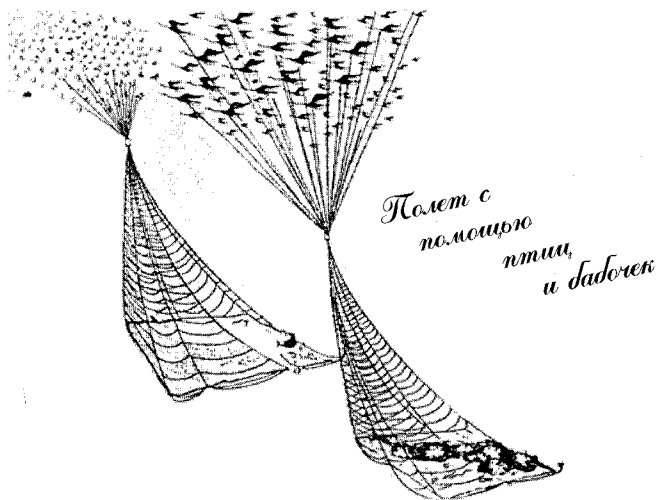
В общем русле рационального подхода, хотя и на иных предпосылках, строились в те же 1960-е годы методики дизайна американских теоретиков Кристофера Александера и Брюса Арчера. Первый выдвинул концепцию дизайнерского формообразования как синтезирования объекта на основе разнородных факторов и условий. Второй сконцентрировал свое внимание на процессах принятия решений, — исходя из задачи оптимизации объекта по определенному количеству параметров, но на основе предварительно заданного (задуманного) его состояния.

Разработанные в те годы методики, как мы видим, рассматривали дизайнерскую деятельность под разными углами зрения, выделяя отдельные ее стороны и проблемы. Иными словами, появился ряд как бы “односторонне углубленных” методик, но в совокупности они составили достаточно ясную картину деятельности дизайнеров и были приняты ими на вооружение.

Зародившаяся в Ульмской школе установка на рационализацию проектирования иногда выливалась в крайние формы, главный изъян которых — недооценка таких черт дизайнерского творчества, как художественная интуиция, творческое воображение, образное мышление. Они попросту не укладывались в рамки



Поиск новых решений в фантастических образных композициях и идеях

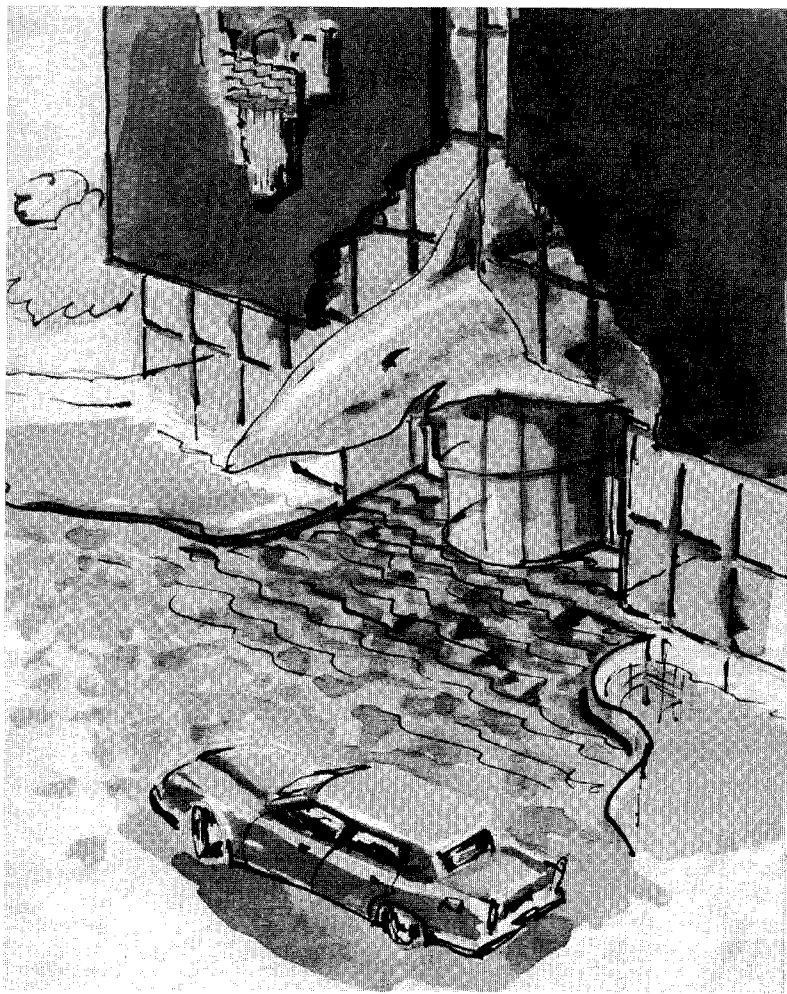


Полет с помощью птиц и бабочек

строгих объективных критериев рационалистического подхода к дизайнерской деятельности.

Однако интенсивные теоретические и методические поиски, развернувшиеся в 1960-е годы, привели к пониманию того, что реальные ситуации и проблемы, с которыми сталкивается дизайнер, имеют не только большое количество исходных условий (в принципе подвластных компьютеру), но и определенную качественную сложность, которая далеко не всегда поддается рациональному анализу и, тем более, точному исчислению.

Описание некоторых из таких методов дано в выдающемся для своего времени методическом труде Дж.К. Джонса "Инженерное и художественное конструирование". Но основной вклад этого труда в методику дизайна состоит не в этом, а в очередном пересмотре самих задач дизайна. Центральным в этом смысле моментом книги является тезис о том, что первоочередной обязанностью дизайнера является предвидение таких наиболее существенных индивидуально-биологических, социальных и экологических изменений, которые могут быть вызваны появлением новых искусственных объектов и, соответственно, забота о предотвращении нежелательных последствий такого появления. Таковы вкратце подходы к методике дизайна, разработанные в 50—60-е годы XX века. В 1970-е годы растет разочарование в методиках вообще, появляется острая критика любых методов, исчерпывающихся набором проектных процедур и технических средств. Все методы, разработанные в предыдущий период, Х. Риттель назвал методами "первого поколения". Они основаны на уверенности в существовании и непреложности законов проектирования, которые можно "открыть" или "установить", а затем "вооружить" дизайнеров знанием правил и закономерностей, применимых

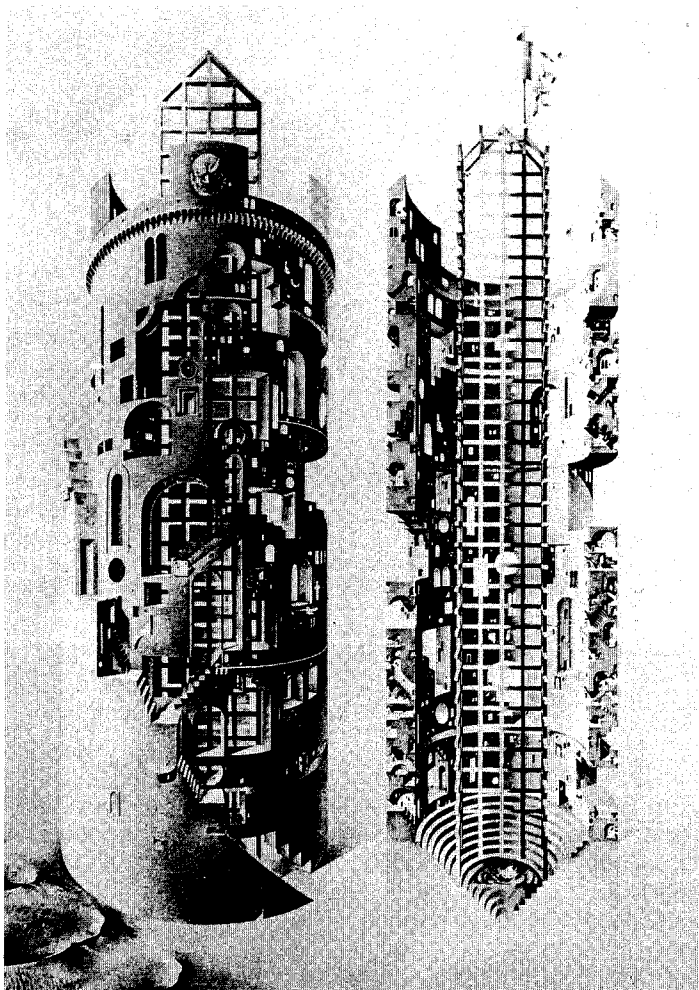


Поиск остроты художественного образа
в нарочито парадоксальных или утопических
проектных решениях

в любых обстоятельствах. Эта уверенность во многом объяснялась тем, что методисты “первого поколения” — как и дизайнеры, которым они стремились помочь, — имели дело с относительно стабильными ситуациями, темп изменения которых был значительно медленнее темпов разработки проектов. Необходимость же разработки методов “второго поколения” определяется тем, что сегодня нужда в работе дизайнеров возникает в ситуациях, характеризующихся высокой динамичностью и особой структурной сложностью.

Методисты “второго поколения” предлагают рассматривать индивидуально каждую конкретную проектную ситуацию и особенно настаивают на том, чтобы не только задание на проектирование, но и принятие всех ключевых решений в процессе разработки, а также оценка готового проекта, осуществлялись при обязательном непосредственном участии представителей всех заинтересованных сторон: заказчика, изготовителя, продавца и, конечно, будущих потребителей проектируемого объекта.

При обсуждении проблемы организации предметно-пространственной среды в 1960—1970-е годы вопрос выбора в альтернативе “система или хаос, спонтанность или намеренная организация” решался однозначно: система была целью, идеалом. Утверждалось мнение, что только тотальная унификация конструктивных структур и визуальных характеристик формы — верный путь преобразования беспорядка в систему. Десятилетием позже, когда современное из многообещающих фрагментов превратилось в обыденный контекст, интересы обратились в сторону сложившегося и обжитого. Сложность “исторического” стала восприниматься не как хаос, а как вид порядка, вечное окружение прошлого стало приобретать романтическую окраску.



Представление проектных решений, выходящих за рамки реальности в область высокой мечты, в формах "бумажной архитектуры"

В нашей стране процесс развития методики дизайна, как и на Западе, начался с разработки ряда частных методов, а затем продолжился разработкой методик более комплексных. Отличием отечественных методических разработок является их более тесная связь с параллельно развивающейся теорией дизайна и, соответственно, более широкий охват методических проблем.

Если "Краткая методика художественного конструирования" (появилась эта методика в 1966 году) трактовала ряд частных методов проектирования, некоторые вопросы формальной композиции и цвета, методы макетирования, разработки поверхности автомобиля (как относительно наиболее сложного объекта художественного конструирования) и т.п., то уже в следующем году вышла в свет монография "Художественное конструирование промышленных изделий", подготовленная архитектором Ю.О. Сомовым, которая ввела в методику дизайна детальную картину функционального и морфологического анализа любых промышленных изделий.

В 1970 и 1973 годах вышли в свет две части книги Г.Б. Минервина "Архитектоника промышленных форм", в которой продемонстрирован еще более широкий подход к дизайнерской деятельности. В книге была сделана попытка охватить практически все основные вопросы технической эстетики и художественного конструирования: исторические, философско-эстетические, теоретические, производственные и организационные, связав их дидактической установкой — дать будущему дизайнеру представление о целях и задачах его профессии, о роли дизайна в обществе, об основных методах и приемах его работы. По сути дела эта книга дала методики общего характера, раскрывающие не только конкретные методы проектирования, но основы профессиональной идеологии.

Подобный же характер имела изданная в 1970 году книга “Основы методики художественного конструирования”. Здесь, однако, была сделана попытка не “панорамного” охвата профессии, а проникновения в профессиональное мышление дизайнера, когда объектом внимания становятся операции по решению проектных проблем — методике анализа, синтеза, оценки, моделирования объекта, классификации факторов и т.п.

На общей теоретической основе постепенно выявлялся круг знаний, умений, навыков, необходимых современному профессиональному дизайнеру. В этой связи важной методической особенностью обладают публикации, вышедшие в конце 1980-х годов, в которых предпринимаются весьма успешные попытки на основе обобщения опыта дизайна дифференцировать его по реально существующим методикам, своеобразию и сложности которых меняются и возрастают по мере усложнения и укрупнения его технико-эстетических задач.

На практике разнообразные методики могут модифицироваться и срастаться, давая оригинальные “гибриды”. В частности, на основе такого оригинального сращивания методов дизайна в декоративно-пластическом формообразовании и макетировании с приемами опытно-теоретических разработок в архитектурном творчестве развилась так называемая “бумажная архитектура”. Но возникает проблема включения всех, связанных с дизайном, знаний в саму дизайнерскую профессию, их отбора — отбора через призму самой сути профессии, а это значительно усложняет задачу методиста или, как мы видели выше на примере западных методистов “второго поколения”, приводит к отказу от методик вообще.

Общие методики дизайна, как показывает анализ, могут быть нескольких видов. Цель любой методики — упорядочить и систематизировать конкретную практическую деятельность для достижения нужного результата наиболее простым, экономным и разумным способом. При этом предполагается определенный идеал деятельности, который и должен лежать в основе методики. Различные способы задания идеала и определяют многообразие типов методик общего характера.

Идеал дизайн-деятельности может быть задан, в частности, в виде наглядного образца. Например, если дизайнер нашел интересное решение, то сам его рассказ о процессе проектирования становится источником опыта и образцом для других дизайнеров, образцом того, как можно построить процесс деятельности, чтобы добиться высоких результатов.

Другой способ формулировки методического идеала деятельности — установление порядка действий, гарантирующего, по крайней мере, средний уровень качества результатов деятельности, ниже которого опускаться нельзя. В этом случае методика носит нормативный характер, а идеалом деятельности в ней служит не наглядный образец ее продукта, хотя он и может присутствовать в виде иллюстрации, а нормативная схема процесса деятельности, определяющая последовательность разработки проектной документации по этапам, содержание проектных работ на каждом этапе, критерии и способы оценки качества выполняемых работ. Основной недостаток таких методик состоит в том, что выполняя важную организующую роль в работе дизайнера, они не ставят задачу развития самостоятельного творческого мышления, позволяющего каждому дизайнеру находить собственные пути к нужному результату.

Недостатки перечисленных выше типов методик в какой-то мере компенсируются иным способом представления дизайн-деятельности через ее объект. Главное в этом способе состоит в том, что деятельность представляется не прямо — как собственно деятельность, а через ее отражение в объекте проектирования. В какой-то степени такое представление схоже с первым из указанных способов — через наглядный образец, — однако отличается не авторской, а более углублен-

ной рефлексией. Предметом описания здесь является становление объекта, приобретающего в процессе возникновения целесообразную дизайн-форму.

Реальные методики обычно содержат в себе в той или иной степени элементы всех рассмотренных типов методик, каждая из которых чем-то дополняет другую. Но главной задачей любой методики остается все-таки проблема методического идеала дизайн-деятельности, — такого идеала, который бы не декларировал идеологические представления о ее сути, а действительно отвечал бы ее профессиональной специфике. Продуктивная попытка построения такого идеала была предпринята в капитальном труде ВНИИТЭ “Методика художественного конструирования” (М., 1978).

Современный дизайнер не может работать без знания основ экономики производства, социологии, не говоря уже о таких отраслях знания, как эргономика или тенденции развития техники. С другой стороны, объем информации в каждой из этих отраслей настолько велик, что дизайнер не может, конечно, овладеть им в достаточной мере. Поэтому важно, чтобы он, работая со специалистами разного профиля (конструкторами, технологами, эргономистами, социологами и т.п.), мог знать хотя бы основы их профессионального языка, так как только при этом условии возможно соединение в целостной структуре и гармоничной форме всех общественно необходимых свойств проектируемого объекта, к чему и стремится дизайнер.

Поиск профессиональных ориентиров сегодняшним дизайнером связан с условиями современной реальности. Для человека, живущего в современном мире, необходимо формировать новое мышление, помогающее выжить в условиях все увеличивающейся свободы, мышление экологическое, реалистическое и вместе с тем открытое переменам. Быть таким художником в современном мире — значит выступать в нескольких ипостасях — художника, проектировщика, профессионала-ремесленника, т.е. современного дизайнера с экологически-сберегающим, реалистическим сознанием. Такой дизайнер вдумывается в конкретную ситуацию, в контекст, сознает неабсолютность ситуаций, проектных ориентаций. Его эстетические ценности лежат в русле переживания пластических качеств предметного пространства, в котором мы “обречены” жить.

“Открытый” — значит ничем не стесненный, доступный. Открытое проектирование — это принципиально новый, ясно сознающий свои цели и задачи тип профессионального мышления, предполагающего не только традиционную для проектирования возможность воздействия на окружающую среду, но и необходимость собственных изменений в зависимости от ее реакций.

Быть открытым — значит владеть точным ощущением духа времени. Характерная для нашего времени быстрая смена качественных характеристик образа жизни привела к появлению множества новых видов деятельности, новых профессий, прежде всего дизайна. Дизайнер является носителем сознания нового типа, связанного с необходимостью ощущать дух времени и понимать структуру сегодняшнего социума. Такой тип сознания дает дизайнеру возможность охватывать своим творчеством широкий круг объектов — от отдельной вещи до структур предметно-пространственной среды, что требует заботы не только о внешнем виде архитектурных объектов, но и о людях, разнообразная жизнедеятельность которых протекает в их среде. Полноценная работа с пространством — это, прежде всего, погружение в ситуацию, результатом которого становится многослойное ощущение “духа места” и природо- и местосообразность принимаемых решений.

Работа в таком жанре под силу лишь специалисту, который:

1) в совершенстве овладел умением понимать и применять на практике язык пластического высказывания;

- 2) способен чувствовать проблемы иного масштаба, чем монументы, знает, как распорядиться деталью, знаком, рекламой, т.е. тем необходимым набором средств, который осуществляет непосредственный контакт человека с “большой” архитектурой;
- 3) приобрел практические навыки работы с тонко дифференцированным пластическим языком — свободен и точен в обращении с формой, фактурой, материалом, цветом, пространством;
- 4) открыт к любым неожиданностям, готов использовать их в проектной импровизации;
- 5) готов к работе в конкретной планировочной ситуации, к взаимодействию с заказчиком.

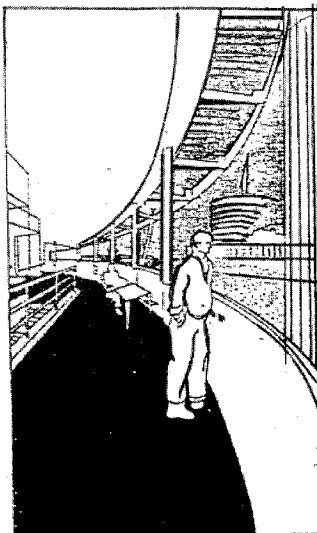
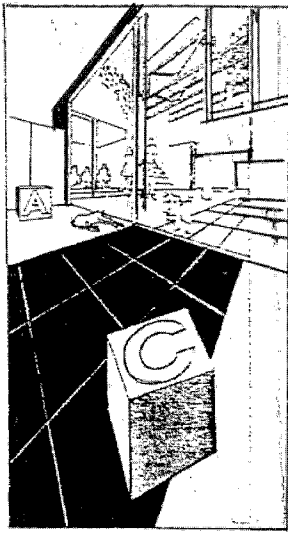
Взаимосвязь образа жизни, предметной среды и проектной культуры приводит сегодня к формированию концепции “самокритики проектирования”, попыткам сформулировать понятие альтернативной, “слабой” проектности. Такое проектирование открыто к изменению жанра своего существования, наличие четко сформулированных принципов не превращает его в застывшую доктрину. Результатом является не только объект или измененная среда, но и образ жизни, который рождается в процессе их создания и является условием реализации проектного замысла.

Позиция художника, исповедующего “открытое проектирование”, обращена в равной степени и к вещи, и к образу, избегает как безразличия, так и субъективизма. Эти особенности определяют принципы работы, которые присущи современному искусству художника, а в случае проектирования естественно вытекают из его жанровых особенностей. Это, прежде всего, внимание к ситуации, природосообразность, стремление к анонимности, работа с конкретным предметно-пластическим контекстом, внимание к вещи как источнику и средству проектной образности.

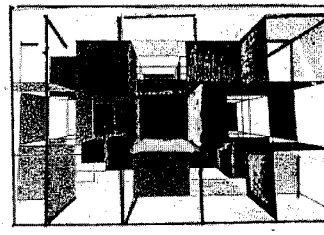
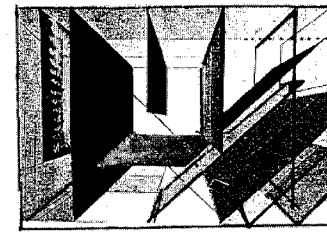
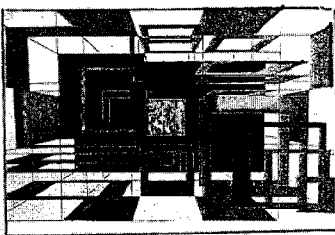
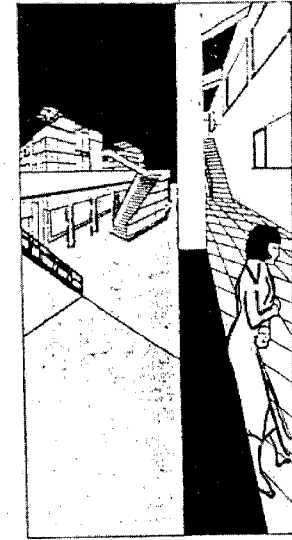
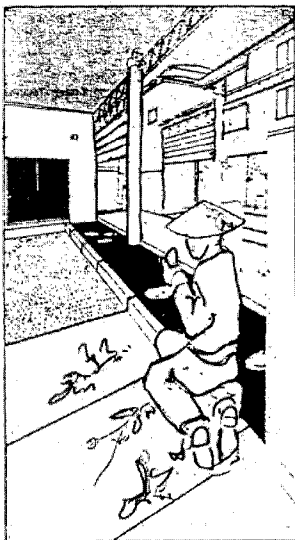
Анонимность в работе архитектора и дизайнера — это традиция процесса проектирования, в котором произведение создается в ситуации повышенного внимания к духу места, к особенностям климата, географии и местной топографии. Работа автора выглядит как естественный аналог природы, как ее продолжение. Профессионал умеет отразить особенность духа места не в виде упрощенных стилистических цитат, но как тектонические разработки пространства, материала, формы. Вглядываясь в природную среду обитания, пытаюсь понять законы ее существования и сделать их принципами своей работы, художник сознательно оставляет свое индивидуальное. Он старается слиться с окружающим миром, стать его частью. Создавать адекватно воспринимаемую органичную «живую» форму можно только проникаясь духом места.

При проектировании предметной среды вещь выступает как элемент ее формирования, а совокупность вещей организует пространство, где особое значение приобретают связи между ними, реакции друг на друга, их формально-пластические характеристики, такие как размер, форма, фактура, цвет, а также функция, возраст, степень узнаваемой стилистики.

Соединение вещей в пространстве происходит после постижения проектировщиком их сути, на основании которой он приобретает интуитивное знание о возможностях их взаимосвязей и соседств. Особый интерес для дизайнера представляют “найденные” объекты или “бывшие вещи”, несущие на себе следы жизни. Они являются результатом различных совокупных воздействий на вещь в течение ее жизни, включающей проектирование, изготовление, потребление, функциональное умирание и последующее нефункциональное бытие. Они начинают нести на себе печать вечности, приближаются к природным объектам и в этом качестве могут стать предметом внимания дизайнера.

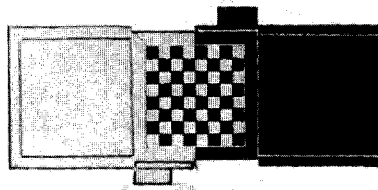
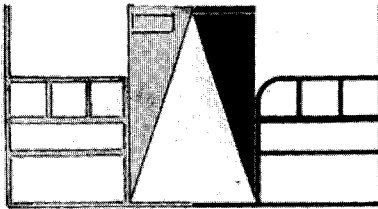
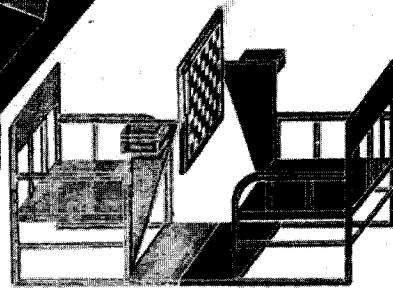
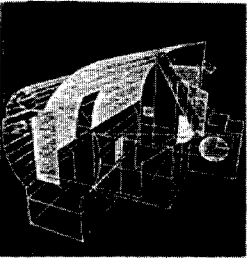
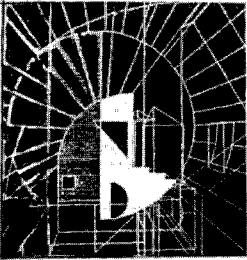
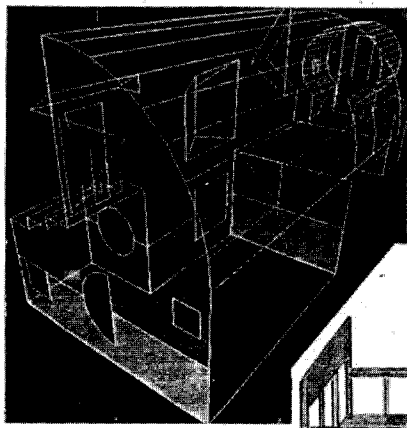


Изображение пластики внутреннего пространства в конкретной и абстрактной формах



В связи с этим показательно творчество архитектора и дизайнера Френка Гери, который, используя нарочито “бросовые”, дешевые материалы — некрашеную фанеру, кровельную дранку, жель, волнистый шифер, проволочные сетки для забора, — достигает поражающего эффекта, передавая острую атмосферу жизни сегодняшнего города, дух современного общества и его противоречивых ценностей, создавая проекты, насыщенные импровизацией и живым непредсказуемым духом.

Отмеченное можно проиллюстрировать и на некоторых примерах из регионально-го дизайна. Дизайнерская школа Японии, удачно сочетая элементы традиционности с европейскими теориями оптимальности, технологичности и системности, в



Машинные и "ручные" способы представления проектного материала

настоящее время вышла на передовые позиции в мире. Ее отличают неоднородность, разнонаправленность развития, проходящие в борьбе новейших западных тенденций с национальной традицией. Отсутствие единой идеологической платформы и унифицированных программ — результат различных точек зрения на дизайнерскую деятельность. Но общие исходные позиции сохранились. Они базируются на государственной политике в области дизайна, ориентирующей на сотрудничество в системе "производство—потребление", на нужды промышленности и на гуманитарные потребности общества, на культуру.

Причина устойчивости подобной позиции восходит к традиционному мироощущению японцев, где представление о характере всеобщего движения сформулировано не как возникновение нового за счет старого, а как восстановление "старого" в новом цикле. Не существует разрыва между прошлым и настоящим, "новое" возникает своеобразным надстраиванием над "старым" или встраиванием в него.

Вторая особенность японского мировоззрения — трактовка категории "пространства—времени". Категория небытия трактуется как нечто, где все потенциально содержится в "неоформившемся" виде и в свое время проявляется как оформившееся. В таком представлении художественное творчество интерпретируется как превращение содержащихся в небытии образов вещей в реальные вещи. "Не сотвори, а найди и открой" — своеобразный девиз японского искусства, художник-дизайнер выступает не как источник произвола, а как органичный элемент и ученик природы. Еще одна характерная черта дизайнерской японской школы — работа с материалами. Следование природе материала — необходимое условие художественности и даже — возможный источник образности. Существует курс ремесленных работ с различными материалами. Особенность и успех японского ди-

зайна — в отсутствии украшательства, вместо этого — сплав древней традиции и современной культуры.

В Италии сеть дизайнерских школ 1980—1990-х годов также не отличается единством теоретико-методических и педагогических принципов. Артистическая, интуитивистская традиция итальянского дизайна ведет к утверждению методов, ориентированных на личность мастера, разворачивающего свою собственную концепцию дизайна в форме той или иной “дисциплины”. Примерами могут служить “радикальный дизайн”, родившийся в Архитектурном институте во Флоренции; концепция “соучастия” или проектирование без методов Р. Дализи; концепция “первичного пространства” в жилой среде, разработанная К. де Карли. Главным становится развертывание проектного поиска на базе школы как эксперимента в условиях полной свободы творчества.

Региональный дизайн полифоничен, диалогичен по своей сути, массив сегодняшней дизайнерской реальности многообразен. Эта реальность весьма отличается от того, что до сих пор принято было называть дизайном, когда архитекторы занимались зданиями, художники писали картины, декораторы оформляли интерьеры, керамисты работали с глиной, а дизайнеры занимались, в основном, проектированием промышленных изделий, производимых Большой Промышленностью.

Да и в самом дизайне Ч. Имз занимался, главным образом, мебелью, Г. Дрейфус — знаковыми комплексами, Р. Лоуи — дизайном автомобилей и холодильников, а Э. Соттсасс — пишущими машинками. Однако, например, Э. Соттсасс, как и большинство его коллег, развиваясь и изменяясь, способствовал становлению иного, гораздо менее жесткого и определенного, более многообразного и неожиданного дизайна, ориентированного в большей степени не на теоретические соображения о правильном образе жизни, а на реальную непредсказуемость человеческого существования, дизайна, в котором “стираются границы” определенных жанров, в котором промышленное проектирование плавно переходит в сценографическое, архитектурное проектирование — в чисто художественное творчество. “Универсальный дизайн” сегодняшнего дня работает над созданием средовых структур, в которых чрезвычайно затруднено различение жанров творчества. Универсальный архитектор—художник—дизайнер — типичная фигура проектного мира сегодняшнего дня, обращенная к городской среде, ярчайшим образом представленной как объект восприятия Пушкиным:

Мелькают мимо будки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах,
И стаи галок на крестах.

У Блока короче, но не менее выразительно: “Аптека, улица, фонарь...”.

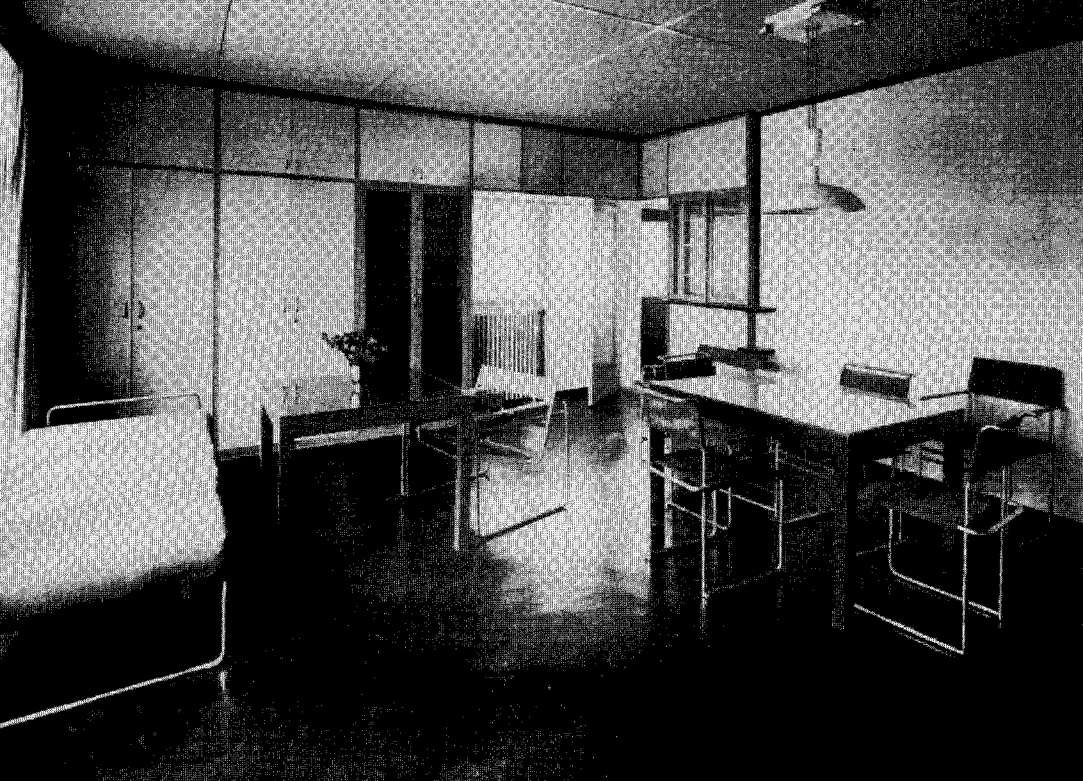
часть V

УЧЕБНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ПРИ ПОДГОТОВКЕ
АРХИТЕКТОРА-ДИЗАЙНЕРА

Глава 13



АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОЕ
МЫШЛЕНИЕ КАК ОСНОВА ПОДГОТОВКИ
АРХИТЕКТОРА-ДИЗАЙНЕРА



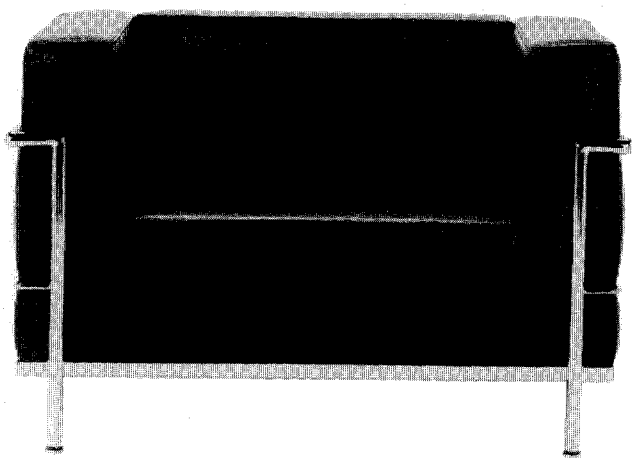
Жилой дом в поселке Вайсенхофф. Интерьер.
В. Гропиус, Штутгарт, Германия, 1927

Сегодняшний интерес культуры к проблемам организации среды существования человека, к городской среде, к улицам, площадям, рекреациям, жилым районам города, к пограничным с жилой средой производственным образованиям, проблемам, которые не решаются в русле архитектурной деятельности, приводит к необходимости говорить о профессии, реально существующей, но до последнего времени не имевшей статуса специальности.

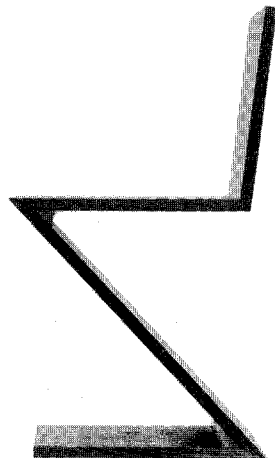
Речь идет о профессии архитектора-дизайнера, специалиста в области искусства проектирования среды, профессии, базирующейся на глубочайших традициях культуры архитектурного проектирования, формирующей при этом собственный аспект внимания и деятельности, лежащей на стыке таких областей художественного творчества, как архитектура, дизайн, искусство организации среды. Средовая ориентация деятельности архитектора-дизайнера предельно широка, касается самых различных областей материально-художественной культуры — промышленного дизайна, прикладного, оформительского искусства, искусства экспозиции, театра, кино, непосредственно формирующих окружающую нас предметно-визуальную реальность.

Речь идет о необходимости *формирования сегодняшнего художника среды*, нового проектировщика, не обладающего традиционным консерватизмом архитектора; не обладающего ограниченностью индустриального дизайнера, но сильного его проникновением в мир представлений потребителя, в миры технологий, материалов; универсального художника-проектировщика, творящего в духе времени.

Стержнем образования архитектора-дизайнера, решающего разнообразные визуально-значимые задачи, является развитое композиционное мышление и про-



Клубное кресло. Ле Корбюзье, 1928



Стул "Зиг-заг". Г. Ритвельд, 1934

странственная чувственность, то есть чувство формы, пространства, чувство материала, способность образного сопереживания предметной реальности, способность организации пластической материи (линейно-графически, ритмически, тонально, колористически) на плоскости, в объеме и пространстве в соответствии с поставленной задачей.

Архитектор-дизайнер должен обладать профессионально-художественной культурой, включающей владение многообразными средствами выражения мысли; понимать сегодняшнюю социально-культурную ситуацию; чувствовать тенденции развития современной художественной культуры; ориентироваться в вопросах экологии, технологии, экономики, организации архитектурно-дизайнерского производства, материаловедения, тектоники организации формы.

Эти многочисленные знания и умения объединяются, концентрируются вокруг единого стержня — своеобразного архитектурно-дизайнерского мышления, которое и формируется, главным образом, в процессе обучения. Как много может дать концентрация внимания на оформлении характера мышления, показывают сочинения студентов третьего курса (через полгода после начала обучения по специальности), написанные в 1989 году в течение сорока минут на тему "Профессия архитектор-дизайнер — что это?":

- Время ставит новые и новые задачи, их нельзя решать прежними методами, необходимы поиски новых путей. Синтез архитектуры и дизайна является выражением назревшей необходимости (О. Куликов);
- Архитектор-дизайнер тот, кто не только создает архитектуру, но и оформляет среду, пространство "архитектурными средствами" (Л. Самарцева);
- ...то есть организует архитектурное пространство и предметный мир (О. Куликов);
- Он синтетический специалист, работающий на стыке сфер деятельности архитектора, художника, социолога, конструктора (Е. Коваль);
- ... обладающий нестандартным мышлением (Д. Коротких);
- Архитектор-дизайнер — свободный, насколько это возможно, человек. Человек-личность, здорово чувствующий цвет, форму, пространство, остро чувствующий современность. Раскрепощенный, умеющий работать с различными материалами. Архитектор-дизайнер должен, в отличие от художника, уметь обосновать "почему", "зачем" (Ю. Кулева);
- Архитектор-дизайнер должен не беспредметно создавать проекты, не представляя их реального осуществления, а закладывая в проект непрременную возможность реализации (Е. Коваль);
- Архитектор-дизайнер немного психолог, немного поэт и немного человек каменного века, который впервые смотрит на огонь и проводит первую линию на стенах пещеры (М. Альбанова);



Кресло. Л. Мис ван дер Роз, 1927



Клубное кресло. М. Брейер, 1925

- Человек, занятый искусством, способный создать такой предмет, среду, которые вызывают ощущение того, что это “так и было здесь всегда”, т.е. работающий по подобию природы — это и есть архитектор-дизайнер (*М. Соколова*);
- Архитектор-дизайнер — художник нашего времени (*А. Усачев*);
- Бытие (!) архитектора-дизайнера — поиск, но не отвлеченная игра ума, питаемая тщеславием, а открытие другим многогранности мира вокруг нас, его естественной красоты и неповторимости. В конечном счете, это “научение” нас жизни в этом мире (*В. Кузьмин*);

— ...Чем занимается он? Понемногу
Все он освоил — рисунок и дрогу,
Все он умеет — пилить и строгать,
Стены домов кое-как украшать.
Он занимается малою Формой
Так, для души, иногда — для проформы,
Он исковеркал Старый Арбат! —
Так про него иногда говорят.

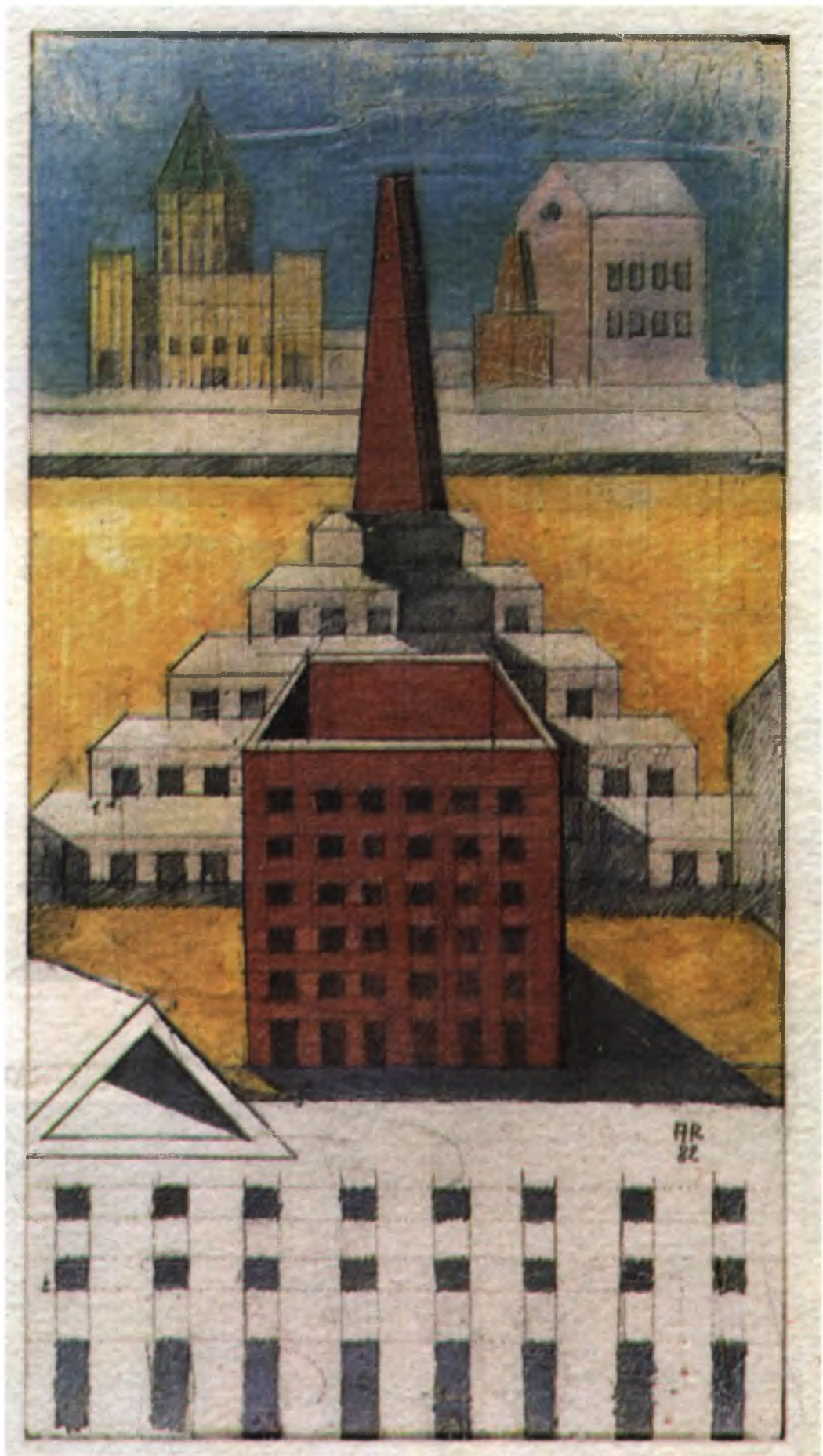
(*О. Федоров*)

* * *

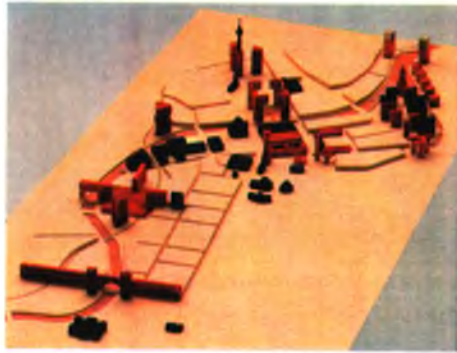
Важной компонентой структуры архитектурно-дизайнерского мышления является самоощущение проектировщика во времени, его отношения с традицией и современностью. Наряду с формирующимися собственными представлениями об этих материях, значительное влияние на его творчество оказывает характер современного профессионального мышления.

Не затрагивая всерьез структуры профессионального мышления, можно заметить, что присущие ему сегодня ретроспективность, раскрепощенный историзм, игра с различным (часто одновременно) историческим материалом, доходящая до поэтизации старомодности, повседневности, вневсильности, естественно приводят к реализациям, на которые легко навешиваются уничтожающие или возвышающие ярлыки ретроспекции, стилизации, эклектики. За “ретро-ширмой” зачастую не усматриваются пластические характеристики профессионального языка, присущие сегодняшнему мышлению проектировщика, характеристики, называемые здесь “актуальной визуалистикой”. Традиционные для проектной культуры структурная определенность, законченность реализуемого художественного принципа, понятность, тектоничность формообразования сегодня дополняются спонтанностью, непредсказуемостью, незаконченностью, открытостью, эскизностью пластических решений.

Реконструкция театра в Генуе. А. Росси, 1963



Концепция развития Берлина.
Макет. О. Унгерс, 1991



Объемная структура. Д. Грасси, 1972



Реконструкция театра в Генуе. А. Росси, 1963



Проект многоэтажного офиса на 42 улице. Группа
"Архитектоника". Нью-Йорк, 1995



Выставочный плакат — концепция. Дизайн группа "Алхимия".
Италия, 1960

Производственное здание в Сант-Вайт-Глане. Группа Химмельблау, 1989



Административное здание в Луисвилле. М. Грейвз. Кентукки, США, 1986



Универмаг "БЕСТ" в Хьюстоне. Группа "САЙТ". Техас, США, 1975



Музей Гугенхейм в Бильбао. Ф. Гери. Испания, 1997





Пишущая машинка "Валентина" для фирмы "Оливетти".
Э. Соттасс. Италия, 1969



Кресло "Ред-Блю". Г. Ритвельд, 1918



Кухонный блок. С. Веверка, 1983



Кресло "Барселона". Л. Мис ван дер Роэ, 1929



Ванна. Ф. Старк, 1994

Подобный пластический строй — следствие антифункционалистических тенденций вместо профессиональной однобокости, профессионального пуризма — это стремление к живой среде, к диалогу с потребителем, к окружению, лишенному блеска, герметичности и неприступности новодела; вместо эстетического функционализма, когда функция, конструкция, материал однозначно определяют форму, — эстетика эскизности, непосредственности, нечаянности.

Далеко не все, создаваемое сегодня в архитектуре и дизайне, можно называть современным, т.е. обнаруживающим признаки специфически сегодняшнего пластического сознания. Сегодняшнее — не синоним современного. Сегодняшняя популярность проектных ретроспекций не делает их автоматически современными. Декоративизма, неофункционализма, неоклассики, необарокко, эклектики, традиционности или архитектуры контекста еще недостаточно — важно, чтобы это создавалось руками, мыслью, чувством проектировщика, руководствующегося актуальными визуально-пластическими представлениями, важно, чтобы приемы делания обнаруживали сегодняшний день.

Не осознавая необходимость мыслить пластически и современно, проектировщики повсеместно всерьез, натуралистически впадают в неоклассицизм, вновь переживают пафос архитектуры 1930-х годов, не сознают и не создают дистанции между сегодняшними ощущениями и материалом, к которому апеллируют. Нет присутствия современного пластического мышления, которое в состоянии так подать ретроматериал, что человек будет себя чувствовать на современной улице, обладающей ценностями традиционной городской среды.

Вероятно происходящее сегодня нельзя считать этапом развития современного стиля. "Современный стиль" является, скорее, последним этапом классического понимания формообразования, для которого характерны законченные композиция, ясные гармонии, тектонические структуры. И хотя ситуация этапа "современного стиля" весьма своеобразна — резко расширившаяся палитра новых материалов (бетон, металл, стекло), новых конструктивных приемов (структуры, оболочки, вантовые и надувные конструкции), новой безорнаментальной "облезлой" эстетики, построенной на ритмике проемов, рельефа, массы, — все-таки цель формообразования остается традиционной, классической — создание ясной целостности.

Сегодня — иное. Сегодня вместо гармонии простоты — сложность и противоречивость; вместо логической четкости — непоследовательность и двойственность; вместо однозначности толкования — множественность значений. Точнее, не вместо, а рядом, вместе, не "или то, или другое", а "и то, и другое". Сегодня актуальны не выбор и исключение, а включение и приращение (по выражению Л.П. Моноховой), работа на границе мысли и чувства, эмоции и абстракции, реального и



Дом семьи Фишер. Интерьер. Пенсильвания.
США. Л. Кан, 1967

концептуального, выразимого и невыразимого, общепонятного и субъективного, остросовременного и исторического, традиционного.

Теоретически эти представления были сформулированы еще в 1966 году Р. Вентури, а практически реализованы во множестве архитектурных построек, дизайнерских изделий, произведений изобразительного искусства, в том числе и задолго до опубликования его книги "Сложности и противоречия в архитектуре". И вряд ли можно рассчитывать на возвращение к академизму законченности, определенности, абсолютных гармоний, потому что работа "на границе" рождает "пограничные реализации". Сегодня — это не только приращение сознания, в которое постоянно вливаются новые ценности, расшатывая простодушное сознание "современного" архитектора, непрерывно его усложняя.

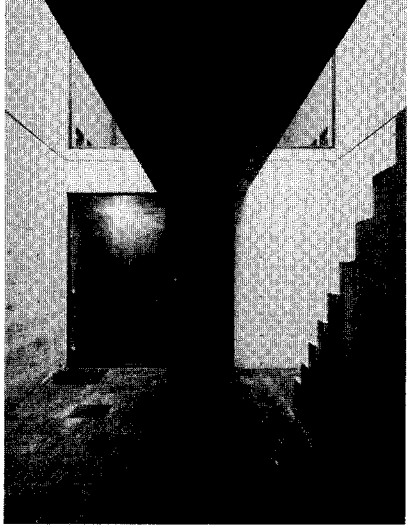
* * *

Содержание мышления архитектора-дизайнера во многом опирается на традиции мышления дизайнера, который стремится к тому, чтобы видеть объект проектирования целостно, изнутри, от определенного образа жизни, от структуры организуемого пространства. В учебном проектировании такой взгляд на вещи открывает целый ряд проблем, с которыми можно и не столкнуться, строя проектирование от внешнего образа, от фасада.

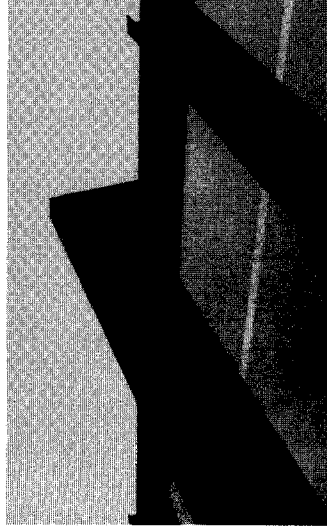
Возьмем, к примеру, одноэтажный поселковый жилой дом. Мы обнаруживаем, что необходимо учитывать не только географические, климатические условия вообще, но и особенности сельской жизни: работу на улице (грязь на обуви, сырая одежда), необходимость кладовых для продуктов и вещей, необходимость домашних мастерских, наличие домашних животных (собак, кошек, не говоря уж о поросятах и курах). Все это, безусловно, должно отражаться в структуре построения дома.

Далее на характере жилища отражается не только количество человек в семье (чем обычно удовлетворяются), но и тип семьи — молодожены либо великовозрастная семья, семья с детьми-дошкольниками либо со взрослыми детьми. Тогда задача проектирования оказывается не в том только, чтобы запланировать помещения для членов семьи, но и в необходимости учесть образ жизни семьи полевода или механизатора, работника управления или культуры: необходимость работы в домашней мастерской, на участке или за письменным столом; необходимость реализации двигательной активности детей и т.д.

А за образом жизни просматривается и определенная система художественных предпочтений, не позволяющая проектировщику не замечать эту реальность, хотя и не отменяющая естественной возможности реализации авторской субъективности, правда, соотношенной с художественными предпочтениями потребителя. По-



Жилой дом в Осаке. Т. Андо, 1976



Фрагмент сооружения Иллинойского технологического института. США. Л. Мис ван дер Роз, 1950-е

добного же внимательного отношения к человеку, к его образу существования или функционирования, к его собственным художественным ориентирам, к особенностям художественной культуры времени и региона требует каждая проектная тема, решаемая в манере проектирования изнутри.

Дизайн с его интересными традициями очень разнообразен. Но есть в дизайнерском мышлении общее, что объединяет самые разные проявления дизайна — от узко-коммерческого до художественно-критического. Это сочетание высокой степени рациональности, осмысленности, системности творчества с основательностью, глубиной проникновения в содержание конкретных условий решения проектных задач.

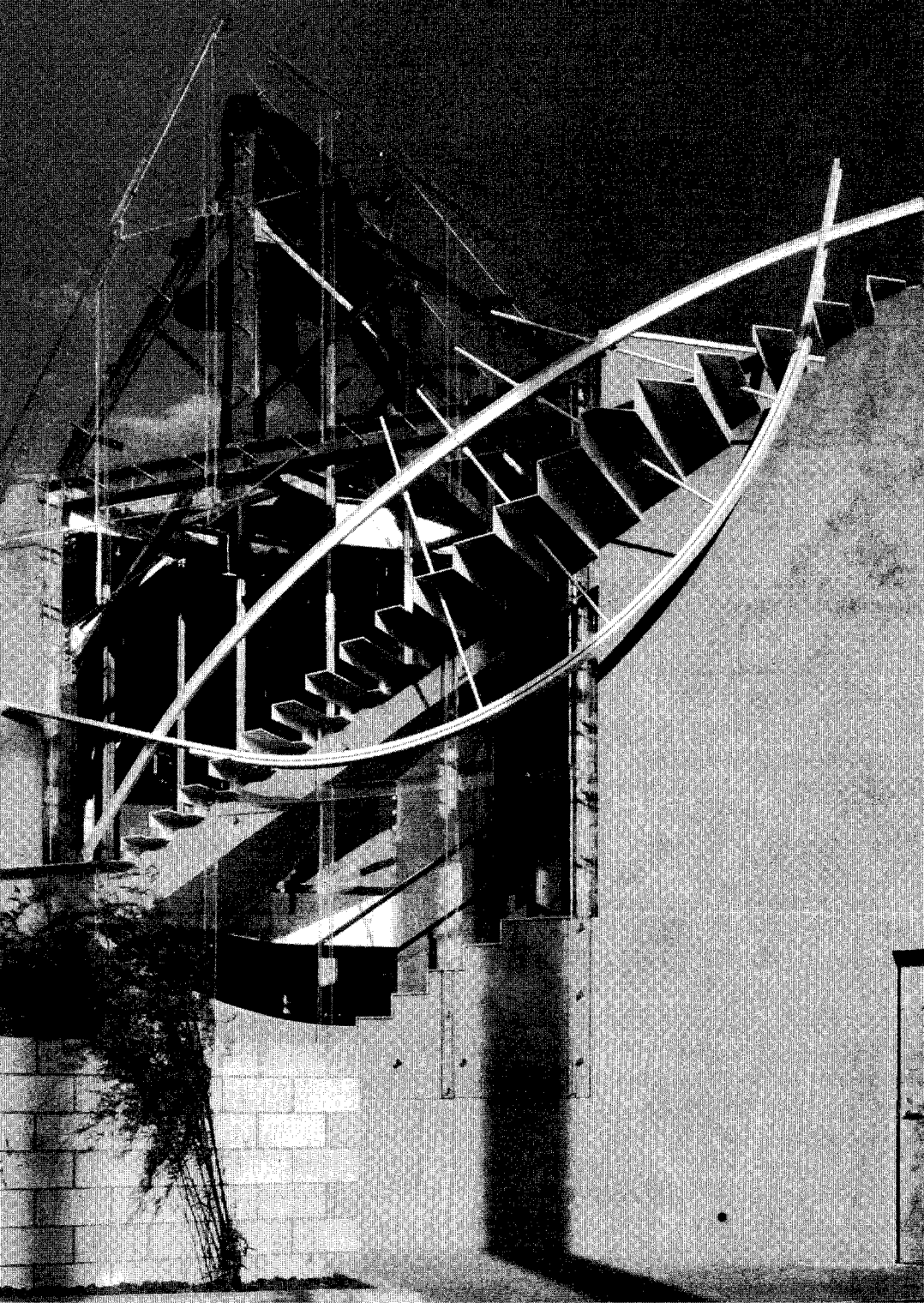
Повышенная аналитичность дизайнерского творчества связана с теми сверхзадачами, которые ставят себе дизайнеры. Вспомним Дж. Нельсона: дизайн — особый вид искусства, превращающий в явления культуры вещи человеческого обихода, но именно поэтому выходящий за рамки искусства в области экономики, политики, науки, пытающийся мыслить категориями природы и общества.

Обширность задач требует повышенной *дисциплины мышления*, точности анализов, сопоставлений, системности работы с обширной информацией. Новизна задач, решаемых дизайнером, не позволяет “выезжать” на прошлых знаниях и приблизительных представлениях, требует постоянной переориентации сознания, постоянной осмысленности действий.

Нередко эта тенденция приводила к появлению концепций дизайна, строящихся исключительно на расчете, на строжайшем учете всего комплекса возможных факторов и условий проектирования, вплоть до почти не поддающихся строгому контролю художественных характеристик. Такова была Ульмская школа дизайна (ФРГ) в 1950-х—1960-х годах, руководимая Т. Мальдонадо, в которой преподавали и учились такие выдающиеся дизайнеры, как Отл Айхер, проектировщик фирменного стиля Мюнхенской Олимпиады 1972 года, или Дитер Рамс, заложивший основы дизайна фирмы “Браун”, во многом влиявшего на тенденции развития европейского дизайна 1960-х годов.

Конечно же, в своих крайних проявлениях “мания табличности” выглядела почти карикатурно, приводя к сухим, незмоциональным, “вычисленным”, якобы интернациональным решениям, лишенным признаков национального или субъективно-дизайнерского своеобразия.

Но дизайн характерен не этими крайностями. Высочайшая осмысленность проекта в лучших образцах помножена на тонкую художественную интуицию, но интуицию, работающую на материале серьезных, многоплановых анализов, предлагающую основательно подготовленный экспромт.



IRS Билдинг Калифорния. США. Э. Мосс, 1994

дизайн архитектурной среды

“Системная содержательность” дизайнерского мышления базируется на нескольких специфических основаниях.

Во-первых, дизайнер, в отличие от архитектора, делает вещи, которые должны пользоваться непосредственным покупательским спросом. Поэтому он не может удовлетвориться приблизительным портретом будущего потребителя, чем нередко, к сожалению, удовлетворяется архитектор, а должен достаточно точно представлять себе не только социальные характеристики, национальные, культурные, профессиональные, возрастные, половые особенности, но и характеристики психические, личностные ценности и предпочтения потенциального владельца радиоприемника или настольной лампы, кресла или чайного сервиза.

Анализ человеческих особенностей потребителя, анализ проектной ситуации приводят к методике проектирования не столько вещей, сколько потребительских эффектов, когда проектируется не столько светильник, сколько определенный характер освещения, не кресло, а определенный комфорт или деловое настроение. Заказчик, например, предлагает запроектировать книжную полку, — дизайнер же обнаруживает, что нужна не полка неизвестного адресата, а система простых сборно-разборных емкостей универсального назначения для учащейся молодежи, либо, напротив, солидное стационарное дорогостоящее изделие, дополняющее интерьер домашнего кабинета, либо что-то еще, но непременно предусматривающее своего потребителя, определенную среду функционирования. Разумеется, что подобным выводам предшествует серьезная аналитическая работа. Принятая в результате предпроектного анализа направленность проектирования предопределяет в дальнейшем характер компоновки, выбор материалов, способы их обработки, стилистические, художественные приемы формообразования.

Второе основание содержательности дизайнерского мышления заключается в серьезном внимании к художественным проблемам формообразования. Они образуют три группы вопросов.

Первая — это вопросы художественных предпочтений потребителей: у каждой группы потребителей — возрастной, половой, профессиональной — собственные вкусы, предпочтения, художественные нормы. Их исследуют психологи, социологи, а дизайнеры их сознательно используют.

Вторая — вопросы собственных художественных предпочтений проектировщика. Часто они не совпадают с первыми, а в практической работе, так или иначе, переплетаются. Это заставляет дизайнера осмысливать свой художественный мир, осознанно работать на пересечении художественных ценностей собственных и заказчика, потребителя, а также учитывать художественные веяния времени. Художественный дух, аромат времени, особенности художественного видения и решения жизненных и проектных проблем ждут от дизайнера специального внимания и образуют третью группу вопросов художественной ориентации. Все это требует от дизайнера такого же внимательного, осознанного отношения к вопросам формообразования, как и к вопросам функциональным, техническим.

Третьим основанием содержательности является необходимость сочетания формообразования вещи с особенностями конкретных применяемых, зачастую изолированных, технологий — литья или штамповки, вакуум-формования или гальванической обработки. Необходимость добиваться определенных художественных эффектов заставляет всерьез изучать производственные особенности, зачастую учитывая возможности технологии, изменять замысел, развивая гибкость формирующего мышления дизайнера.

Постоянная работа с конкретными и самыми разнообразными материалами — металлом, деревом, пластмассами, тканями, способными приобретать самые разные структурные и визуальные характеристики, непосредственный контакт с материалами выполнения изделия будят, формируют у дизайнера мир тактильных, зрительных, пластических эмоций, ощущений, мало знакомых архитектору. Может быть лишь в работе над интерьером у архитектора возникает реальная потребность всерьез задумываться над пластическими свойствами применяемых конструкционных и отделочных материалов. Для дизайнера это — повседневная необходимость.

Все это вместе взятое дает дизайнеру широкую палитру приемов формообразования, позволяющих создавать грамотные, удобные, привлекательные вещи, выходящие, однако, за рамки распространенной в архитектурном проектировании стереотипной

равновесной триады (удобство — польза — красота), слишком часто приводящей к нивелирующе-невывразительным решениям, когда внешний облик сооружений постоянно отражает одну и ту же каркасно-панельную конструктивную систему.

Речь идет о нередко используемой в дизайне возможности акцентирования в приемах образования формы вещи тех или иных особенностей ее возникновения и существования. Это может быть, например, ориентация на характерные особенности потребителя — дизайн для подростков, учитывающий, например, их стремление к внешней выразительности, яркости, экстравагантности формы вещи; дизайн для туристов, акцентирующий удобства, легкость, быстроту сборки-разборки предметов походного обихода.

Это может быть формообразование, подчеркивающее рациональность устройства вещи — акцентированные струбцины, соединительные элементы в универсальном светильнике для работы; выделенные монтажные ручки в трансформирующейся мебели. Возможно обыгрывание в форме вещи принципа компоновки ее из отдельных блоков, подчеркивание ее конструктивной организации либо характерных свойств образующих ее материалов — их пластичности или упругости, их фактуры и цвета. Наконец, актуальным в дизайне является “принесение” всего вышеупомянутого “в жертву” привносимой художественной идее, базирующейся на той или иной геометрии — жесткой, ортогональной, оперирующей прямыми либо острыми углами; или мягкой, органической, использующей плавные или экстремные кривые. Работа в определенной геометрической стилистике позволяет создавать вещи, рождающие ту или иную атмосферу среды, которую они образуют — деловую или романтическую, созерцательную или энергичную.

Специального внимания заслуживает особенность деятельности и мышления дизайнера, связанная с технологической обусловленностью творчества. В сущности, дизайн в целом является продуктом развитой технологии. Додизайнерский период — это эпоха ручного или кустарного производства вещей, рождавшая эстетику индивидуального, неповторимо рукотворного облика изделий. Варианты формы или декора вещи возникали естественным следствием неиндустриальной технологии. Архитектура XX века, в своем стремлении к созданию уникальных сооружений, являет немало примеров подобной строительной технологии: Капелла Роншан Ле Корбюзье, Сиднейская Опера Й. Утсона, аэровокзалы Э. Сааринена. Впрочем, еще показательнее в этом отношении массовая архитектура с ее земляными, штукатурными, малярными работами.

Есть, однако, и иные сооружения, примеры архитектурного дизайна, такие, как сооружения Мис ван дер Роз, буквально обожествлявшего технологию, как Культурный Центр им. Ж. Помпиду в Париже, собранный из стандартных элементов, подобно тому, как собирается на конвейере автомобиль, радиоприемник или часы. Архитектурный дизайн сознательно следует технологическим закономерностям и специально подчеркивает, эстетизирует их, — чего нет, в основном, в нашем индустриальном домостроении: технология современная — эстетика традиционная. Граница между традиционной архитектурой и архитектурным дизайном проходит по технологиям, точнее, по индустриальной эстетике, по специфическому художественному сознанию.

Практика унифицирования, тиражирования формирует специфическое художественное мышление человека эпохи научно-технической революции. Если доиндустриальный художник ценил нестандартность облика вещи, строящегося на иррациональных, неметрических пропорциональных отношениях, то современный художник видит и ценит острую красоту повторов, прямых углов, больших нерасчлененных плоскостей, простых геометризированных объемов, ясных ритмов ограждающих поверхностей, рождаемых современной технологией. Целый ряд крупнейших художников нашего времени построили концепции творчества на подобной индустриальной эстетике. Голландский художник Пит Мондриан, оперируя

простейшими членениями плоскости и элементарными сочетаниями цвета, приоткрывал тайны значимости пластических первооснов. Венгр Виктор Вазарели, создавая серии композиций из повторяющихся геометрических элементов (квадратов, ромбов, кругов, треугольников и их производных), открывал богатейшие пластические возможности комбинаторной эстетики. Американец Александр Колдер поэтизировал сварные, клепаные конструкции, создавая нетрадиционную мобильную скульптуру. Это лишь немногие из тех, кто в искусстве находил язык выражения индустриально-художественного мироощущения, рождая индустриальную эстетику, вдохновляя архитектурный, дизайнерский авангард первой половины XX века. За последние десятилетия индустриальная эстетика обрела весьма изощренные формы: пройдя через время активной пластики монастыря Ля-Туретт, построек Чандигарха Ле Корбюзье и сооружений К. Танге, возвращается к утонченным реминисценциям в стиле П. Мондриана, кубизма Хуана Гри или раннего Ле Корбюзье, демонстрируя необычайную пластичность казалось исчерпавших себя простых геометрий (например, в работах архитекторов Чарльза Мура, Ричарда Мейера, Майкла Грейвза, Питера Айзенмана и др.).

Собственно дизайнерская практика почти повсеместно в тех или иных формах демонстрирует свою приверженность художественно-технологической ориентации проектного мышления. Проявляется это в подчеркнутых членениях корпуса пишущей машинки “Оливетти”, обнаруживающих принцип сборки ее элементов; в “нарочитой” обнаженности “молний”, замков, элементов крепления обивки стульев к каркасу; в обнаженных, однако достаточно безопасных источниках света в бытовых светильниках; в обыгрываемых, подчеркиваемых узлах соединения элементов самой различной мебели. Произведения архитектуры в жанре архитектурного дизайна характерны подобными приемами формообразования: акцентированием функциональных, технологических, эксплуатационных особенностей сооружения.

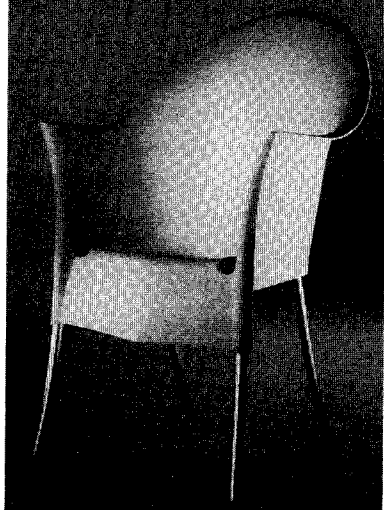
Мы видим, что для дизайна в целом, для дизайнерского способа мышления характерна повышенная осмысленность действий в вопросах функциональных, требующих углубленных знаний о человеке — потребителе дизайнерской продукции; в вопросах производственно-технологических, непосредственно связанных с процессами образования формы, решения художественного облика вещи; в вопросах собственно художественных, точная ориентация в которых позволяет дизайнеру не только учесть желания будущего покупателя, но и выразить собственное понимание красоты, сопряженное с пониманием процессов, происходящих в современной художественной культуре. Такая осмысленность творчества позволяет дизайнеру предлагать человеку предметы не просто полезные, но включенные в современную культуру и в культуру в целом.

Углубленность в проектную проблематику открывает дизайнеру веер новых возможностей формообразования, обогащая его художественную палитру.

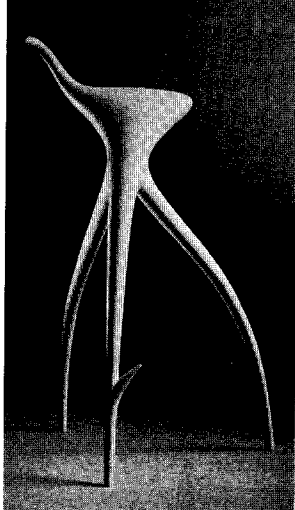
Таким образом, тактика дизайнерского проектирования предлагает нам, подсказывает эффективную идеологию проектирования архитектурной среды от человека с его характеристиками, от функционального процесса, от особенностей жизни будущего объекта к архитектурно-дизайнерскому оформлению этих процессов внутри и снаружи.

* * *

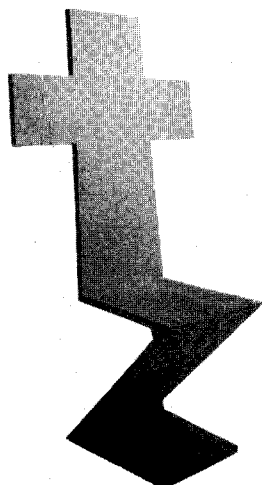
Художественные ориентации, выбор стилистической направленности проектирования, конечно же, могут быть очень разными в зависимости от социально-культурной реальности, ожиданий заказчика, применяемых технологий и материалов, наконец, настроений проектировщика. И все же в этом многообразии самое интересное — понимание того, что принадлежит *духу времени*, того, что можно называть современным.



Кресло "Норд Й0". Ф. Старк, 1994



Табурет барный. Ф. Старк, 1990



Ироническая реплика на тему стула "Зиг-заг"
Г. Ритвельда. Италия. Группа "Алхимия", 1978

По каким же конкретным пластическим характеристикам можно узнать вещь современную?

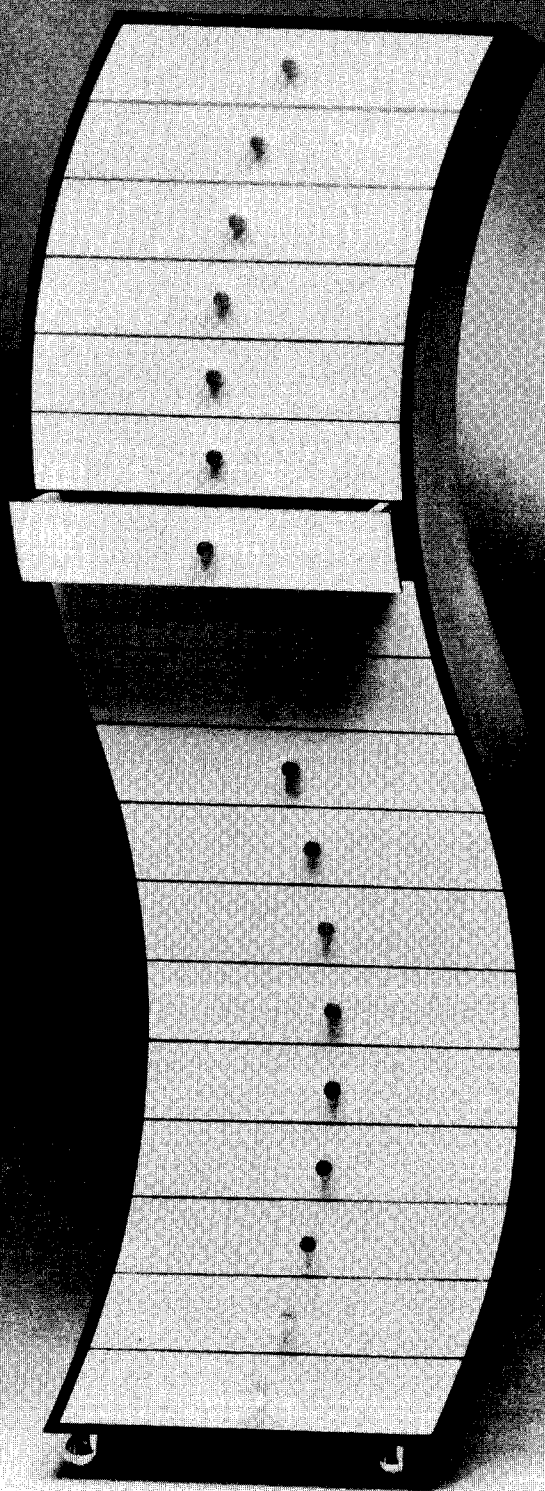
Во-первых, по "прямолинейности", эскизности, спонтанности пластических решений, приводящих к неожиданности, парадоксу. Мотивы пластической немотивированности, "естественной случайности" являются органическим эмоциональным вкладом проектировщика в сознательно выстроенную определенность, "случайность" возникает вместе со структурой вещи. Принципиальная незавершенность моделировки формы, дополняющая умную ее организованность, эскизность решений проявляется в отсутствии заботы об абсолютной чистоте линий, силуэта, объема, в обращении к безыскусным качествам поверхности, к бесхитрому колориту.

Во-вторых, по артикулированности, демонстрации приема формообразования — принципа компоновки или конструктивного приема, характера геометрии формы, либо ее колористического строя. Даже функция может выступать темой создания образа функциональной вещи, серьезность решения которой подается через флер рефлексивности — своего рода полемика с будущим потребителем и самоирония.

В-третьих, по традиционному интересу к простым первоосновным формам, ритмам, сочетаниям цветов, к ясным линиям, силуэтам, простым объемам, которые строятся на основе куба, цилиндра, пирамиды, шара, дополняемому интересом к естественной многослойности, неисчерпаемости впечатлений, производимых вещью.

Наконец, в-четвертых, современную вещь можно узнать по интересу проектировщика к "абсолютным пластическим ценностям", к ценностям нестареющей традиционной предметности, очищенной от затертости, возникшей в результате долгого употребления, и ее смысловым первоосновам. Отсюда интерес к натуральным материалам и рукотворным способам их обработки.

Объемное, подвижное, диалогичное художественное сознание рождает своеобразную профессиональную этику. Если традиционно архитектор, вообще художник стремится выразить определенное, устоявшееся, свое, то сегодняшний проектировщик стремится использовать всякую возможность для того, чтобы выйти за пределы своих сегодняшних профессиональных представлений, чтобы не повторяться. "Выходы" осуществляются на почве включения в конкретную ситуацию, в контекст проектной задачи через тесную связь с потребителем, заказчиком, через использование мотивов исторических, этнографических, региональных, через привнесенную извне образность и метафору, через интерес к самодеятельному, обыденному, непрофессиональному и многое другое.



Следующий существенный этический принцип заключается в стремлении к простоте, равной простоте жизни; отсюда нелюбовь к традиционным, ясным планировочным, объемным фасадным схемам и завершенным формам. Нетрадиционная профессиональная этика рождает новую эстетику, которую можно пытаться не только воспринимать чувством, но и характеризовать словом.

К сказанному выше о принципиальной дополнительности, умной организованности формы "естественной спонтанностью", непредсказуемостью, эскизностью решения необходимо добавить, что эскизность становится не характеристикой качества делания, а самостоятельной пластической ценностью, одной из определяющих сегодняшнюю эстетику.



Частный интерьер. Гостиная. Мастерская-таф,
Москва, 2003

С эскизностью граничит повышенная концептуальность творчества, когда становится важнее сделать заявку на идею, чем показать ее реализованной. Проект, оказывается, возможно описать словами. Подобное происходит и в изобразительном искусстве, когда дело доходит до написания текстов вместо холстов, когда важнее не форма, а мысль, новация. Правда, и в этом случае возникают специфические проблемы формы, которые нередко решаются весьма выразительно.

Гуманистическая проектная этика возвращает в лоно эстетических художественные ценности массовой культуры, позволяет высоко оценивать тихую красоту обыденности, привлекательность камерности, малого масштаба, скромных рядовых объектов. Привлекательными становятся не блеск новизны, а некоторая потертость, подобно поношенному любимому пиджаку, который, конечно, гораздо уютнее новой вещи. Дело доходит до преднамеренной руинированности построек (предлагаемых, например, группой САЙТ или Л. Кроллем), уже в процессе проектирования преодолевающих трудности адаптации, вживания.

Вообще сегодняшняя художественная культура активно обнаруживает ценности непрофессионального, самодеятельного творчества — непосредственность, непринужденность, освобожденность от профессиональных догм. Открывает художественные достоинства “анонимных” инженерно-технических объектов — придорожных сооружений, водонапорных башен, газгольдеров, находя в них правду делания, энергию чувствования, отсутствие утомляющего маньеризма.

Отсюда — вновь и вновь открываемая красота простых первоосновных форм: квадрата, куба, цилиндра и их острых сочетаний, красота вечных архитектурных

мотивов — портала, фронтона, группы опор, стен, проемов, ступеней, архитектурной “эмблематики” (канеллированная колонна, облом, капитель, сандрик, люкарна).

Соединение воспринимаемой художественной реальности со структурой субъективности рождает понятие граничности, помогающее объяснить постоянный интерес к ограничивающей предметности — горизонту, соединению, сопряжению, стыку; к переходным граничным состояниям — началу, встрече, утру, вечеру; к двусмысленным объектам — стене без объема, забору, балюстраде, заколоченному окну, неоткрывающейся двери, предметам, вынесенным из интерьера на улицу. Здесь же стремление соединять в натюрморте, пейзаже дыхание реальности с рефлексивностью приема воспроизведения; в проекте — соединять контекстуальность размышлений о проблеме с необходимостью самовыражения; в педагогической работе — абсолютную осмысленность условий решения учебной задачи сочетать со стихийностью, интуитивностью собственно творческого акта.

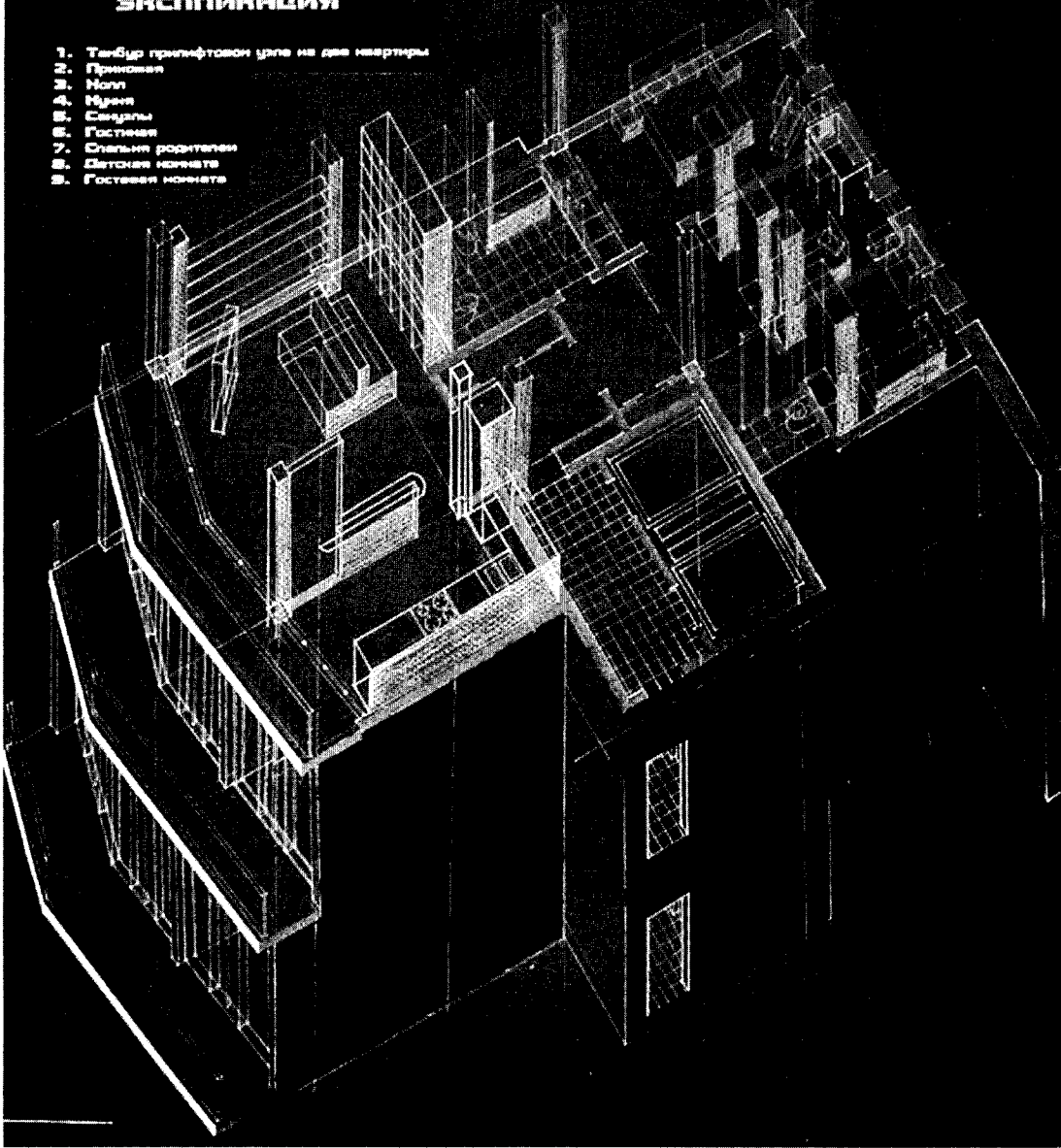
Работа на границе чувства и мысли, эмоции и абстракции, реального и концептуального, общепонятного и субъективного вновь указывает на повышенную ценность эскизности, незавершенности, своего рода “небрежности” пластических характеристик проектных решений и проектной графики, актуальных на фоне засилия решений манерных, салонных, “зализанных”, несущих непременно черты нарочитой новизны. Эстетика граничности раскрывает привлекательность решений, нарочито необнаруживающих авторское “я”, почти анонимных, “поживших”, “потертых”, нарочито банальных, противопоставленных слишком распространенному в художественной среде стремлению непременно “наследить”, оставить после себя вечный памятник своей активности.

Сознательное оперирование средствами “актуальной визуалистики”, “эстетики граничности” может помочь в достижении цели, решении актуальных проблем (не надуманных, не тех, что тешат профессиональное сознание проектировщика), решении на уровне требований сегодняшней художественной культуры с учетом своеобразия нашей социокультурной и производственной реальности.

глава 14

ЭКСПЛИКАЦИЯ

1. Тамбур приквартирный узел на две квартиры
2. Прихожая
3. Hall
4. Кухня
5. Санузлы
6. Гостиная
7. Спальня родителей
8. Детская комната
9. Гостиная комнаты



ТРЕБОВАНИЯ К УЧЕБНОМУ
ПРОЕКТИРОВАНИЮ И ЕГО ОСОБЕННОСТИ

14.1. ЗАДАЧИ И ПРИЕМЫ ПРОЕКТНОГО ФОРМИРОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ

Проектированием столь своеобразного явления, как среда, занимается специалист особого профиля — *архитектор-дизайнер*. В его власти на равных находится и функционально-пространственная основа, раньше целиком принадлежавшая зодчим, и ее функционально-предметное наполнение — традиционная епархия художников прикладного искусства, а ныне дизайнеров. Синтез двух специальностей в одной породил новый круг профессиональных задач, отвечающих особенностям предмета проектирования. Новой профессии “по наследству” от архитектуры досталась способность к созданию полноценного художественного образа, неотъемлемыми чертами которого в произведениях пространственного искусства являются *эмоциональный строй, масштабность, ощущение открытости или замкнутости, изолированности* и т.д. “Дизайнерская” сторона специальности позволяет оперировать при этом любыми “внеархитектурными” средствами — от корректировки функционального процесса до использования декоративных, содержательных и объемно-пространственных свойств всего, что составляет облик среды. Издержки этого положения — прямая зависимость образа среды от потребления и потребителя — восполняются художественными возможностями: образу среды доступны ирония и самоирония, “низкие” проявления чувств, чего лишена традиционная архитектура.

Обучение новой профессии, в конечном счете, концентрируется в постановке основного предмета программы — учебного архитектурно-дизайнерского проектирования, которое призвано научить студентов эффективному целенаправленному решению задач формирования средовых объектов, дать знания о принципах архитектурно-дизайнерского творчества, привить навык основанного на этих принципах реального проектирования наиболее характерных типов и форм архитектурной среды.

Эту общую цель можно разложить на ряд взаимосвязанных задач, среди которых наиболее существенны:

- технология проектного процесса, представленная как последовательность этапов формирования среды;
- осознание, кристаллизация и выявление содержательного, образного начала средового объекта или системы;
- принципы и приемы реализации содержательного, эмоционально-художественного начала в материально-физических и декоративно-художественных конструкциях средовых систем.

Цели проектного формирования архитектурной среды тесно переплетаются с задачами других дисциплин и учебных курсов, “сопровождающих” обучение проектированию и отражающих различные особенности профессии “средовой дизайн”. Они ставят перед студентом ряд целей как общеобразовательного, так и специ-

ального характера: расширение художественного и культурного кругозора, обучение “секретам” профессионального мастерства — от навыков композиционно-компоновочных, до умения выгодно представить работу заказчику — ознакомление с кругом возможных объектов и направлений работы и более подробное знакомство с основными их видами и т.д.

Для целенаправленного выполнения этого комплекса работ студенту, изучающему в архитектурном вузе художественное проектирование среды, отводятся всего 4 года. Столь напряженный график освоения учебной программы по проектированию требует весьма рациональной и четкой ее организации, последовательно ставящей студенту все более емкие и сложные профессионально-творческие задачи, увязанные с программой курса специальных теоретических и художественных дисциплин, которые дают знания, необходимые будущему архитектору-дизайнеру и практически развивают его творческие возможности и навыки (таблица 14.1).

Таблица наглядно иллюстрирует две черты, присущие учебному проектированию средовых объектов и систем — его теснейшую связь с приемами и особенностями архитектурного проектирования, и одновременно — принципиальные отличия профессиональной подготовки архитектора-дизайнера от традиционного архитектурного образования.

Главное, что роднит зодчего и специалиста по средовому проектированию — понимание пространства, пространственной основы как фундамента, источника основных эмоционально-эстетических и художественных ощущений будущего произведения архитектурного или средового искусства. Именно это обстоятельство позволяет первые два года шестилетнего курса обучения и той, и другой специальности объединять, не дифференцируя ни перечень дисциплин, ни программу их усвоения. По той же причине первые два года специального обучения дизайну архитектурной среды примерно половину времени учебного проектирования отводится темам, общим для специальностей и 2901 (архитектор), и 2902 (архитектор-дизайнер), т.к. в работе над ними решаются задачи, свойственные обеим профессиям.

Специфика архитектурно-дизайнерской подготовки, раскрываемая таблицей, состоит в том, что в этой профессии пространственные, а стало быть и художественные ощущения, формируются иначе, чем в архитектуре — другими компонентами, по другим законам, с другими целями. И в постепенном овладении этими совершенно новыми для студента навыками, знаниями, в конечном счете — новым проектным мировоззрением — и состоит смысл обучения архитектора-дизайнера.

* * *

Среди задач учебного проектирования архитектурной среды три заслуживают специального рассмотрения, поскольку в них как бы скрещиваются основные проблемы средового дизайна. Это — овладение последовательностью, порядком проектирования средовых объектов и систем; умение, решая творческие проблемы, добиваться выразительности и точности образа среды; овладение профессиональной технологией решения архитектурно-дизайнерских проблем, позволяющих сознательно и на высоком уровне завершить данную проектную работу.

Первый круг вопросов связан с выявлением архитектурно-дизайнерской специфики при выполнении всего цикла проектных работ. Второй затрагивает такие стороны проектной деятельности, как формирование эмоциональных и масштабных характеристик среды. Третий освещает пути достижения целостности средовых систем.

Таблица 14.1. ЗАДАЧИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ АРХИТЕКТОРОВ-ДИЗАЙНЕРОВ

Задачи и разделы обучения	Курсы (годы) обучения			
	III	IV	V	VI
Общие задачи подготовки	Дизайн архитектурной среды как профессия. Погружение в проблематику	Формирование профессионального сознания. Освоение методологии проектирования	Освоение отдельных аспектов формирования средовых объектов и систем	Реализация навыков самостоятельной работы
Творческие проблемы	Расширение профессионального кругозора (образ, ансамбль, стиль, творческий почерк)	Приобретение и закрепление профессиональных навыков	Выявление собственных подходов к проектной деятельности	Демонстрация индивидуальных возможностей, глубины освоения предмета
Профессиональные формы изучения	Серии клаузур и упражнений, эскизные учебные проекты	Эскизное проектирование. Встречи с профессионалами	Эскизное проектирование, конкурсные и заказные работы	Дипломное проектирование
Освоение методов дизайна	Существо и методика предпроектного анализа	Освоение и закрепление методологии предпроектного анализа и проектного синтеза (сценарное моделирование, образ жизни, контекст, экология, исторические и культурные ценности, как база принятия решения; дизайн-концепция, дизайн-программа)	Освоение и закрепление методологии предпроектного анализа и проектного синтеза (сценарное моделирование, образ жизни, контекст, экология, исторические и культурные ценности как база принятия решения; дизайн-концепция, дизайн-программа)	Комплексное использование различных методов проектной работы
Развитие способностей студента	Освобождение от профессиональных стереотипов. Развитие композиционного сознания. Умение сделать выбор оптимального решения	Умение формально организовать компоненты среды в композиционное целое. Навык работы со смежниками	Выражение и выявление масштаба и образа. Умение работать с заказчиком	Закрепление способностей к принятию самостоятельных решений
Теоретическая подготовка	Техническая эстетика, основы художественного проектирования архитектурной среды. Предпроектный (функциональный) анализ	Основы эргономики. Комплексное оборудование среды, комплексное формирование средовых объектов и систем	Комплексное формирование средовых объектов и систем. Отделочные материалы в композиции архитектурной среды	Дизайн и современный образ жизни
Средства профессиональной подготовки	Рисунок, живопись, проектная графика, макетирование	Проектная графика, колористика, элементы фирменного стиля	Комплексное использование профессиональных средств проектирования	Самостоятельная творческая работа

Последовательность разработки проектного решения в средовом дизайне в целом совпадает с общепринятым алгоритмом архитектурного или дизайнерского творчества, который формализуется условным рядом “получение задания — предпроектный анализ — концепция решения — разработка и реализация решения”.

Принципиальных отличий — два. Во-первых, как правило, концептуальной основой средового решения является т.н. “дизайнерская” идея пространственных и декоративных построений, т.е. творческий “перевод” некоей функциональной, технологической особенности будущего объекта из разряда утилитарно-прагматических предложений в художественную, образную категорию. В результате система полива в ландшафтном дизайне преобразуется в “эстетику регулярности” планировочной организации парка или сада, смена форм обучения в зависимости от предмета становится базой предложений по трансформации интерьера школьного класса в течение дня и т.д.

Подробнее о принципах формирования дизайн-концепции средового объекта см. главу 3 настоящего учебника. Здесь же следует подчеркнуть, что в дизайне среды эта категория может толковаться двояко — и как процессуальная, функциональная идея, отраженная в пространственных или декоративно-пластических системах средового образа, и как художественно-образное начало, продиктовавшее индивидуальные формы средового решения или его деталей.

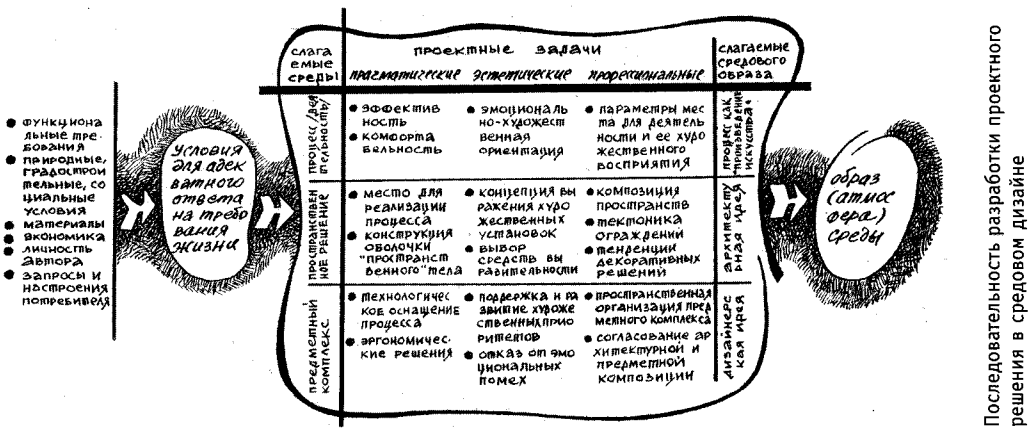
Во-вторых, среда, как многоуровневая система, где уровни (пространственной основы и предметного наполнения) различаются качественно, требует специального внимания к поиску и согласованию визуального решения каждого из уровней. Фактически они олицетворяются понятиями “архитектурно-дизайнерская идея” (принцип композиционной организации средовой структуры) и “архитектурно-дизайнерская тема”¹ (визуализация форм элементов структуры), т.е. принципиальными предложениями по выбору пространственных или декоративно-пластических форм средового объекта. Теми самыми, которые подсказываются проектировщику дизайн-концепцией его замысла, но относятся к разным уровням структуры среды.

В проектировании средовых объектов эти взаимно перекликающиеся формы разработки и фиксации проектного замысла играют особую, даже исключительную роль, поскольку их сочетание в конечном счете определяет образ архитектурно-дизайнерского сооружения. Причем каждому понятию, каждой смысловой категории средового творчества (функция, композиция, идея и т.д.) соответствует своя изобразительно-пространственная база.

Например, общие функциональные задачи среды решаются преимущественно на уровне определения ее пространственных характеристик, при работе над планом и разрезом, которые отмечают подходящие для будущей деятельности размеры и связи пространств и заполняющих их объемов. Но именно эти проекции — основа отражения “идеи” средового произведения, тогда как фасады или развертки, закрепляющие визуальные тектонические и декоративные находки, фиксируют, прежде всего, его “темы”.

Эта последовательность формирования облика среды фактически независима от геометрических свойств пространственной ситуации (линейные, локальные или дисперсные структуры), этапа ее развития, идейной и функциональной нагрузки. Видимо, проектный ряд “целевая установка — концепция решения — архитектурно-дизайнерская идея — архитектурно-дизайнерская тема — образ”, включающий проверочную систему “пространственное строение — композиционная структура — сочетание тем”, представляет собой как бы универсальный закон

¹ Ср. понятия “архитектурная идея” и “архитектурная тема” в книге Шимко В.Т. “Архитектурное формирование городской среды”. — М.: “Высшая школа”, 1990. С. 54



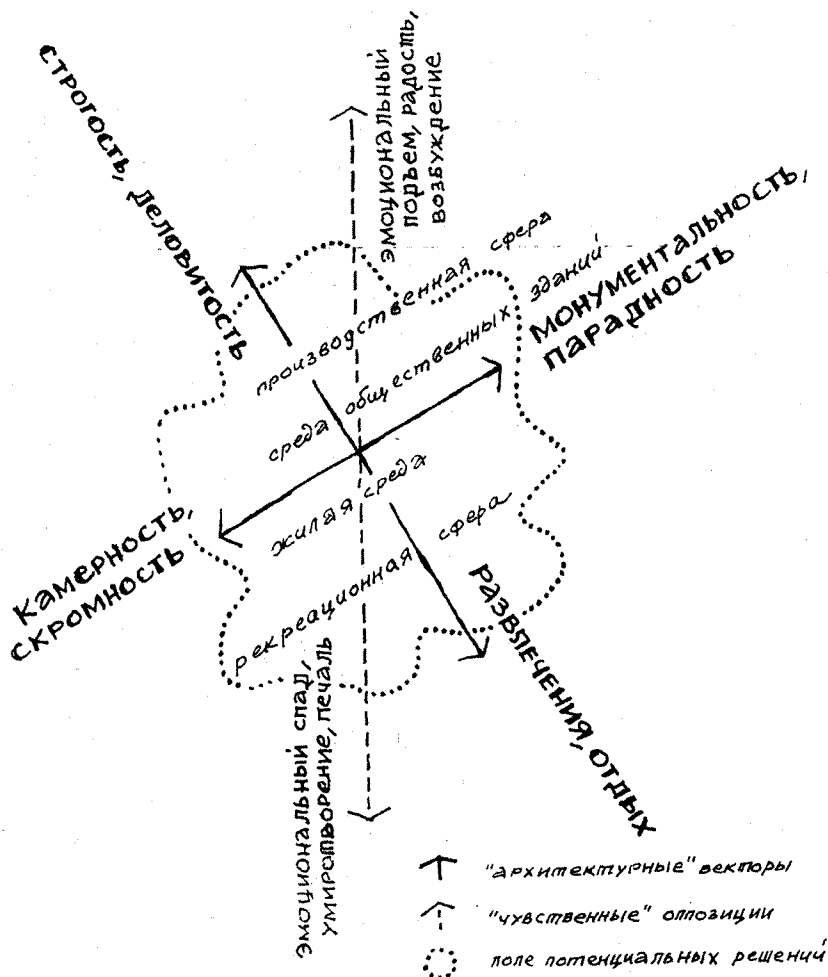
Последовательность разработки проектного решения в средовом дизайне

архитектурно-дизайнерского творчества. Как и должно закону, он неодинаково проявляется в различных обстоятельствах — в индивидуальных случаях можно идти к конечному результату от разных исходных позиций, но нельзя целиком миновать разработку одной из них без ущерба для дела.

Архитектурно-дизайнерское творчество — сложный диалектический процесс, он развивается во времени от замысла до реализации, в пространственном охвате — от общего к деталям, в проектом сознании — от приблизительных интуитивных догадок к цельной, законченной, логически и художественно оправданной системе. И каждому этапу этого процесса отвечает своя сумма задач, своя методика работы, свой практический результат, даже своя форма подачи проектного материала. При этом независимо от воли исполнителя происходит перемещение акцентов в творческой деятельности — чем ближе замысел к реализации, тем больше внимания уделяется фрагментам пространственной системы, отдельным архитектурно-художественным и дизайнерским темам и их составляющим. Да и сами темы меняют свой характер — центр тяжести от укрупненных объемно-тектонических предложений на уровне эскизов переносится на поиск деталей, фактуры, рисунка, цвета ограждающих поверхностей. Поэтому так сильно различаются требования к подаче проектных материалов на разных стадиях учебного проектирования: максимально обобщенные — до условного рисунка, структурного макета на уровне клаузуры, фор-эскиза и предельно уточненные, до указаний кола по каталогу — на завершающих стадиях.

Следует отметить, что специфика учебной работы со средой как бы "выпячивает" названные особенности процесса архитектурно-дизайнерского проектирования. Даже первые проекты, выполняемые студентами специальности 2902, в педагогических целях часто разрабатываются не по стандартной схеме "клаузура — эскиз-идея — эскизный проект", а с дифференциацией подготовительных стадий на более дробные задания. Так, например, в "рабочем календарном плане разработки проекта клубного здания" привычная связка "клаузура — эскиз-идея" может быть расчленена на серию специальных упражнений ("Абстрактный образ объекта", "Анализ технического процесса", "Ситуация и контекст"), где еще нет точной привязки к месту, масштабу, пространственной структуре, но разрабатываются, ищутся — в абстрактных композициях, комиксах, пластических моделях — эмоционально-образные предпочтения и функциональные идеи будущей дизайн-концепции.

Аналогичные краткие (2—3 часа) упражнения могут вклиниваться и в разработку более поздних этапов учебного проекта (например, специальные задания "Композиционная структура", "Декор и конструкция" при проработке и уточнении окончательных чертежей). Последовательно выполненные и творчески соединен-



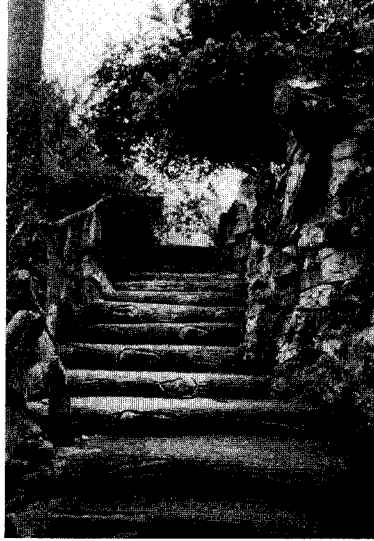
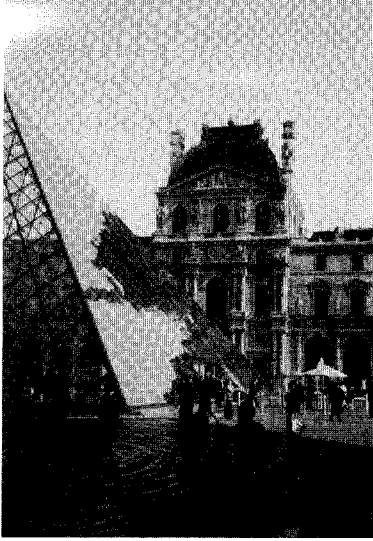
Принципиальная схема анализа

ные вместе, эти упражнения синтезируются в конкретные чертежи, масштабы учебного проекта, но при этом процесс проектирования ведется студентом осознанно, с пониманием задач и возможностей каждого проектного этапа. А главное — реализуется дизайнерская, средовая специфика работы.

Первым шагом к выявлению в учебном проекте образных характеристик средового объекта является формирование *эмоционального содержания среды* — *гаммы чувств и настроений, которые вызываются в человеке его окружением*.

Диапазон возможных настроений в среде включает множество разноречивых установок, мотивов, образующих многослойное производное от четырех типов базовых эмоциональных ощущений: впечатления *монументальности*, мощности, парадности, массовости соответствующих процессов деятельности; *камерности*, доверительности, интимности, обращенности непосредственно от человека к человеку; настроя на *деловитость*, конструктивность, рациональность связей между людьми и соединяющими их функциональными процессами и установки на отдых, развлечения, свободу выбора занятий и линий поведения. Сознательное сочетание этих четырех начал позволяет добиваться практически любого оттенка эмоционально-психологического состояния среды, нужного проектировщику, поскольку они генерируются особенностями зрительной организации средового объекта, отражающей "художественную необходимость" рационального начала, послужившего базой формирования среды.

Реализуют те или иные ощущения различные архитектурно-дизайнерские приемы и средства: пространственная композиция, визуальная организация вещного наполнения, свето-цветовое содержание среды, звуковые эффекты и т.д. Так, чувст-



Противопоставление состояний "парадность" (пл. Лувра) — "камерность" (сад Трокадеро, Париж)

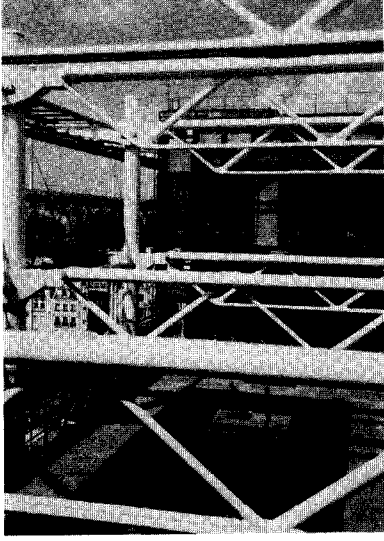
ва парадности, монументальности ассоциируются с симметричными, укрупненными композициями, "открытостью" и большими размерами функциональных пространств, монохромией, сдержанностью цветового решения. Камерные настроения вызываются, скорее, противоположными приемами: "замкнутостью", защищенностью свободно организованного пространства, отсутствием слишком крупных подавляющих человека деталей и членений, полихромной гаммой. "Деловитость" среды выявляется четкостью, рациональностью ее организации, отсутствием "лишних" деталей, преобладанием в облике среды элементов технологического оборудования, нацеленностью цветового решения на выделение, подчеркивание главного в средовой структуре: визуальных коммуникаций в транспортных системах, станочных линий в промышленных интерьерах. "Рекреационная" атмосфера создается противоположными способами.

Другими словами, все эти профессиональные приемы так или иначе вытекают из специфики сосредоточенной в проектируемой среде деятельности, которая, таким образом, также становится одним из факторов формирования того или иного эмоционального состояния.

Именно поэтому разные типы среды имеют свой характер эмоциональной окраски: в производственной или жилой среде господствуют, соответственно, деловые или камерные оттенки; в общественных комплексах может проявиться вся палитра возможных эмоциональных характеристик, часто в самых неожиданных сочетаниях; рекреационной среде не свойственны отношения деловитости, жесткого порядка. Но при проектировании нужного автору эмоционального содержания надо помнить, что конкретика его восприятия весьма индивидуальна и зависит от воспитания, национальных обычаев, нацеленности зрителя на определенный вид потребления среды. Все это следует учитывать в работе над учебным проектом.

Помогают уточнять эмоционально-психологическую нацеленность среды тесно связанные с ней ощущения *масштаба* и *масштабности*, которые представляют собой важнейшие понятия архитектурно-дизайнерской теории и практики. Они предлагают прямое объективное сопоставление истинной величины того или иного средового образования с его окружением или наполнением через их зрительное отношение к "мере всех вещей" — человеку (масштаб); концентрируют в осязаемой форме представление о значимости этого произведения архитектурно-дизайнерского искусства для общества и о месте человека в его среде (масштабность). В жизни эти понятия тесно взаимосвязаны и часто подменяют друг друга.

Наиболее распространенное значение слова "масштабность" говорит о соответствии размеров пространства и его деталей представлениям человека об их ком-



Оппозиция ощущений строгости и деловитости (центр Помпиду) и развлечения, отдыха (парк Ла Виллетт, Париж)

фортном, полноценном восприятии. Согласуется масштаб средового объекта с ожидаемым “человеческим” за счет двух приемов:

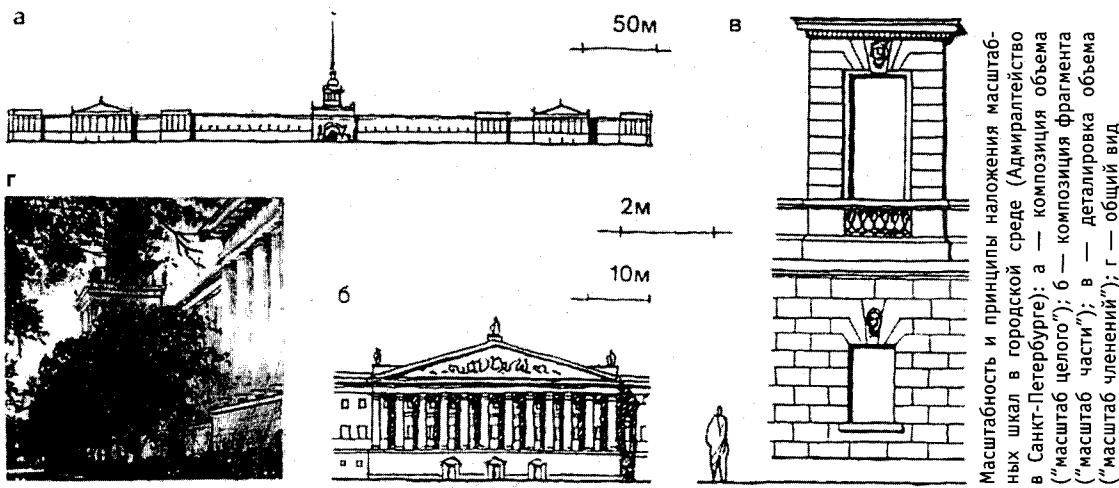
- выявление т.н. “указателей масштаба” — узнаваемых элементов, размер которых зрителю заведомо известен, привычен (мебель, балюстрады, дверные проемы и пр.);
- придание проектируемому объекту уровня насыщенности деталями и членениями, характерного для этого класса объектов.

В произведении средового искусства такие параметры, как величина пространства, количество его членений и пр., являются не только утилитарными, но и художественными категориями, определяющими сложную цепочку чувственных и содержательных связей между пространством “удобным”, функционально и психологически комфортным, и художественно нацеленным, навязывающим потребителю нужное настроение и идеи. Тогда мерилom масштаба является не конкретный человек или вызванный его потребностями процесс, а “идеальная” социально-общественная установка.

То есть наряду с понятием масштабности размера в средовом искусстве соседствует более сложная категория — масштабность содержательная, как бы ассоциативное сравнение объекта с предъявляемыми к нему эмоциональными и эстетическими требованиями. Соизмеряются при этом реальные и воспринимаемые зрителем размеры, представления о важности объекта и представительности его облика, наконец, присущий каждой конкретной среде ее собственный, вытекающий из содержания масштаб — нарочито крупный, *героический* или, наоборот, *дробный, камерный* — с масштабом антропоморфным.

Полифункциональность среды диктует разнообразие ее масштабов — от жилого помещения до крупной магистрали или паркового комплекса. Образуется шкала присущих каждому типу среды параметров, возникших и из утилитарных, и из художественных потребностей, ведущих к появлению образа данного пространства. Наложение идеальных представлений о характере масштабных впечатлений от среды на конкретику ее размеров, функциональных и культурно-исторических связей создает начала истинной масштабности среды, где каждая градация между “интимным” и “космическим” полюсами масштабности основана на впечатлениях человека о размерностях пространства и его наполнения. Так суммарное “геометрическое” ощущение формы превращается в категорию идейно-эстетическую.

В принципе регулируется масштаб (и достигается масштабность) внесением нужного количества членений в пространство и элементы наполнения. Чем меньше членений, чем реже их ритм, тем значительнее, мощнее кажется средовая система, чем больше их — тем она делается миниатюрнее. Но простота этого прямого



Масштабность и принципы наложения масштабных шкал в городской среде (Адмиралтейство в Санкт-Петербурге): а — композиция объема ("масштаб целого"); б — композиция фрагмента ("масштаб части"); в — детализировка объема ("масштаб членений"); г — общий вид

сопоставления обманчива — увеличение количества членений, размельчая масштаб, одновременно иллюзорно увеличивает размеры объекта, а отсутствие членений делает его зрительно меньше истинной величины. Исключает появление подобных ошибок восприятия применение в одном объекте нескольких масштабных шкал одновременно, что позволяет автору воспроизвести в средовой ситуации весь набор нужных ему по художественным соображениям четко направленных масштабных воздействий.

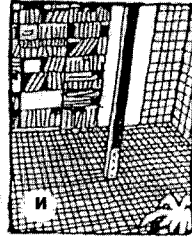
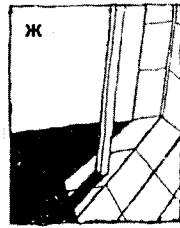
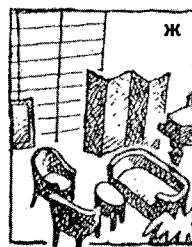
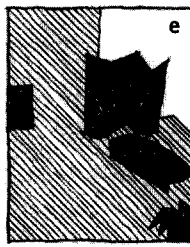
Специфика строения средовых объектов заставляет в учебном проектировании подчеркивать особую роль предметного наполнения в деле формирования масштабных впечатлений в среде. Визуальная и функциональная самостоятельность в некоторых типах среды часто делает его основным средством обозначения масштаба (например, системы информации и специального оборудования в торговых центрах). Эксплуатационная динамичность среды связана с изменчивостью ее масштабных характеристик, которая обеспечивается либо разного рода временными средствами, в т.ч. за счет смены наполнения, либо специальным дизайном опорных элементов среды, позволяющим трансформировать их, приспособлять к несхожим по масштабу функциям. Нередко при этом используются особые приемы "безмасштабности" решений пространственной основы среды (зеркальные, лишенные деталей стены, отказ в архитектуре от "указателей масштаба", нарочитая сбивка масштаба и пр.).

Разнообразие способов и форм внесения масштабных преобразований в средовые структуры — одно из средств достижения важнейшей задачи архитектурно-дизайнерского проектирования — целостности произведения средового дизайна.

Целостность — одно из центральных понятий искусствоведения, в т.ч. технической эстетики, представляющее произведение архитектурно-дизайнерского искусства как органичную "живую" систему, где каждый элемент отражает свойства или часть свойств целого. Существование и развитие этого элемента есть условие существования и развития целого, а его деформация ведет к перестройке, ущербу или даже разрушению всей системы.

Фрагмент среды считается целостным, если он отвечает требованиям ограниченности (зрительной или функциональной вычлененности из окружения), связности (взаимозависимости его компонентов, процессов и форм потребления) и компактности (возможности относительно единовременного, взаимосвязанного восприятия его слагаемых), которые помогают осознать самостоятельность объекта и свидетельствуют о соподчиненности его элементов.

Для зрителя целостность ассоциируется с завершенностью средового решения, узнаваемостью характера среды, которая запоминается как его отличительная



Масштабность и принципы наложения масштабных шкал в интерьере (гостиная «Стеклянного дома» П. Шаро): д — общий вид; е — пространственное строение («архитектурный масштаб»); ж — крупная пластика («масштаб деталей и оборудования»); и — трактовка поверхностей («масштаб фактур и декора»)

черта (уравновешенность, деловитость, яркость и т.д.), составленная из внешне несвязанных впечатлений от слагаемых среды — пространства, наполнения, типа деятельности и т.п.; причем наиболее яркое из слагаемых становится опознавательным знаком всей системы. Конкретная целостность может восприниматься с преобладанием как положительных, так и отрицательных эмоций, в зависимости от того, как среда удовлетворяет практические и художественные запросы потребителя. Поэтому для архитектора-дизайнера целостность средового объекта означает совместную непротиворечивую работу всех компонентов среды в едином эмоциональном ключе.

Понятно, что приведенные выше задачи, которые ставятся перед учащимися в ходе учебного проектирования, отнюдь не исчерпывают перечень проблем, связанных с обучением дизайну архитектурной среды. Но именно они составляют основное ядро знаний и умений, которые необходимы профессионалу-проектировщику для формирования главной цели его работы — создания индивидуального образа средового объекта или системы.

14.2. КОМПЛЕКСНОСТЬ ПОДГОТОВКИ АРХИТЕКТОРА-ДИЗАЙНЕРА, РОЛЬ В НЕЙ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН

Предмет архитектурно-дизайнерского проектирования — средовые объекты и системы — представляет собой чрезвычайно сложные по природе, динамические *комплексные* образования, строение и развитие которых подчиняется самым разным по принципам взаимодействия и происхождению закономерностям. Поэтому главная дисциплина учебной программы, синтезирующая все знания и навыки, полученные студентом во время обучения специальности “дизайн архитектурной среды” — учебное архитектурно-дизайнерское проектирование, — строится как комплексная система интеграции многих самостоятельных курсов, дополняющих и развивающих те теоретические и практические знания, которые осваиваются при выполнении учебных проектов.

Своеобразие архитектурно-дизайнерского (средового) проектирования состоит в том, что традиционное для зодчества объемно-планировочное и декоративно-пластическое решение пространственной основы среды дополняется и корректируется художественным решением ее комплексного предметного наполнения и декоративного оформления, которое выступает как равный, а иногда и более значительный компонент формирования потребительских и образных характеристик средового объекта.

Это требует при обучении архитектурно-дизайнерскому проектированию, с одной стороны, максимального использования приемов и методов, свойственных архитектурному образованию, с другой — приобретения теоретических и практических знаний о собственно художественном конструировании вещных, предметных ансамблей и о специальных способах формирования визуальных характеристик среды.

При этом возникают присущие именно профессии архитектора-дизайнера навыки и наработки, осуществляющие художественный синтез зодчества, предметного и графического дизайна в целостном произведении средового искусства.

Архитектурно-дизайнерское проектирование включает комплекс задач, рассматривающих различные аспекты проектного творчества:

- а) ознакомление с реальной типологией объектов проектирования с учетом следующих признаков:
 - функционально-пространственные особенности средовых объектов проектирования (жилые, общественные, производственные здания и комплексы, градостроительные и объемно-пространственные системы, предметные и графические ансамбли);
 - различия видов и форм среды, связанные с условиями их эксплуатации, особенностями развития, масштабом охваченной проектом ситуации, ее эстетической и образной значимостью;

б) выяснение роли объективных (конструкции, материалы, производственные возможности, природное и градостроительное окружение) и субъективных (исторический и социальный контекст, художественные ориентиры, одаренность и квалификация автора, представления и возможности потребителя) факторов становления художественного образа произведения средового искусства.

В ходе ознакомления с теоретическими и практическими принципами решения этих задач студент осваивает реальную технологию средового проектирования, получает представление о последовательности проектного процесса, критериях оценки его результатов и средствах архитектурно-дизайнерского творчества.

Параллельно с освоением все время усложняющихся проблем учебного проектирования студент проходит ряд курсов спецдисциплин и дисциплин художественного цикла, которые, с одной стороны, дают более полное, чем во время консультаций по проекту, представление об особенностях строения и формирования архитектурной среды, с другой, способствуют развитию личной художественной культуры будущего проектировщика. Причем преподавание этих циклов приурочивается к специфическим проектным задачам, возникающим перед студентом во время выполнения конкретного проекта, предусмотренного общей программой обучения (табл. 14.2).

Так, начальный период обучения специальности (III курс) посвящен введению в азы средового проектирования — поэлементному анализу слагаемых среды, осознанию отличий средового дизайна от архитектурного, укреплению представлений о многоуровневости строения средовых объектов и систем. Иллюстрируются эти задачи на примере относительно несложных по структуре и небольших по размеру сооружений либо фрагментов среды, как правило, той же номенклатуры, что и проектируемые по программе родственной специальности — 2901. Но зато блок спецдисциплин, изучаемых студентами специальности 2902, кардинально меняет их ориентацию на специфические архитектурно-дизайнерские проблемы. Он содержит два общетеоретических курса — “Основы технической эстетики” и “Основы художественного проектирования архитектурной среды” и один специализированный — “Предпроектный (функциональный) анализ”. Первые курсы знакомят студента с общей теорией дизайна как важнейшего элемента современной проектной культуры, выделяя в нем дизайн архитектурной среды как самостоятельную область проектного творчества, обладающую собственной методикой творческой работы и требующую развития специфических профессиональных навыков: умения анализировать формы слагаемых среды и использовать закономерности их формообразования и композиции для комплексного проектирования средовых объектов и систем.

“Предпроектный анализ” переводит сведения этих дисциплин в прикладное русло, т.к. знакомит студентов с некоторыми основными задачами, содержанием и процедурами художественно-конструкторского анализа исходной ситуации для выбора обобщенных требований к объекту проектирования (от отдельной вещи до средового объекта). Именно здесь учащиеся получают представление о такой важнейшей категории дизайнерского проектирования, как дизайн-концепция будущего решения, которая отныне должна стать неотъемлемой частью их профессионального мировоззрения.

Одновременно меняются и дисциплины изобразительного цикла, которые с этого момента тесно увязываются с задачами и методами архитектурно-дизайнерского проектирования. В результате традиционные для архитектурного вуза рисунок, живопись и скульптура трансформируются в дисциплины “Рисунок и проектная графика”, “Скульптурно-пластическое моделирование” и т.д., что позволяет приблизить их преподавание к проблемам творческих решений в системе задач графического дизайна.

ТАБЛИЦА 14.2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ УЧЕБНЫХ ПРОЕКТОВ И ДИСЦИПЛИН ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА И ЦИКЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН В СТРУКТУРЕ УЧЕБНОГО АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ

Год обучения	Семестр	Цели и задачи работы	Наименование и тематика заданий	Специальные дисциплины	
				теоретический цикл	изобразительный цикл
III	5	Знакомство с предметом, понимание структуры средового объекта. Алгоритм процесса проектирования (установка пространство—композиция—образ)	1. Серия упражнений “слагаемые среды” 2. Концептуальный проект средовой системы 3. Небольшое общественное здание (клуб, банк) *	1. “Основы художественного проектирования архитектурной среды” (1 ч.)	1. Рисунок и проектная графика 2. Живопись 3. Скульптурно-пластическое моделирование
	6	Среда как синтез пространства и предметного наполнения. Технология объекта как образное начало его среды	1. Интерьер общественного здания, элемент оборудования 2. Промздание (типография, СТОА, велосипедный 3-д и т.д.) *	1. “Основы художественного проектирования архитектурной среды” (2 ч.) 2. “Предпроектный и проектный анализ в средовом дизайне”	1. Рисунок и проектная графика 2. Живопись 3. Скульптурно-пластическое моделирование
IV	7	Понятие о контексте, знакомство с современной художественной практикой. Понятие о макросреде	1. Графический дизайн городского интерьера, фирменный стиль 2. Планировочный объект (жилой район, поселок) *	“Основы эргономики”	Архитектурная колористика (1 ч.)
	8	Понятие о микросреде. Взаимодействие категорий “тектоника—композиция—образ”	1. Квартира, дворовая площадка 2. Многоэтажный жилой дом *	“Основы комплексного формирования архитектурной среды” (1 ч.)	Архитектурная колористика (2 ч.)
V	9	Пространственная композиция, анализ средового процесса. Предметный ансамбль в среде	Общее для учебной группы задание (обществ. здание, городской интерьер, сценария праздника и т.п.)	1. “Основы комплексного формирования архитектурной среды” (2 ч.) 2. Основы типологии технических решений оборудования	
	10	Дизайн средового фрагмента. Анализ специальных вопросов средового дизайна	Индивидуальное развитие общего задания (трансформация среды, стиль, декор и пр.)	“Отделочные материалы и композиция”	
VI	11	Выбор темы самостоятельного крупномасштабного проекта, составление дизайн-концепции и дизайн-программы диплома	Преддипломный проект	“Дизайн и современный образ жизни”	
		Самостоятельный комплексный архитектурно-дизайнерский проект — дипломное проектирование, защита			

* базовые задания по курсу подготовки на степень бакалавра архитектуры

Следующий учебный курс, IV, раскрывает проблемы проектирования средовых объектов с учетом широкого градостроительного и культурно-исторического контекста, дает представление о закономерностях соединения отдельных фрагментов среды в комплексные системы, закрепляя при этом полученные на III курсе сведения о принципах и приемах качественного преобразования функционально-технологических задач в художественное архитектурно-дизайнерское решение. Предметом проектирования здесь становятся относительно разные объемно-пространственные образования — жилой район, многоэтажный жилой дом, где переплетаются и общепланировочные задачи, и работа над фрагментом и деталями среды.

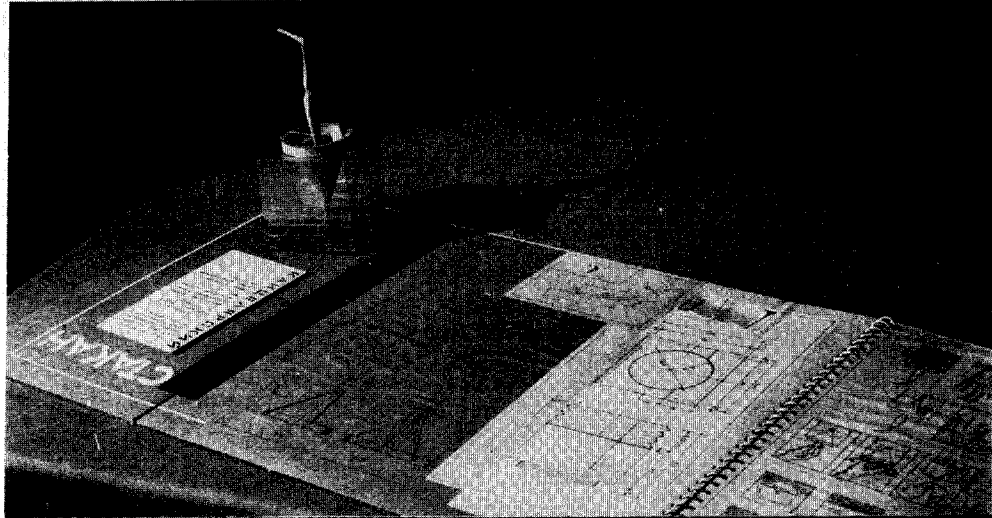
Параллельно усложняется, углубляется и тематика спецкурсов. Появляются дисциплины “Основы эргономики”, развивающие методику анализа требований к качеству слагаемых среды с учетом усиленного внимания к “человеческому фактору” — удобству, комфорту, безопасности их использования в любых жизненных ситуациях; “Основы типологии технических решений оборудования”, показывающие принципы и методы инженерно-технического проектирования комплексов оборудования, формирующие разные типы среды. Наконец, вводится принципиально новая дисциплина — “Архитектурная колористика”, которая призвана сформировать у студента целостное исчерпывающее знание о цвете как органической составляющей архитектурной среды, выработать у него способность к профессиональному изложению цветовой концепции соответствующим проектным языком.

Этот курс носит междисциплинарный характер: его теоретический базис позволит студенту сцементировать отдельные сведения о цвете в архитектурной среде, получаемые из курсов физики, истории искусств, архитектуры и градостроительства, материаловедения и других дисциплин. Систематизация знания создаст благоприятные условия для созревания у студента цветowego мышления и эффективного осознания использования цвета в проектировании.

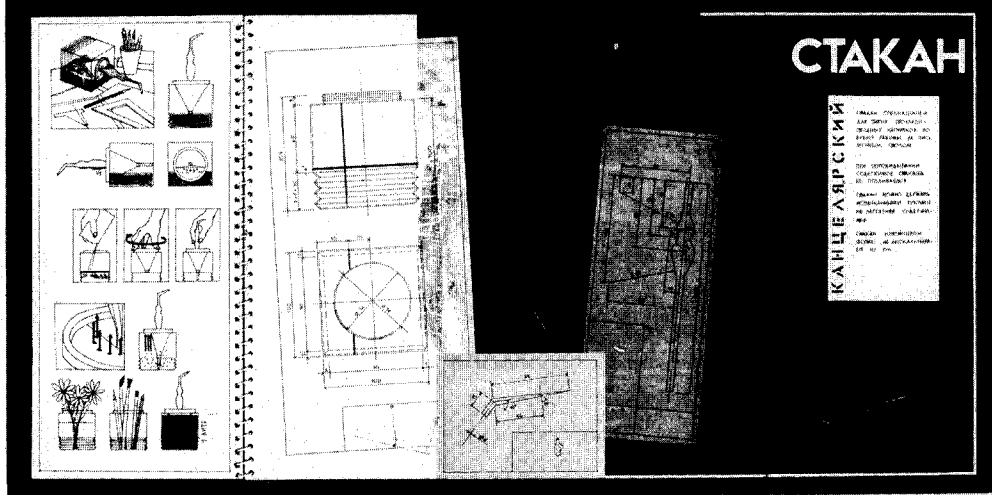
Именно поэтому “Архитектурная колористика” как бы завершает “аналитическую”, подготовительную часть заданий по архитектурно-дизайнерскому проектированию и готовит студента к следующему разделу проектных работ в вузе — самостоятельной работе с композицией и ее реализацией в средовых объектах разного уровня и типа, — который начинается на V курсе. При выполнении заданий этого года студент, уже постигший технологию проектного дела, должен перейти к выработке собственной творческой позиции, умело разрабатывая, графически выражая и защищая свои представления о путях и задачах средового проектирования. Здесь в качестве объектов проектирования могут использоваться и комплексные средовые ситуации (парк, промплощадки, праздник и т.д.), и интересующий студента уникальный фрагмент среды, и “ типовые ” архитектурно-дизайнерские проблемы — важно, чтобы их проработка включала полный цикл методических приемов — от анализа функции до декоративного убранства.

Соответственно усложняется и “теоретическая поддержка” проектного курса — появляются спецдисциплины “Комплексное формирование пространственной основы, оборудования и предметного наполнения средовых объектов и систем” — обобщающие теоретический и практический багаж, наработанный студентом в ходе учебного проектирования, и “Отделочные материалы и композиции” — дисциплина, которая углубляет профессиональную подготовку студентов в области комплексного проектирования среды, знакомя с основными характеристиками отделочных материалов, используемых в жилых, общественных и производственных зданиях, развивая навыки анализа роли тех или иных отделочных работ в организации полноценной архитектурной среды.

Особый блок дисциплин, сопровождающих проектный цикл, состоит из курсов “Основы проектирования оборудования архитектурной среды” и “Графический дизайн”, которые наращивают практический навык реального формирования этих



Задание по курсу "Основы эргономики":
"Стакан проектировщика"



составляющих среды. Здесь теоретическая часть активно поддерживается серией упражнений, как правило, в увязке с соответствующими задачами основных учебных проектов.

И, наконец, весьма существенную роль в программах V курса играют дисциплины специализации, раскрывающие проблематику реального проектирования современных видов и форм архитектурной среды, подробно описанные в *разделе 14.4*.

Последний, дипломный год обучения в вузе, нацеленный на максимальное "самовыражение" будущего специалиста в его профессии, начинается с выбора объекта дипломного проектирования и заканчивается его самостоятельной защитой. Выбор объекта проектирования ведется также, как на V курсе, но теперь дипломант уже не столько "учится" проектировать, сколько реализует полученные знания в самостоятельной работе. Поэтому теоретический курс имеет здесь обобщающий характер — он называется "Дизайн и современный образ жизни" и подводит итог в понимании целей и задач средового проектирования, расширяя тем самым общий социально-культурный кругозор студента, способствуя становлению его профессионального и человеческого мировоззрения.

Таким образом, преподавание архитектурно-дизайнерского проектирования представляет собой комплексную учебно-педагогическую деятельность, в которой совместно участвуют студент и педагоги-консультанты разного профиля. Она включает теоретические обоснования организации творческого процесса, знания о предмете творчества (законы и средства формирования средовых объектов и систем, их типология и динамика развития), практические навыки поиска и реализации средовых задач в различных условиях и обстоятельствах.

14.3. ДИСЦИПЛИНЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЦИКЛА (КАК ЧАСТЬ УЧЕБНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ)

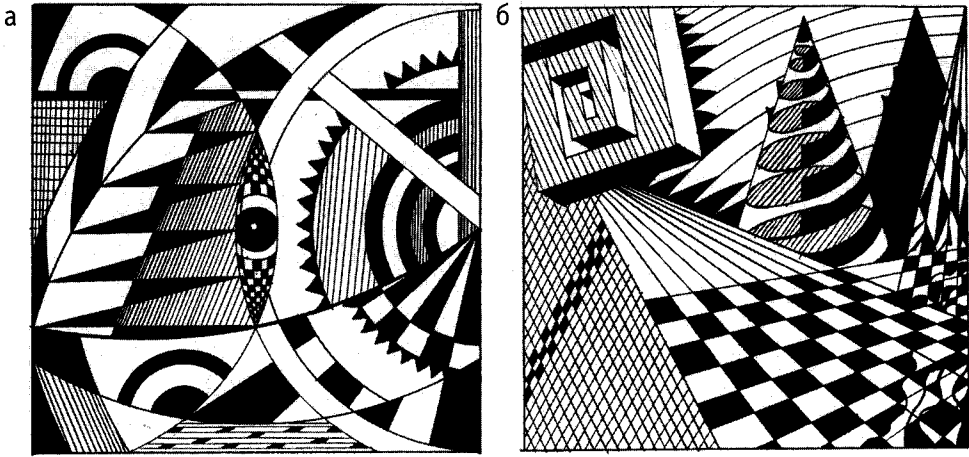
Специфика задач обучения архитектурно-дизайнерскому проектированию — особенности художественного мышления, творческих установок, связей с художественной культурой современного мира — требует существенной корректировки традиционных форм преподавания дисциплин художественного цикла, заложенных в архитектурной школе несколько веков назад и в целом доказавших свою действенность и в наши дни. Требуют такого вмешательства в учебные программы и важнейшие изменения, которые внес в проектную и художественную культуру XX век, мощное развитие современной теоретической и практической — включая компьютерную — базы изобразительных искусств, многообразие форм их внедрения в жизнь общества.

Поэтому традиционные дисциплины изобразительно-художественного цикла — рисунок, живопись, скульптура — изучаемые на первых курсах архитектурно-дизайнерской школы по общим со специальностью 2901 (архитектура) программам, начиная с 5-го семестра трансформируются в новые по содержанию и задачам дисциплины: “Рисунок и проектная графика”, “Живопись” и “Скульптурно-пластическое моделирование”.

Курс “Рисунок и проектная графика” является одним из основных в цикле художественных дисциплин, взаимосвязанных с учебным проектированием. Однако тематика работ, последовательность и объем упражнений курса нацелены прежде всего на формирование его собственной художественной самооценности, так как сведение рисунка и графики полностью на служебно-прикладное положение привело бы к снижению уровня профессиональной подготовки архитектора-дизайнера. Поэтому цели курса прежде всего преследуют обретение и развитие графической культуры и композиционного мышления через наработку профессиональных навыков использования графического языка в качестве средства проектирования.

Преподавание дисциплины в пределах единой программы делится на три самостоятельные части по конкретике задач и материалу работ.

Первая часть включает: графическое освоение плоскостного, объемного и пространственного типов изображения; анализ средств, материалов и приемов работы мастеров применительно к различным жанрам архитектурно-дизайнерского творчества; знакомство с искусством шрифта и освоение некоторых основополагающих приемов шрифтовой графики. Способствуют становлению структурно-композиционного и эстетического мышления композиционные импровизации на плоскости, задуманные как ответ на специальную задачу ее организации; без постановки и решения функциональных условий изучаются приемы и способы ее графического “превращения” в объемную структуру, а затем и в пространствен-



Аналитический подход в освоении:
а — плоскостных, б — объемных средств
изображения

ную. Сочетаются художественные средства, используемые не только как архитектурно-дизайнерские, но и “живописные”, станковой графики, оформительского и прикладного искусства. Это расширяет кругозор и повышает общую графическую культуру, создавая базу для профессионализма.

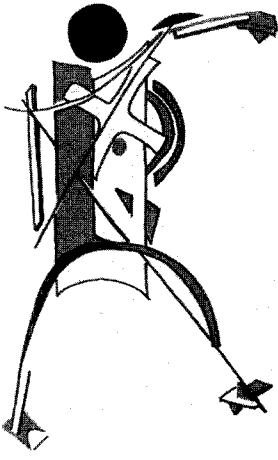
Во второй части изучаются основные виды творческих графических задач на различных стадиях проектирования: от первоначального замысла до проектного воплощения. Здесь и овладение беглым поисковым рисунком в процессе нахождения образа или художественной концепции; и выполнение аналитических зарисовок /контекста, аналогов, схем/, точно передающих информацию; графическое выражение эмоций, настроений, состояний, ассоциаций, — все, что развивает воображение, фантазию, пространственное представление и сопутствует процессу дизайнерского проектирования на всех стадиях: идея-замысел, структура, композиционный замысел, образный строй и т.д.

Третья часть курса направлена на овладение приемами “подачи” проектного материала в самых различных областях архитектурно-дизайнерского творчества: разновидности графического дизайна, промграфика, реклама, экспозиция, интерьер, архитектурно-дизайнерские средовые объекты.

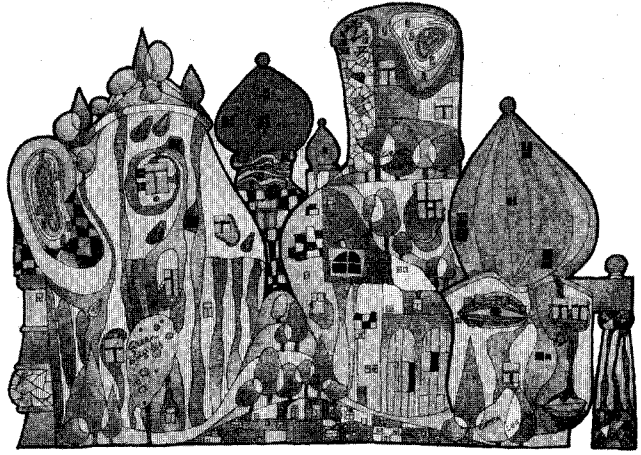
Сочетание и взаимодополнение графических, цветовых, пластических, объемно-пространственных, макетных и других средств моделирования вооружает дизайнера-проектировщика широким спектром профессиональных приемов и методов, необходимых на практике: графо-аналитическим, сценарным методом моделирования, методом сценарных оппозиций и др. В этом исключительное отличие программы по рисунку и графике от традиционно-академической, в которой ни рисование с натуры голов или фигуры человека, ни даже архитектурные зарисовки с натуры, выполняемые без определенной учебно-проектной цели, не могут связать рисунок с проектом. Вне программы остаются некоторые виды графики, приемы и материалы, которые участвуют в учебном проектировании: рапидограф, акварельная отмывка, фотографика, граттаж, фроттаж, аппликация, ксерокс, цветной карандаш, компьютерная графика и др.

Курс “Рисунок и архитектурная графика” включает практические упражнения в аудитории и на объекте, а также посещение выставок, обсуждение студенческих учебных и факультативных работ.

Курс “Живопись” в архитектурном вузе вообще является необходимым шагом на пути к комплексному изучению цвета, его эмоционально-образного воздействия и смысловой содержательности. Для архитекторов-дизайнеров он существенно отличается по своей методике как от аналогичных курсов в художественных вузах,



Работа "по представлению": стилизованное изображение человеческой фигуры (в стиле А. Родченко)



Натюрморт как прообраз архитектуры в стиле Хундертвассера

так и от основного курса архитектурного института, т.к. ставит своей задачей прежде всего использование цвета в соответствии со спецификой архитектурно-дизайнерского творчества.

Дисциплина "Живопись" ставит своей целью освоение культурного наследия в изобразительном творчестве, особенно современного, воспитание у студентов чувства цветовой гармонии, композиционного мышления в цвете, умения использовать живописные средства в процессе проектирования на различных его этапах, а не только как средство путевых зарисовок и этюдов с натуры.

Задачи курса — изучив художественные приемы живописного творчества основных направлений в искусстве XX века, овладеть возможностями плоскостного, объемного и пространственного живописного изображения, связать его с архитектурным и дизайнерским проектированием.

Курс начинается с цикла упражнений, направленных на создание плоскостных, объемных и пространственных живописных структур.

Прежде всего происходит изучение приемов плоскостной живописи. На основе анализа и специального отбора средств (использование обратной линейной и тональной перспективы, совмещение проекций, общего контура, сближение по цвету и тону, "переплетение" планов, сочетание локальных цветов и др.) изучаются принципы и приемы создания плоскостной живописной композиции; выявляются основные случаи необходимости ее использования.

Изучение приемов показа объемных фигур с помощью подчеркнутого выявления граней и ребер предметов, использования локального цвета, пластической и цветовой моделировки, контрастов по цвету и тону и др. позволяет студентам убедиться в эффективности этих способов изображения объемов средствами живописи. Выявляются те основные ситуации, когда целесообразно показывать именно объем.

Пространственное живописное изображение строится на применении активной линейной и воздушной перспектив, кулисного расположения объемов и плоскостей, ракурсов, цветовых рефлексов и бликов, "размывании" границ предметов и др. Эти средства и приемы необходимы не только для "подачи" готового проектного решения в близком к реальности виде, но и для поиска образа проектируемого пространства, сравнения вариантов решения.

Изучение цветовых проектно-живописных средств начинается с предпроектного колористического анализа ситуации (например, фрагмента городской среды). Этот раздел программы уникален и представляет собой нечто среднее между живописью и архитектурной колористикой, и практикуется только на занятиях по дизайну.

Натурные эскизы в цвете, раскладки цветовых доминант искусственного и естественного ландшафта, наблюдение и фиксация цветовой динамики и освещения, выявление пластических и структурно-пространственных особенностей среды, ее дизайнерского наполнения и др. составляют содержание процесса изучения цветового контекста архитектурной среды.

Курс “Скульптурно-пластическое моделирование” в архитектурно-дизайнерском творчестве также является дополнительным к основной учебной дисциплине — проектированию. Он принципиально отличается направленностью как от программ художественных вузов, в которых скульптура имеет самоценное значение, так и от традиционного макетирования в архитектурных вузах, которое решает задачи почти исключительно тектонические.

Цель курса — дать профессиональные, а точнее — межпрофессиональные знания и представления, навыки и приемы скульптурно-пластического моделирования, объединяющего скульптуру, дизайн и архитектуру в единый процесс и продукт архитектурно-дизайнерского творчества. Это связано с решением целого ряда задач: знакомство с традиционным и современным использованием скульптуры в архитектурной среде; ознакомление с возможностями скульптурной пластики в решении актуальных задач архитектурно-дизайнерской практики; изучение тектонических особенностей, специфических художественных средств различных жанров скульптурной пластики (монументальной, камерной, декоративной, прикладной, станковой и т.д.), освоение приемов моделирования скульптурной пластики в условиях учебного проектирования.

В первой части курса рассматриваются исторический и современный аспекты сосуществования и художественного взаимодействия произведений архитектуры, дизайна и скульптуры. Выясняются границы сохранения скульптурой статуса самостоятельного вида искусства и перехода ее в область архитектуры или дизайна.

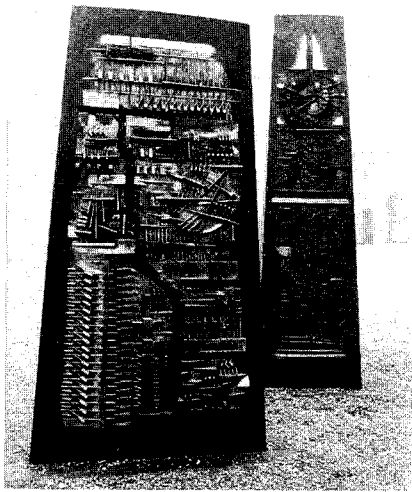
Во второй части раскрываются возможности современной скульптурной пластики в решении задач сегодняшнего архитектурного дизайна — от обогащения интерьерной пластики и “декоративного” использования оборудования интерьера до разработки урбанистической мебели, элементов благоустройства и деталей технических сооружений.

В третьей части практически осваиваются такие понятия пластического моделирования, как тектоника, материал, конструктивность, фактура, текстура, цвет и др. Анализируются художественные особенности использования различных материалов в различных жанрах современной скульптуры (от драгоценных пород дерева и мраморов — до использования металлолома и отходов бытовой масс-культуры). Пристальное изучение материалов, которые используют мастера современной скульптуры, дизайна и архитектуры, позволяет проникнуть в сокровенные тайники их мировоззрения, вкуса, эстетики.

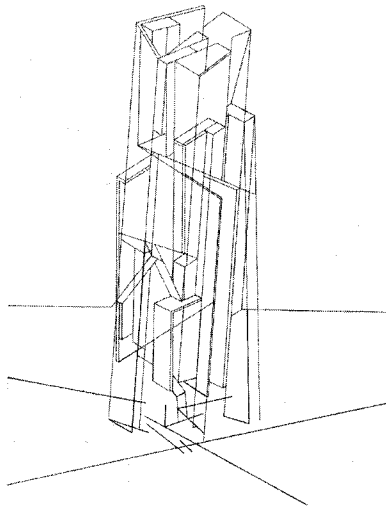
В четвертой части курса изучаются практические приемы моделирования в различных материалах — бумаге, картоне, пластилине, дереве, металле и т.д. Изучаются конструкционные фактурные, тектонические, декоративные свойства материалов.

Курс иллюстрируется показом диапозитивов, книг, журналов, включает экскурсии и обсуждения выставок современной скульптуры. Изучение творчества мастеров, кроме копий и работ в стиле мастера, сопровождается короткими аннотациями и рефератами, а также схемами и рисунками.

Новые требования к качеству предметно-пространственной среды, связанные с актуализацией экологических и социально-культурных проблем, содержат в том числе и требования к *колористической выразительности среды*. В этой связи необ-



Скульптурно-пластический поиск архитектурного образа (в стиле конструктивизма)



Скульптурно-пластическая импровизация на тему "Небоскреб"

ходимо обратить пристальное внимание на подготовку архитекторов-дизайнеров, способных в соответствии с требованиями сегодняшнего дня профессионально решать средовые проблемы колористики, воспитывая художников новой формации, способных научить массового зрителя видению цветового богатства мира, без которого невозможно повысить уровень колористической культуры потенциальных потребителей вновь создаваемой среды и приблизить ощутимый качественный сдвиг в ее колористических решениях.

Очевидно, что формирование функционально и эстетически совершенной колористической среды, предназначенной для будущих поколений, закладывается сегодня, и его успех зависит, в основе своей, от эффективности обучения колористике.

Во-первых, *"колористика"* — наука о цвете в материально-пространственной среде, несущей определенную смысловую, эмоциональную и эстетическую информацию; колористика как наука опирается на базис классического цветоведения. Этот базис позволяет развить многие аспекты науки о цвете, ранее не входившие в рамки цветоведения, но вызванные сегодня потребностями жизни.

При этом функция цвета как средства сохранения и создания экологически чистой визуальной среды, которая сегодня зачастую перенасыщена цветом или ахроматикой, сводится к двум, неприемлемым для человека состояниям — визуальному хаосу и монотонности. В процессе длительной эволюции человек постоянно ощущал вокруг себя природный фон с присущей ему многообразной полихромией, которая менялась в течение суток и сезонов, и его глаз превратился в тончайший инструмент, адекватно отражающий эту пространственную жизнь цвета. *"Заключение"* в цветовой хаос или ахроматику современного города, интерьер квартиры массовых новостроек, кабину рабочего пульта управления лишает человека возможности воспользоваться в полной мере и насладиться колористическим богатством мира, ведет к снижению чувствительности цветового зрения, способности эстетических переживаний, приводит к дискомфорту визуального восприятия, потере ориентации в пространстве, отрицательным эмоциям, стрессам и т.д. Поэтому *поддержание необходимого баланса между полихромией и монохромией, насыщенностью и разреженностью цветового окружения, его статикой и динамикой является важнейшей задачей колористики*, решение которой отвечает целям экологического движения, в частности, одному из его направлений — видеозкологии.

Другое направление колористики как науки — колористическая культура. Это направление возникло вследствие осознания цвета как социального феномена, выражающего определенные эстетические предпочтения, имеющего смысловые значения, символическую выраженность. Вследствие этой способности цвет в обществе является средством коммуникации, своеобразным языком, которым человек овладел в историческом времени ранее, чем языком вербальным. Смысловые

значения, связываемые с определенным цветом, цветовым сочетанием или группой цветов, объединенных каким-либо признаком, — цветовая семантика — оказывают решающее воздействие на цветовые предпочтения, цветовую эстетику, цветовую гармонизацию. Опыт показывает, что цветовая гармония в понимании различных цивилизаций и периодов развития мировой культуры имеет собственные оригинальные черты, несмотря на практически константную психофизическую систему человека. Этот факт подтверждает социальную обусловленность цветовой гармонии, значимость явления колористической культуры, нашедшей отражение в живописи, декоративно-прикладном искусстве, архитектуре, дизайне.

Культура освоения человеком пространства формирующих его объемных и плоскостных структур неразрывно связана с цветовой культурой. Способность полихромии визуально преобразовывать геометрический вид формы является проявлением ее формообразующего действия. Изменение полихромии позволяет изменять визуальный образ формы и пространства в определенном направлении. Можно констатировать, что *цвет — это свойство формы*, и экспериментальное развитие этого тезиса является одной из важнейших задач современной колористики как науки.

Во-вторых, термин *“колористика”* понимается как *собственно цветовая среда*, в которую погружен человек, т.е. пространственное, динамичное цветовое поле, состоящее из природных и искусственных субстанций, которое человек преобразует в соответствии с психофизической необходимостью и изменяющимися художественно-эстетическими требованиями. Это цветовое поле характеризуется тремя характеристиками: цветовой палитрой — областями основных, дополнительных и акцентных цветов; структурой — расположением, величиной и связями цветовых масс, развивающихся в трех перпендикулярных координатах; динамикой — изменением в пространстве и времени одной или одновременно двух предыдущих характеристик.

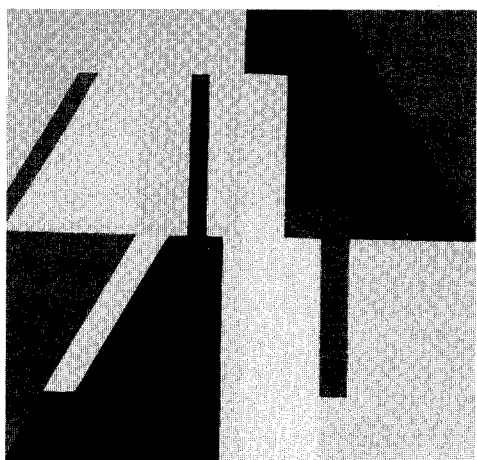
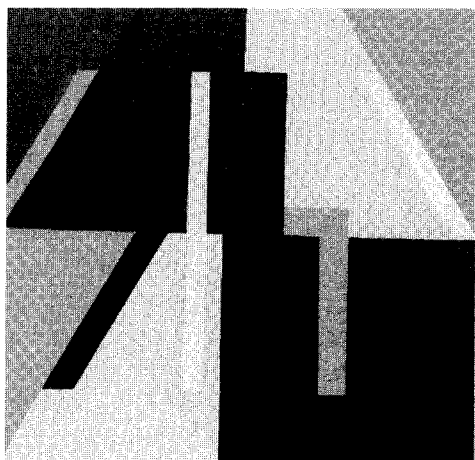
В-третьих, *“колористика”* — *деятельность по созданию функционально и эстетически совершенной цветовой среды*, включая предварительное изучение существующей колористической данности, разработку методики целенаправленного формирования цветовой среды, отвечающей заданным требованиям, реализацию проектных замыслов в натуре, в том числе с использованием новейших технических средств и технологий.

Для более точного определения предмета изучения следует учитывать сходство и различия колористики и живописи (фигуративной), специфику каждой из них, поскольку цвет в высшей архитектурно-дизайнерской школе до сих пор как бы традиционно изучается на занятиях по живописи и отчасти — по цветоведению. Колористику и живопись безусловно объединяют стремление к тонкости видения цвета, расширению цветовой палитры, поиску разнообразных приемов цветовой гармонизации, новым эстетическим переживаниям.

Живопись (фигуративная) использует цвет как средство изображения видимого мира, моделирования объективной реальности. В колористике же цвет — средство для создания новой пластической реальности, новой эмоциональной атмосферы, новых эстетических переживаний. Отличие функций цвета в двух названных сферах творчества: изображение материально-пространственной среды и создание ее нового визуального образа.

Программа изучения курса *“Архитектурная колористика”* состоит из трех последовательных частей.

Первая часть, *“ОСНОВЫ КОЛОРИСТИКИ”*, посвящена пропедевтике и анализу произведений колористов.



Анализ работы О. Хайека и композиция "в маске мастера"

Пропедевтическая часть программы знакомит учащихся с основными сведениями о цвете, со строением цветового круга и цветового тела, с понятием полихромии и цветового множества. При этом учащиеся практически выполняют цветовой круг и разрез цветового тела как основы цветовой систематизации.

Рассматриваются наиболее распространенные в мире цветовые системы, которые одновременно являются национальными цветовыми стандартами: система Манселла (США), Практическая цветовая координатная система (Япония), Естественная цветовая система (Швеция) и др. Заметим, что последняя фактически получает международный статус, и в настоящее время ставится вопрос об ее использовании в России в качестве стандарта.

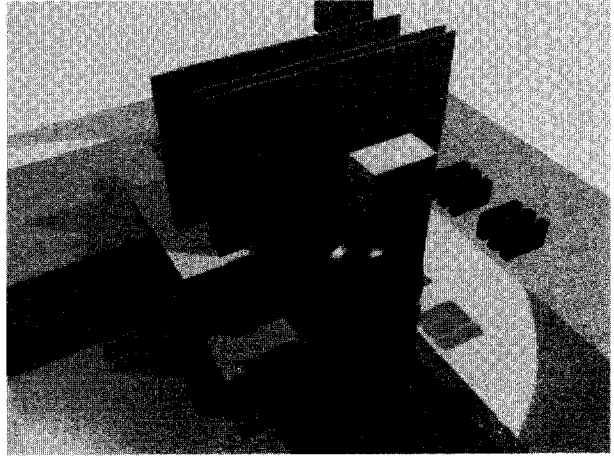
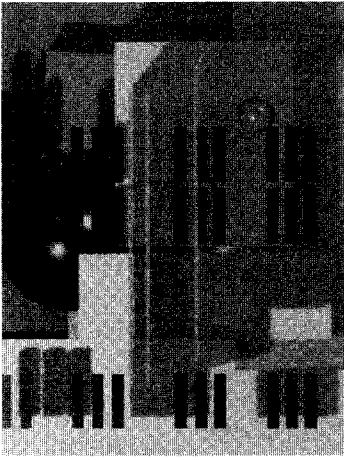
Цветовая гармония рассматривается как синтез формального и содержательного начал. Раскрываются принципы гармонизации цветовых множеств и эволюция цветовой гармонии в различных цивилизациях в историческом времени.

Анализ произведений колористов позволяет понять закономерность и приемы использования цвета в создании различных произведений и формировании окружающей среды. Студенты применяют в качестве инструмента анализа понятия, усвоенные ими в пропедевтической части программы. Они выполняют условную копию какого-либо произведения выдающихся колористов. При этом не ставится задача факсимильного копирования. Учащийся в известной степени "снимает пласт изобразительности" с произведения, которое он пытается анализировать, с тем, чтобы в формализованной копии за счет подчеркнутой локализации цвета, некоторого обобщения структуры и отказа от мелких деталей вскрыть основные, дополнительные и акцентные цвета, составляющие суть цветовой палитры мастера, структуру размещения цветовых масс на изобразительной плоскости, их светлотные отношения, статику или динамику композиционного построения.

В качестве объекта изучения рекомендуется выбирать живопись, построенную на локальных цветовых пятнах (русская икона, живопись итальянского и немецкого Возрождения, работы таких мастеров, как Матисс, Ван Гог, Петров-Водкин, Малевич) — живопись с очевидной декоративностью цветового решения, с обобщенностью цветотональных отношений и определенной степенью абстрагирования от изобразительности, которая легче поддается формализации.

После изучения колористического строя произведений мастеров учащиеся вплотную подходят к самостоятельному колористическому творчеству.

Вторая часть, "КОЛОРИСТИКА ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ" — основное фундаментальное звено программы, т.к. специфика архитектурно-ди-



Плоскостная колористическая структура
и вариант ее трехмерного выражения

зайнерской деятельности говорит о первостепенной важности изучения “работы” цвета не столько на плоскости, сколько в объемной и пространственной формах.

Особое внимание здесь обращено на методику выполнения заданий, в частности, на цветовую приемственность между плоскостной формой и объемно-пространственной структурой.

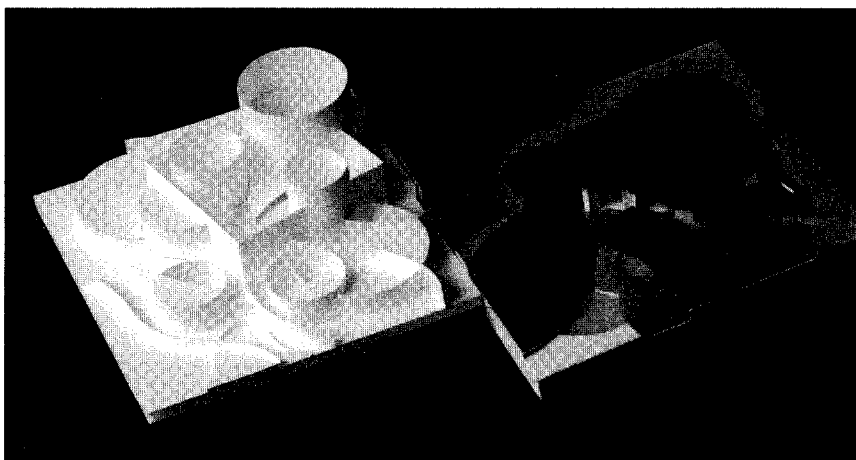
При выполнении заданий этой части программы учащиеся могут вдохновляться графическими и цветовыми мотивами мастеров, то есть выполнять работу как бы “в маске мастера”, или разрабатывать собственные темы.

Студентам предлагается первоначально разработать графическую сетку — каркас будущих плоскостных композиций. Различные цветовые интерпретации этой сетки позволяют получить композиции различной пластической выразительности и эмоционального настроения. Выполняя не менее трех вариантов композиций, учащиеся непосредственно убеждаются в проявлении формообразующей роли полихромии, основанной на эффекте хроматической стереоскопии, в способности полихромии, представленной в различных гаммах, создавать различную эмоциональную атмосферу. Желательно разрабатывать варианты, имеющие неизменяемый компонент для наглядности их сравнения, например, различные цветовые палитры при одной и той же композиционной структуре сетки или одна и та же цветовая палитра при различных композиционных структурах сетки.

Самостоятельная творческая задача — моделирование формообразующего эффекта полихромии в плоскостной форме в виде реального монохромного рельефа, который является условным эквивалентом полихромной плоскости. Рельеф является моделью цветовой композиции-оригинала, выразительность рельефа приобретает самостоятельную ценность и может дорабатываться автором, а затем в соответствии с этой коррекцией изменять оригинал — первоначальную цветовую композицию. Модельная информация может таким образом переноситься на оригинал и совершенствовать его.

Объемная форма возникает в дальнейшем как результат развития рельефа с помощью полихромии. Рельеф, уже как исходная форма, может быть разработан цветом в сторону упрощения или в сторону развития. В последнем случае происходит проявление отдельных объемных форм, “вырастающих” из рельефа.

Объемная форма, в свою очередь, также может рассматриваться как исходная для внедрения полихромии. Эта форма может быть относительно самостоятельной, независимой от окружающего ее цветопластического контекста или, что более плодотворно для ее дальнейшего цветопространственного развития, в со-



Изменение пластических характеристик объемной формы различной колористической интерпретации

четании с этим контекстом, который подсказывает пути развития объема. Объемная форма может, скажем, доминировать в этом контексте своей величиной, монолитностью, локальностью цвета или органически вырастать из окружения, переключаясь с ним общностью членений, стилистической структуры, цветовой палитры и т.д.

Пространственная форма более сложна в сравнении с рельефом и объемом. Если рельеф воспринимается, главным образом, фронтально, а объем требует кругового обзора, пространство может быть воспринято не только со стороны, но и изнутри. Возникает проблема его решения в диалектической взаимосвязи внешнего и внутреннего, экстерьера и интерьера, граница между которыми обычно неуловима и подвижна. Создавая пространственную форму, необходимо помнить, что она возникает при достаточно близком ее развитии одновременно по трем координатам, то есть рельеф, имеющий развитую длину и ширину при подчиненной по размеру высоте, усложняется и получает более развитые пространственные характеристики при увеличении высоты своих элементов, переходящих в объемные формы. Последние определяют структуру возникающей пространственной формы.

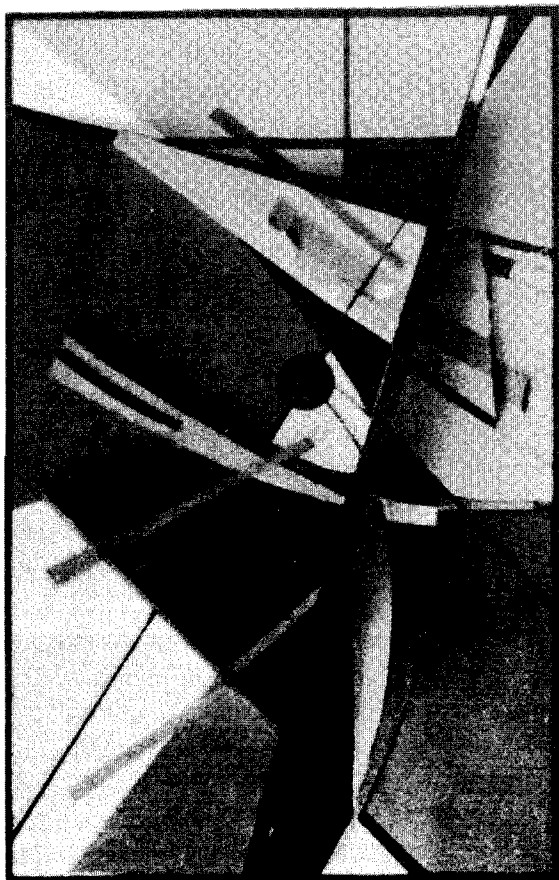
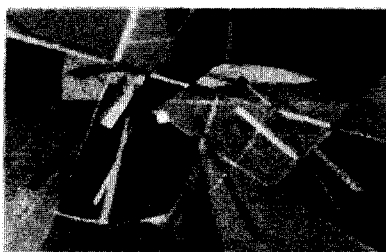
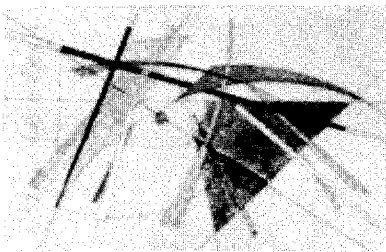
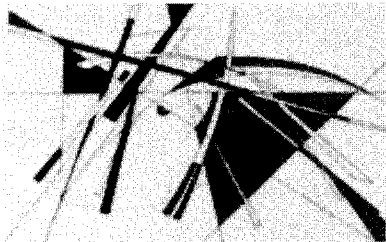
Основной теоретической базой для решения творческих задач в пространственной композиции является принцип пространственного цветового зонирования. Суть его заключается в реализации свободного развития цвета по всем трем координатам в пределах пространственной формы. Цвет изменяется одновременно по длине, ширине и высоте, что приводит к созданию пространственного колористического поля, готового в свою очередь к другим изменениям.

Предлагаемая последовательность упражнений позволяет подвести учащихся к решению с помощью колористики средовой проблематики: интерьера, городского пространства, естественного пейзажа, в которых отдельные формы воспринимаются человеком в своей взаимосвязи и в целостности с контекстом. И здесь уже требуется решать и проблему масштабности.

Третья часть — “КОЛОРИСТИКА В АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ” — закладывается в консультациях на занятиях по проектированию, где студент использует средства колористики, опираясь на теоретические знания и учебный опыт композиционной работы с цветом.

Колористическое решение разрабатывается в составе учебного проекта архитектурного объекта или фрагмента архитектурной среды. При этом речь идет о колористическом решении интерьера этого объекта, его экстерьера в реальной средовой ситуации, а также о взаимосвязи и общей обусловленности этих решений.

Новая артикуляция пространственной формы с помощью колористического зонирования — создание качественно новых участков по горизонтали и вертикали



Конкретное архитектурно-дизайнерское решение объекта, включающее колористическое решение, базируется на результатах предпроектного анализа, в состав которого входит изучение существующей цветовой среды, окружающей проектируемый объект, природно-климатической цветовой обусловленности данного места, существующих цветовых предпочтений населения региона и безусловно — конкретных требований заказчика. Результат предпроектного анализа позволяет наметить направления проектного поиска и более эффективно сконцентрировать творческую энергию в определенном направлении, в частности по выбору цветовой палитры, общему характеру решения, его семантической значимости и эстетическим ориентирам.

Цветовой разработке подлежит весь архитектурно-дизайнерский комплекс: архитектурные объекты во взаимосвязи с природным или искусственным окружением, объекты городского дизайна, пластика земли и естественной зелени, графический дизайн системы визуальных коммуникаций. Причем колористическая среда комплекса рассматривается в единстве дневного и вечернего времени суток. Сценарный замысел этой пространственно-временной композиции, использующей преимущественно колористические средства, естественно опирается и развивает объемно-пространственные особенности комплекса.

Особое внимание уделяется овладению цвето-графическим языком, которым учащийся излагает результаты предпроектного анализа, концептуальные идеи проекта и варианты колористического решения в целом и деталях. Наряду с использованием традиционных и новых материалов и техник цветографической подачи проекта желательное параллельное овладение компьютерной графикой, которая позволяет разработать в кратчайший срок систему вариантов, графически адек-

ватно передающих восприятие объекта в натуре, и с высокой графической культурой представить проектное предложение. Заметим, что работа с компьютером требует от исполнителя высокого профессионализма, поскольку это мощное средство в руках архитектора-дизайнера постоянно ставит перед ним проблему выбора. Именно эта особенность работы с компьютером напоминает о том, что студент к этому времени уже должен в основном овладеть мастерством колориста и обладать тонким чувством стиля.

Учебное проектирование, которое представляет собой главную часть процесса формирования профессии “архитектор-дизайнер”, складывается из системы курсовых и дипломных заданий, синтезирующих при выполнении все знания и умения, полученные студентом во время обучения в высшей школе. Происходит это на примерах целенаправленного решения задач формирования *комплексных средовых объектов* двух типов — фрагментов среды (отдельные зоны квартиры, рабочие места в общественном здании, игровая площадка жилого двора и т.д.) и целостных средовых объектов и систем (жилой район, административно-общественный комплекс, промздание и пр.). Это позволяет обоснованно применять общие теоретические знания о принципах архитектурно-дизайнерского творчества в ходе проектирования наиболее характерных видов и форм архитектурной (предметно-пространственной) среды.

Объектами учебного проектирования также становятся — в качестве дополнения к разработке комплексных средовых образований — *отдельные элементы оборудования или предметного наполнения* и даже предложения по организации, технологии, сценарному моделированию тех или иных *процессов жизнедеятельности*. Ибо именно эти темы (оборудование, вещный мир, организация функциональных процессов) во многом определяют специфику дизайнерской интерпретации обычных архитектурных задач.

Кроме того, отдельные учебные упражнения специально посвящаются решению сугубо творческих проблем: колористика средового объекта, ритмическая организация средового пространства, корректировка масштаба и т.п. Поэтому в целом курс архитектурно-дизайнерского проектирования знакомит студента не только с основами и приемами формирования средовых объектов и систем, но и обучает *технологии проектирования*, в том числе дает представление о последовательности проектного процесса, критериях оценки его результатов и средствах архитектурно-дизайнерского творчества (компоненты и принципы организации предметно-пространственной среды, основы композиции и гармонизации облика средовых объектов и систем).

На преподавание дисциплины “Архитектурно-дизайнерское проектирование” отводятся 4 года специального обучения (III, IV, V курсы и диплом), в течение которых указанные выше задачи предлагаются студентам в виде курсовых учебных заданий (клаузуры, краткосрочные и долгосрочные проекты, серии упражнений и пр.), многократно повторяющихся в разных вариантах с постепенным усложнением от курса к курсу. При этом меняется содержание заданий: от ознакомления с проблематикой и особенностями проектирования средовых объектов (III курс) через закрепление и углубление полученных знаний и навыков (IV курс) к осоз-

нению принципов технологии средового проектирования, пониманию его роли в мировой художественной культуре, выработке личного запаса методических и творческих приемов и установок (V курс) и выявлению собственного художественного творческого отношения к профессии (в дипломе).

Комплексный курс архитектурно-дизайнерского проектирования фактически складывается из:

- теоретических и справочных сведений о предмете и технологии проектирования (могут даваться в виде отдельных лекций в часы практических занятий; в ходе индивидуальных или групповых консультаций);
- практических (семинарских) занятий, связанных с выполнением ряда частных упражнений или комплексных проектных заданий при обязательной консультации педагога, иногда — в ходе совместной творческой работы;
- самостоятельной работы студентов как проектной (выполнение специальных заданий), так и с литературными источниками, натурных обследований и т.д.

Результаты проектной работы оформляются в виде:

- а) графических проектных материалов (чертежи в необходимых масштабах, перспективы, схемы, рисунки, цветовые композиции и пр.);
- б) макетов, моделей, натуральных фрагментов и деталей, инсталляций, фото с макетов, видеофильмов и т.д.;
- в) необходимых пояснений (надписи и указатели на чертежах и схемах, отдельные пояснительные записки, дикторский текст, сопутствующие текстовые материалы и т.п.).

Особенностью курсового архитектурно-дизайнерского проектирования (III, IV и V год обучения) является постепенное внедрение в проектный процесс, наряду с освоением общих основ архитектурного творчества, специальных приемов и методов дизайнерского проектирования и увеличение этих разделов по мере приближения конца обучения. В результате у студента складывается комплексное синтетическое отношение к дизайну среды как единству архитектурного и дизайнерского творчества, базирующемуся на фундаментальных представлениях о закономерностях формирования предметно-пространственных ансамблей и систем, на умении применить эти представления на практике. Поэтому набор и содержание задач учебного проектирования изменяются от курса к курсу при определенной цикличности сути заданий, что обеспечивает закрепление полученных при обучении знаний и навыков (табл. 14.3).

1. Распределение упражнений и заданий по семестрам производится индивидуально в соответствии с рабочим учебным планом данного года.
2. Варианты заданий подбираются руководителем группы (студии).
3. Работы III курса нацелены на понимание комплексности и многообразия проблем формирования среды, работы IV курса служат базой получения студентом степени бакалавра архитектуры, V курса — ориентированы на ознакомление с широкой палитрой современных художественных течений в архитектуре и дизайне.

Таким образом специфика курсового учебного проектирования постоянно изменяется от курса к курсу, что ставит перед студентами и преподавателями каждого года обучения свои общие цели и задачи.

Цель учебного проектирования на III курсе — дать студенту, наряду с общими положениями об архитектурном проектировании:

- представления о дизайне архитектурной среды, как самостоятельной профессии;
- специфические знания о художественном проектировании средовых систем;
- первичные сведения о наборе средств и приемах решения средовых задач.

Таблица 14.3. ТЕМАТИКА ЗАДАНИЙ КУРСОВОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ 2902 (ВАРИАНТЫ)

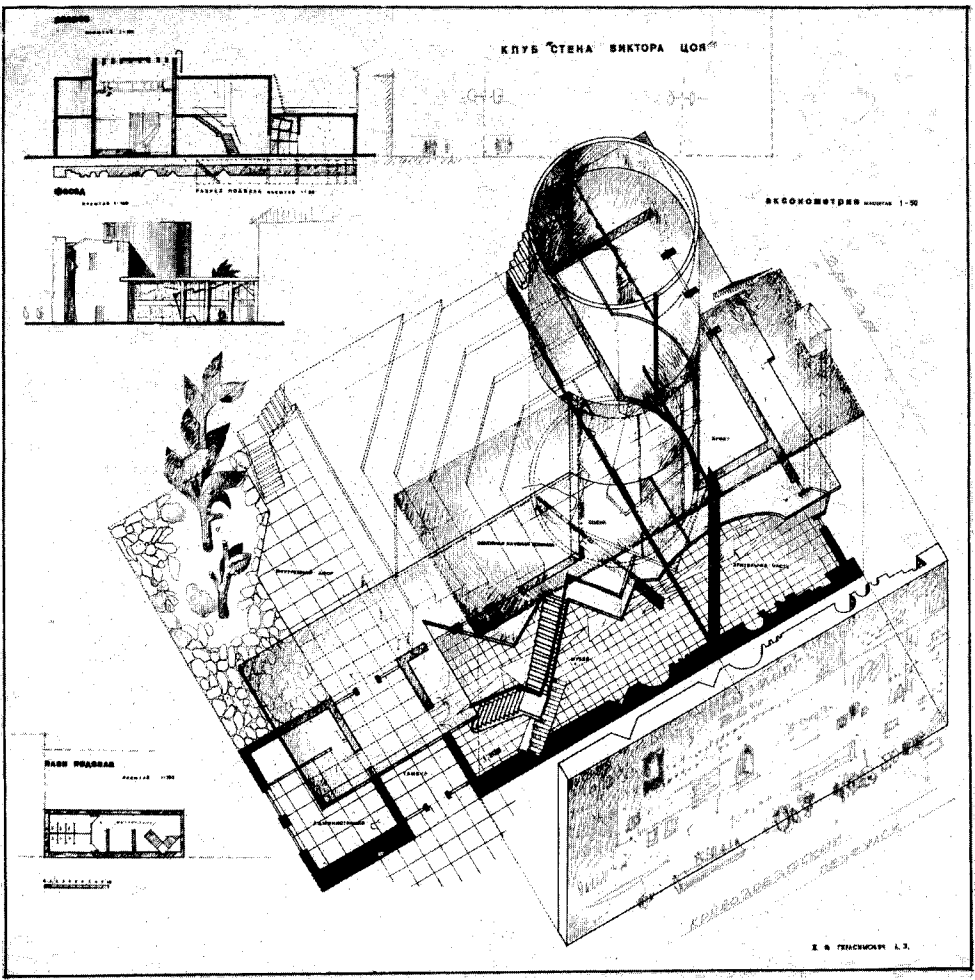
Курс	Наименование задания	Тема задания (варианты)	Срок, недели	Примечания
III	<i>Упражнения:</i> * "Слагаемые среды" "Образ и фирменный стиль"		2 2	
	<i>Проекты:</i> Концептуальное решение средового объекта	"Игровое пространство", "Храмовый комплекс" **	4	
	Небольшое общественное здание Интерьер общественного здания	Клуб, поселковый совет	6 2	Базовый проект
	Промышленное здание Формирование среды в существующей ситуации	Велозавод, СТОА "Фестиваль духовой музыки в Москве" ** "Ледовый праздник" **	8 6	Базовый проект
	Контрольная Klausura			
IV	<i>Упражнения:</i> * "Крупная городская система"	"Визуальные коммуникации Ленинского проспекта" **, "Факторы формирования современного образа жизни", "Городская реклама" **	4	
	"Микросреда"	Квартира в многоквартирном жилом доме; благоустройство жилого двора**	4	
	<i>Проекты:</i> Градостроительное предложение	"Жилой район с застройкой межмагистральной территории"	8	Базовый проект
	Жилой комплекс	"Многоэтажный дом с конструктивной разработкой"	8	Базовый проект
	Концептуальное предложение	"Современное городское жилище" **, "Школа", "Оборудование (благоустройство) жилой среды"***	4	
	Проект на свободную тему	"Монумент Победы" **, "Площадь перед спорткомплексом" **, "Экспозиция музея" **	4	
	Контрольная Klausura			
V	Проект средового ансамбля (комплекса)	"Схема комплексного формирования среды среднего города **", "Организация предметно-пространственной среды шахты Интауголь" **, "Монумент и контрапункт (музей любимого мастера)" **, "Индивидуальный жилой дом"	16	
	Проект фрагмента средового ансамбля (комплекса)	"Материал в творческой мастерской" **, "Дизайн фрагмента индивидуального жилого дома", "Выставочный стенд" **, "Комплекс специализированного оборудования для графической работы" **, "Благоустройство и оборудование городской среды (Руза, Железнодорожный) **	15	
	Контрольная Klausura			

Примечания:

* задание может выполняться как дополнение (подготовительная работа) к базовым или специальным проектам;

** в т.ч. указаны для примера отдельные заказные или конкурсные работы, выполнявшиеся ранее.

A

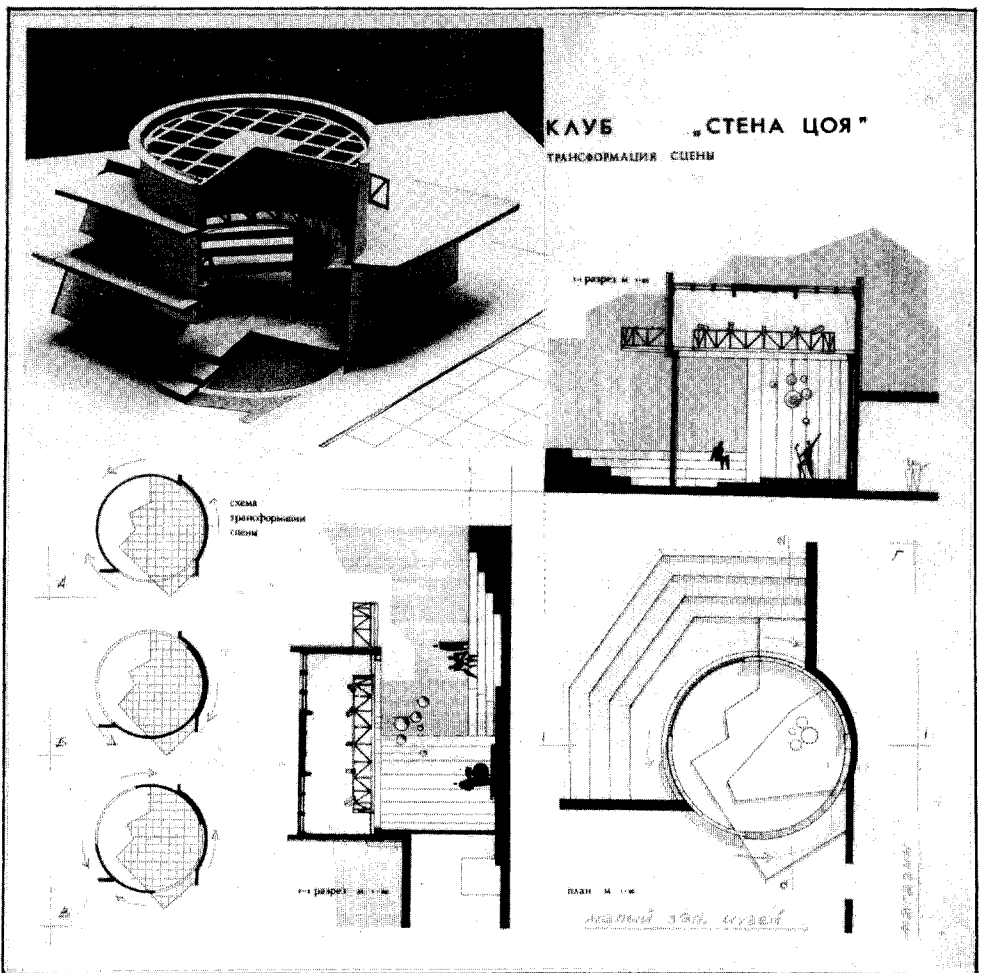


B



Проект "Клуб "Стена Цоя", пример интерпретации типового задания:
 А — общее решение клуба; Б — дизайнерское решение сцены; В — образное представление ситуационного плана

дизайн архитектурной среды



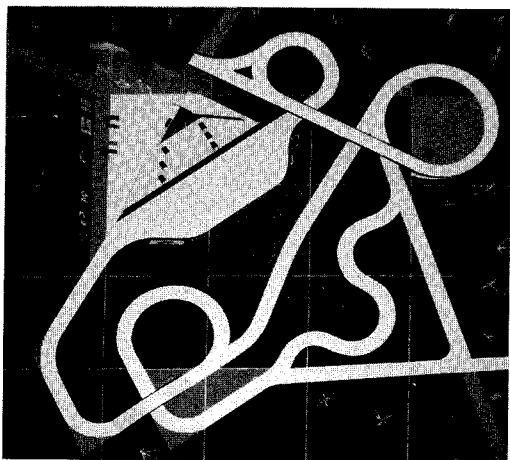
Архитектурная среда при этом рассматривается как особый объект проектирования, включающий, помимо общих объемно-пространственных форм, сложную систему их предметного наполнения, инженерно-технического, тектонического и декоративного насыщения и оснащения. Для целостного проектирования среды необходимо тщательное изучение и учет ее исторического, психологического и архитектурно-художественного контекста.

Комплексность художественного формирования архитектурно-средовых объектов определяется стремлением к единству их эстетических характеристик, отражаемому понятиями "образ", "ансамбль", "стиль", которые относятся ко всем компонентам и параметрам средовой системы в целом.

Задачи учебного проектирования на III курсе:

- освободить студента от стереотипов формирования проектного решения, показать множественность путей его поиска;
- научить выбирать оптимальный вариант из ряда возможных, развивать и совершенствовать его в процессе работы;
- показать разнообразие и взаимозаменяемость средств реализации общего художественного замысла;
- настроить на индивидуальный подход к осмыслению и формированию художественного образа средового объекта;
- ознакомить с технологией, последовательностью становления и реализацией проектного замысла.

Указанные задачи выполняются в процессе разработки учебных упражнений и проектов, в т.ч. "базовых", то есть обязательных для специальности 2901 "Архитектура".



Генеральный план клуба любителей картинга, макет

Задания по специальности 2902, как правило, строятся в виде серии упражнений, рассматривающих проблемы проектирования отдельных составляющих среды (например, номенклатура предметного наполнения, особенности функционального процесса, варианты пространственной трансформации, декоративные и пластические построения и т.д.), результаты поиска в отдельных упражнениях объединяются в комплексное решение на завершающей стадии проектирования.

Типовые “базовые” задания в некоторых случаях могут трансформироваться в соответствии с задачами, характерными для профессиональной деятельности специалистов по формированию архитектурной среды.

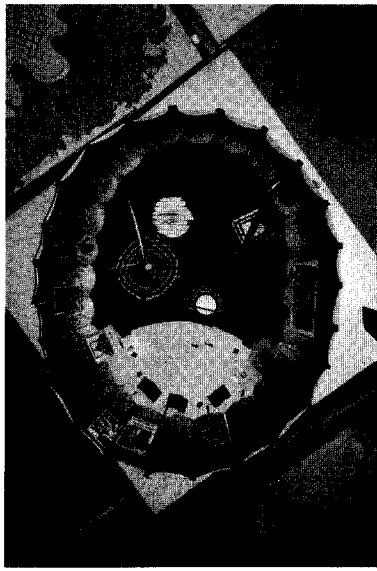
Обычно первым заданием III курса является базовый проект клубного здания (по программе, подготовленной кафедрой общественных зданий). Но в соответствии с установками кафедры дизайна архитектурной среды часть требований к проекту корректируется. Главное внимание уделяется отработке и корректировке технологии клубных процессов, проектированию интерьеров. И прежде всего — поиску дизайнерской идеи (т.е. технологической или организационной системы проектных предложений), которая должна подсказать студенту нетрадиционный вариант компоновки архитектурных пространств. Как, например, в проекте клуба “Стена Цоя” на Арбате, где изюминкой решения стала трансформирующаяся сцена, позволяющая ориентировать акцент как на внутренние помещения клуба (зал, гостиная), так и на открытую дворовую площадку.

Особое внимание в этой теме придается решению участка, прилегающего к зданию его “открытого интерьера”, где рассматриваются задачи архитектурно-дизайнерского единства объемных предложений и ситуаций при обязательном показе образного начала всего планировочного комплекса.

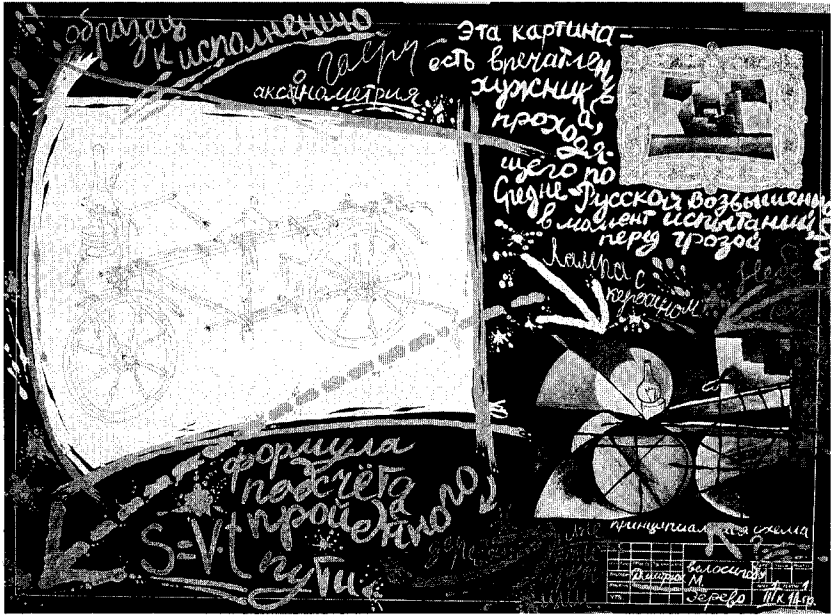
Кроме того, часть заданий, предусмотренных циклом специальных общетеоретических и художественных дисциплин, проходящих на курсе, используется в качестве графических и содержательных упражнений, помогающих учебному проектированию.

Другой аспект “дизайнерской” технологии средового проектирования — обогащение первичной объемно-пространственной схемы проекта, насыщение ее декоративно-художественными деталями. Здесь полезно, изучив инженерно-технологические средства оснащения объекта проектирования, выявить “объективные” визуальные параметры элементов оборудования и предметного наполнения и преобразовать их в выразительные “темы” композиции проектируемого комплекса.

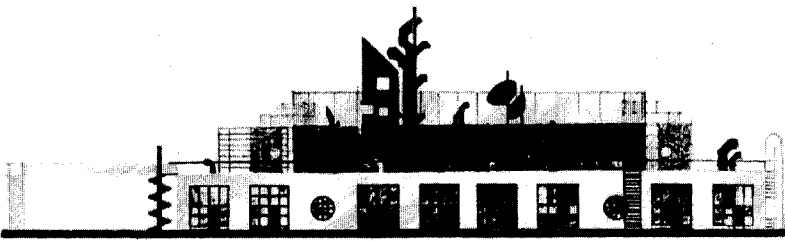
В следующем базовом проекте — велозавода — студентам-дизайнерам предлагается помимо традиционных вопросов объемно-пространственного и архитектурно-



Проект "Сценография КВН во Дворце молодежи в Москве", вариант оснащения зала системой телеэкранов, макет



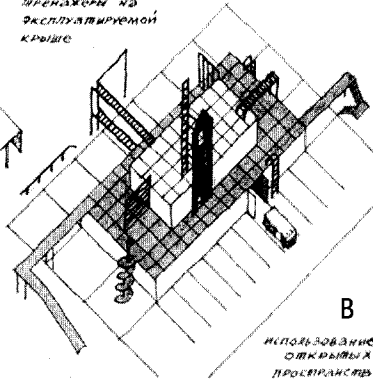
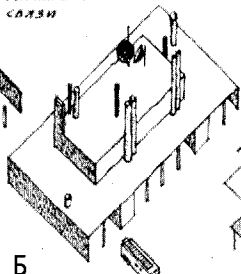
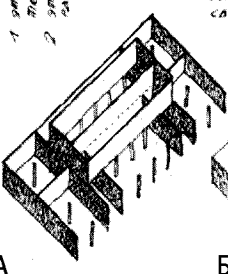
Упражнение "Деревянный велосипед" — задание на поиск образа промздания



- 1 ЭЛЕМЕНТЫ ГАРАЖА И ПАРКОВОЙ ЗОНЫ
- 2 ЭЛЕМЕНТЫ ГАРАЖА И ПАРКОВОЙ ЗОНЫ

ВОЗДУХОЗАБОРЫ, ВЫТЯЖКИ, ЖИЛАНОВКИ СЛАЗИ

ЭЛЕМЕНТЫ НА ЭКСПЛУАТИРУЕМОЙ КРЫШЕ



А конструктивно-пространственная схема

Б инженерно-технологическое обеспечение

В использование открытого пространства

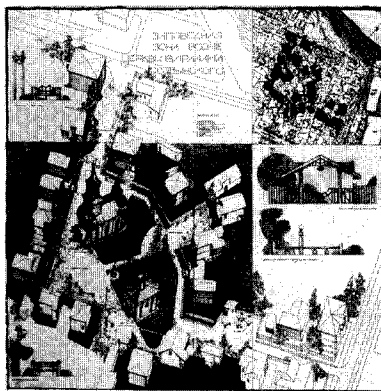
Упражнение "Насыщение объема декоративными темами, проект "Пожарное депо"; А — поиск образной концепции; тема — "Эксплуатируемая крыша — тренировочная площадка"; Б — объемно-пространственное решение

A

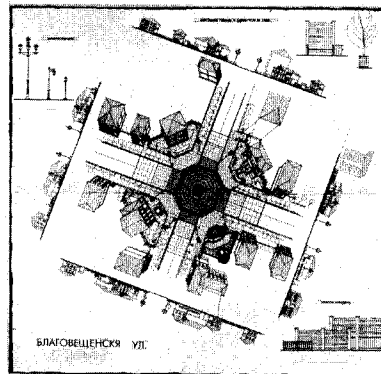


Дизайн-концепция формирования среды исторической части г. Вологодды:
 А — схема характерных участков; Б, Г — предложения по средовому решению фрагментов города

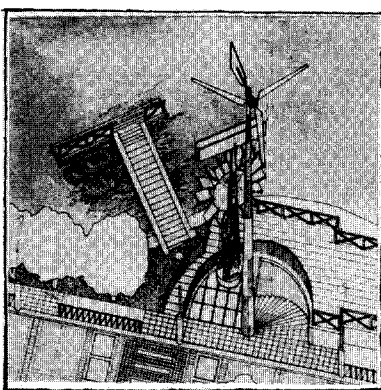
Б



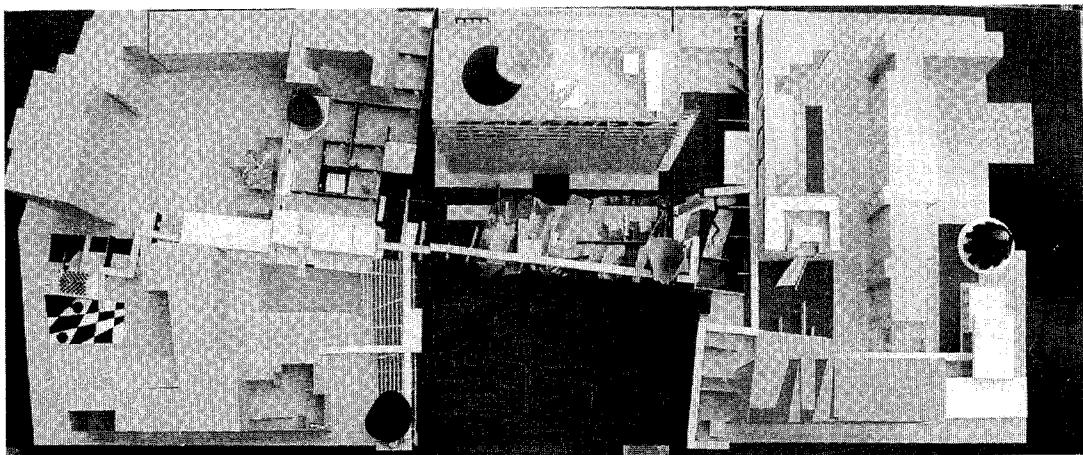
В



Г



дизайн архитектурной среды



планировочного решения самого завода решать связанные с технологией производства вопросы формирования интерьера производственных и административных корпусов, включая колористическое решение оборудования и спецодежды рабочих. Причем для поиска образной идеи до начала проектирования выполняются специальные упражнения (например, клаузура “Деревянный велосипед”), позволяющие преодолеть стереотипы привычных представлений об облике производственного здания.

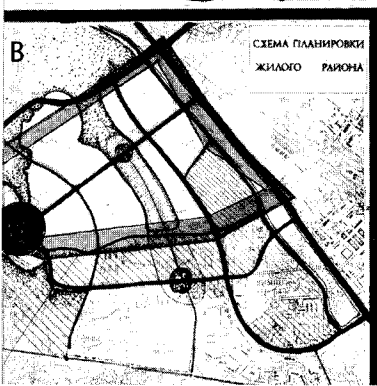
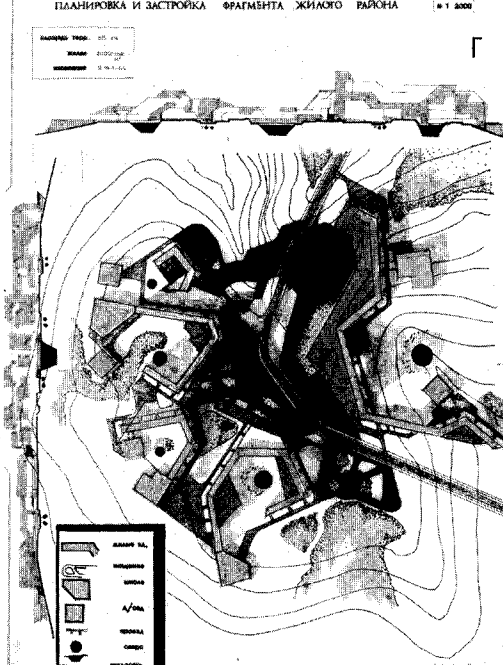
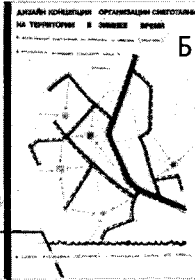
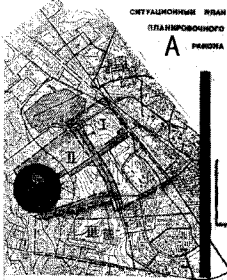
Особняком на курсе стоит проект интерьерного характера — обычно на примере задач приспособления реальной среды для специального “разового” использования. Здесь упор делается на дизайнерскую специфику работы с интерьером: сценарную проработку процесса, его декорирование, а главное — на поиск “технологии” реализации процесса за счет оборудования (устройство освещения, аудиовизуальные эффекты, реквизит и предметное наполнение интерьера).

Завершает III курс проект комплексного благоустройства среды небольшого поселка или фрагмента города, как правило, выполняющийся по заказу городской администрации. Работа над проектом начинается с предпроектного анализа — реального знакомства с ситуацией, ее фиксации посредством фотографирования, зарисовок, выдвижения предложений по устранению средовых недостатков, разработки первых эскизов элементов городского дизайна. Все это в конечном итоге позволяет сформулировать индивидуальный подход к проблемам формирования среды города и разработать дизайн-концепцию благоустройства его отдельных фрагментов.

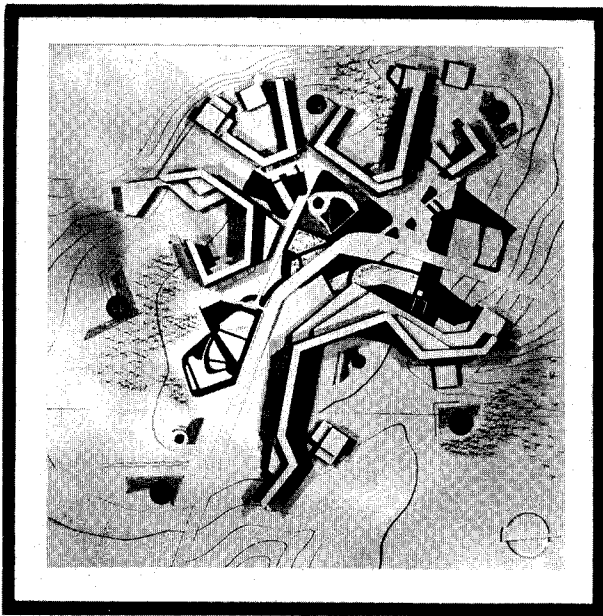
В состав проекта входит общая планировочная организация рассматриваемой территории, включая предложения по ее благоустройству и оборудованию (остановки общественного транспорта, телефонные будки, почтовые ящики, оформленные вывески и витрины магазинов, освещение и озеленение улиц и т.д.). Для исторического города эта концепция должна выделять характерные зоны размещения элементов городского дизайна, объединенного единым замыслом и узнаваемым стилем.

На ее основе студенты разрабатывают предложения по формированию и оборудованию конкретных планировочных фрагментов — перекрестков, площадей и т.д. — с проработкой перечня необходимого оборудования и колористического решения фасадов существующих зданий.

Таким образом, учебное проектирование на III курсе знакомит студента с общей палитрой задач и подходов архитектурно-дизайнерского проектирования, акцентируя его внимание на комплексности проектной ориентации специалиста по

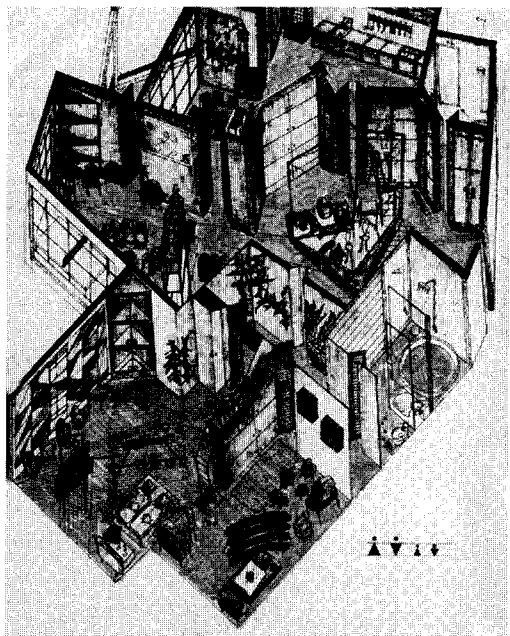


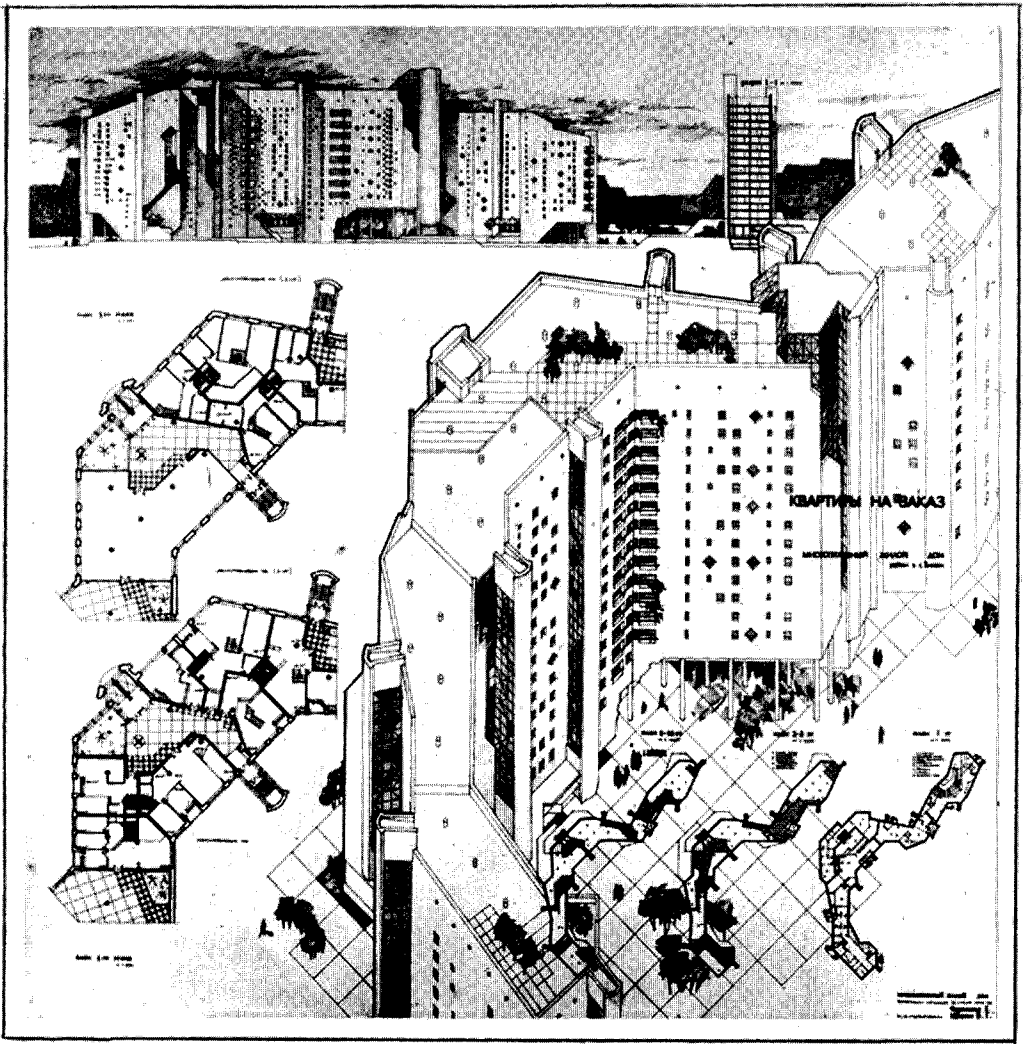
Проект жилого района с благоустройством, ориентированным на "беззотходную" технологию сезонной эксплуатации (без вывоза снега с территории); А, Б — ситуационный план, схема транспорта; В — дизайн-концепция (совмещение пешеходно-транспортных путей и трасс теплофикации); Г — генплан фрагмента; Д — макет застройки одного из кварталов



дизайн архитектурной среды

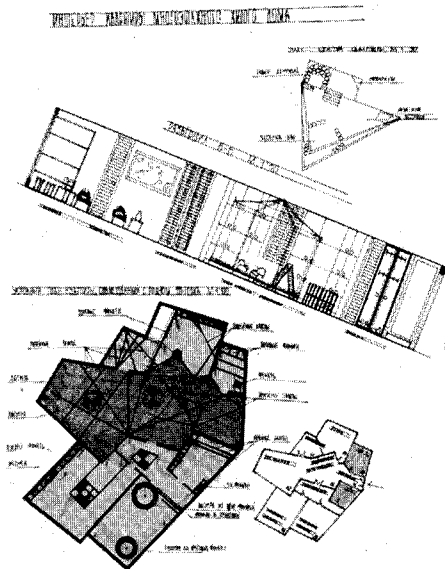
Задание "Комплексное формирование интерьера городской квартиры"; А — анализ ситуации, варианты использования; Б — предложения по архитектурно-дизайнерским решениям отдельных помещений; В — фрагмент оборудования главного холла



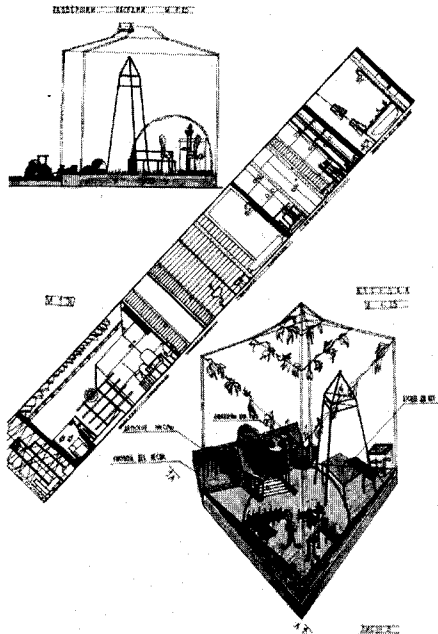


Проект многоэтажного жилого дома с гибкой планировкой, рассчитанного на строительство в соответствии с пожеланиями будущих жильцов

Б



В



средовому дизайну. Причем общие принципы обучения архитектурно-дизайнерскому проектированию каждый раз модифицируются в зависимости от индивидуальности педагога, личностных качеств контингента учащихся, но главное — от реальных условий проектной практики и рынка требований к выпускникам высшей школы.

Цель единого двухсеместрового цикла обучения на IV курсе — развитие и углубление установок и навыков, полученных на III курсе, с привлечением специальных сведений из опыта мировой современной дизайнерской практики. Для этого на примере последовательного освоения особенностей формирования средовых объектов разного масштаба, но единого назначения (прежде всего — разных уровней организации жилой и общественной среды), студент учится осознанному поиску наиболее точных и выразительных решений за счет проектного анализа роли и возможностей разных составляющих комплексной средовой системы.

Осенний семестр чаще всего посвящается дизайну среды общественного назначения — на базе разработки специальных интерьерных предложений или комплексного формирования объектов уникального характера, где специально подчеркивается средовое образное содержание.

При проектировании музея истории православных захоронений в подмосковном ансамбле “Некрополь” одновременно решались и само здание музея (где главную роль играли вопросы организации движения посетителей по экспозиции), и принципы формирования окружающих территорий — Мемориала памяти выдающихся соотечественников и планировочной системы курганных погребений X—XII веков, прилегающих к ансамблю.

А другой проект главное внимание обратил на поиск нестандартного содержания экспозиции — ею стала “обычная” жизнь современного городского квартала, насыщенного проявлениями творческой активности горожан: клубная и общественная работа, кружки садоводов, любителей животных, шахматистов, общество художников граффити и т.д. Для проектирования был выбран реальный квартал, уже сегодня отличающийся высоким уровнем городской культуры, в котором были домыслены возможные варианты его развития и предложена структура пешеходных и визуальных связей, “экспонирующих” различные уголки и местные достопримечательности придуманной автором “идеальной” среды.

Весенний семестр обычно трактует проблемы проектной организации разных сторон сферы жилища, раскрытых через серию отдельных зданий и тем. Они инициируют появление общей архитектурно-дизайнерской идеи будущего проекта для ее последующей фиксации как на макросредовом (градостроительном) уровне, так и на уровнях объемно-пространственном (многоэтажный жилой комплекс) и интерьерном.

Выполняется работа по программе проекта планировки жилого района и фрагмента застройки межмагистральной территории (готовится кафедрой градостроительства) и жилого комплекса (задание кафедры архитектуры жилых зданий).

В работе над планировочным проектом особое внимание обращается на его градостроительные основы — транспортную схему, ландшафтную ситуацию, градостроительный контекст, организацию обслуживания, поскольку внимательное изучение этих аспектов формирования композиции городской среды другими разделами учебного плана не предусмотрено. Но самое главное — студенты ищут в этом проекте его дизайнерскую специфику, нацеленную на совершенствование технического обеспечения образа жизни горожан. Например, в одной из работ была предложена идея совмещения дорожной и тротуарной сети с прокладками

теплотрасс неглубокого заложения и устройством минибассейнов для талой воды, чтобы исключить необходимость вывоза снега в зимний период. Понятно, что это предложение отразилось и на планировочном рисунке района, и на формах обустройства его территории.

При проектировании многоэтажного жилого дома в группах средового дизайна подчеркивается ведущая роль в становлении образного начала индивидуальных предложений по технологии, функциональному обеспечению жизненных процессов, поиску укрупненных и нестандартных модификаций образа жизни. При этом особенно тщательно прорабатываются вопросы решения интерьеров квартир, входной зоны подъезда в увязке с непосредственно примыкающей средой жилого двора и ее дизайнерским наполнением. Результатом должны стать более гармоничное сочетание интерьера и экстерьера здания, природных и антропогенных элементов среды, то есть появление более гармоничных и комфортабельных условий проживания человека.

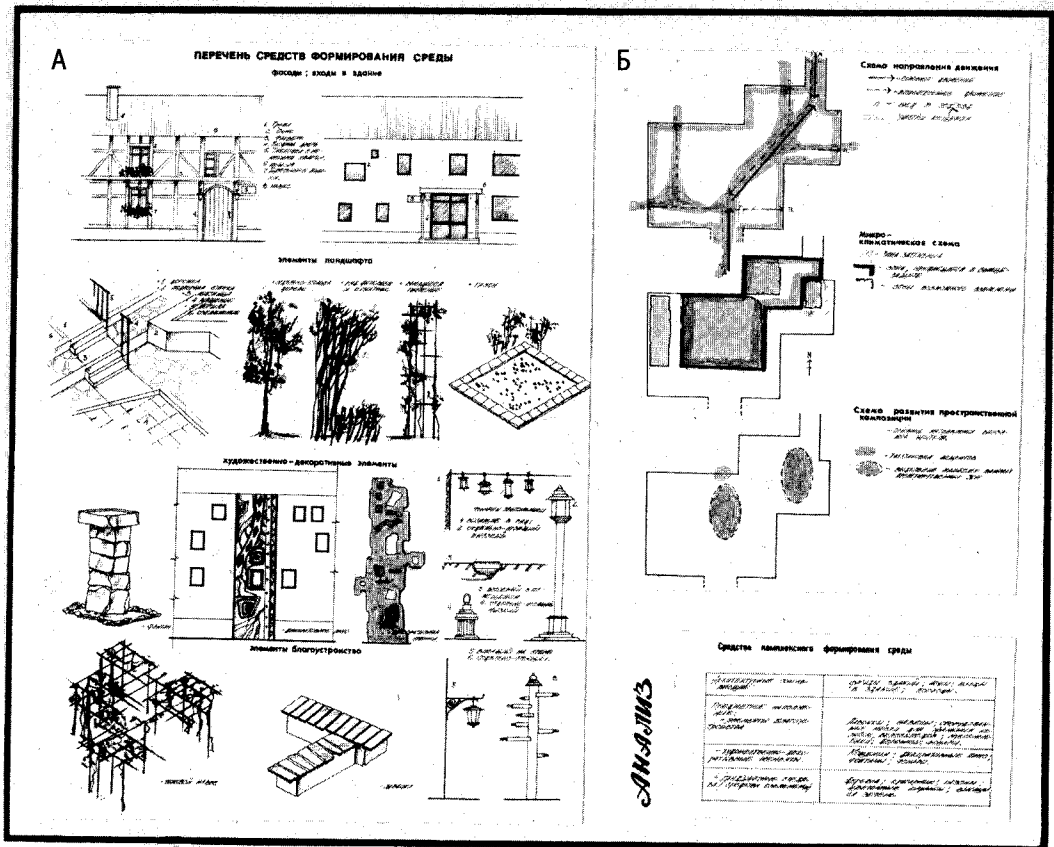
Проектируя объемно-пространственные характеристики жилой среды, студенты должны учитывать особенности отделочных и строительных материалов, их текстуру, фактуру, цвет. Поэтому дополнительно к обычному набору требуемых на других факультетах чертежей они делают развертки основных помещений квартиры, их перспективы или аксонометрию; специальный фрагмент фасада в М 1:10 с показом фактуры, цвета, деталей отделки и фурнитуры. Все это оформляется в наборе с рабочими чертежами в специальном дизайнерски решенном альбоме (каждым студентом по-своему), который мог бы привлечь внимание потенциального заказчика. Таким образом студенты приобщаются к особенностям рыночных отношений и творческой конкуренции, которые стали реалиями настоящего времени.

Параллельно в рамках дисциплины “Комплексное формирование архитектурной среды” разрабатываются фрагменты жилой среды с преимущественно дизайнерских позиций, поскольку ведущие архитектурно-пространственные характеристики макро- и мезоуровня среды для данного студента уже выяснены на предыдущих этапах работы.

Темой этого задания могут стать различные объекты — дворовые или уличные территории, квартиры разного типа, лестнично-лифтовый узел, летние помещения жилища и т.п., которые выбираются в процессе консультации. Смысл задания — в максимально наглядной форме раскрыть функциональное и художественное значение “внеархитектурных” компонентов среды в становлении ее облика, ознакомить учащихся с некоторыми принципами и приемами интеграции в среду инженерно-дизайнерских систем. Примерный перечень кафедральных заданий (см. табл. 14.2) может активно варьироваться руководителем группы, часть указанных в перечне базовых тем (заданий) может заменяться по согласованию с кафедрой близким или аналогичным (например, парковый комплекс, зона отдыха, схема архитектурно-дизайнерского формирования магистрали, района и т.д.) при соблюдении общей направленности обучения на освоение градостроительных начал архитектурно-дизайнерского творчества и на формирование оптимального комплекса условий для жизни человека на мезо- и микроуровне.

По ряду действующих в высшей школе программ обучение на IV курсе заканчивается защитой степени бакалавра, причем основой защиты является комплексный архитектурно-планировочный проект формирования жилой среды.

В группах специальности 290200 темой бакалавриата могут стать и другие комплексные средовые образования. Важно только, чтобы их суть отвечала требованиям ГОС к этому званию.

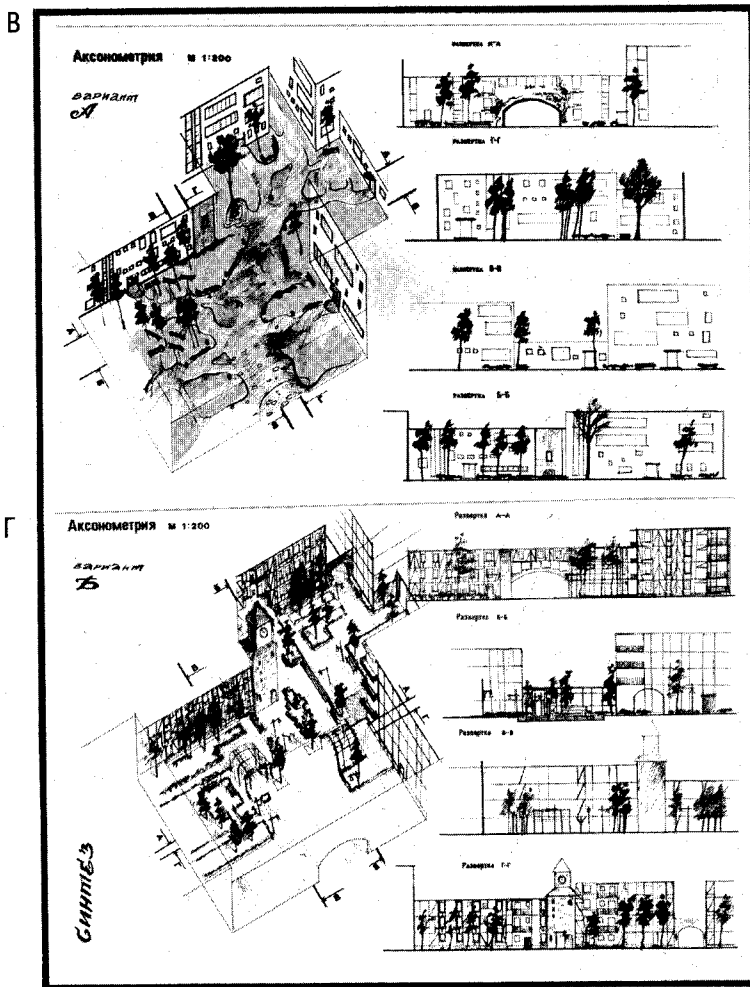


Например, в МАрХИ в 2002 году стандартный набор проектов бакалавриата был заменен развернутым заданием на формирование среды мемориального ансамбля под Москвой, где предусматривался весь ряд тем по разным уровням среды: развернутая планировочная схема ансамбля, сопоставимая по масштабам с крупным жилым образованием, отдельные фрагменты и сооружения комплекса, в т.ч. архитектурно-дизайнерская проработка административно-хозяйственной зоны с подробным проектом местного гостиничного здания (аналог жилой структуры в типовом задании). Такого рода замены тематики бакалавриата представляются весьма целесообразными, т.к. усиливают дизайнерскую составляющую учебного проектирования и позволяют студенту познать смысл своей учебы с неожиданных позиций.

Обучение комплексному архитектурно-дизайнерскому проектированию на V курсе завершает общую программу курсового учебного проектирования по специальности 2902.

На предыдущих курсах работы по этой дисциплине подразделялись на два потока: базовые архитектурные проекты, выполненные по программам соответствующих кафедр с частичной привязкой к тем или иным задачам обучения специальности, и архитектурно-дизайнерские разработки по курсу специализации, дополнявшие знания и умения, полученные при выполнении базовых проектов.

На V курсе учебное проектирование целиком подчинено вопросам специальности, при этом приоритетными являются проблемы динамики эксплуатации и развития средовых объектов. Выделяются два направления работ: задачи формирования средового объекта как целого (композиция, составляющие архитектурной среды,



Задание "Варианты архитектурно-дизайнерского решения фрагмента жилого района": А — номенклатура используемых архитектурно-дизайнерских средств; Б — варианты композиционной структуры; В, Г — варианты комплексного решения

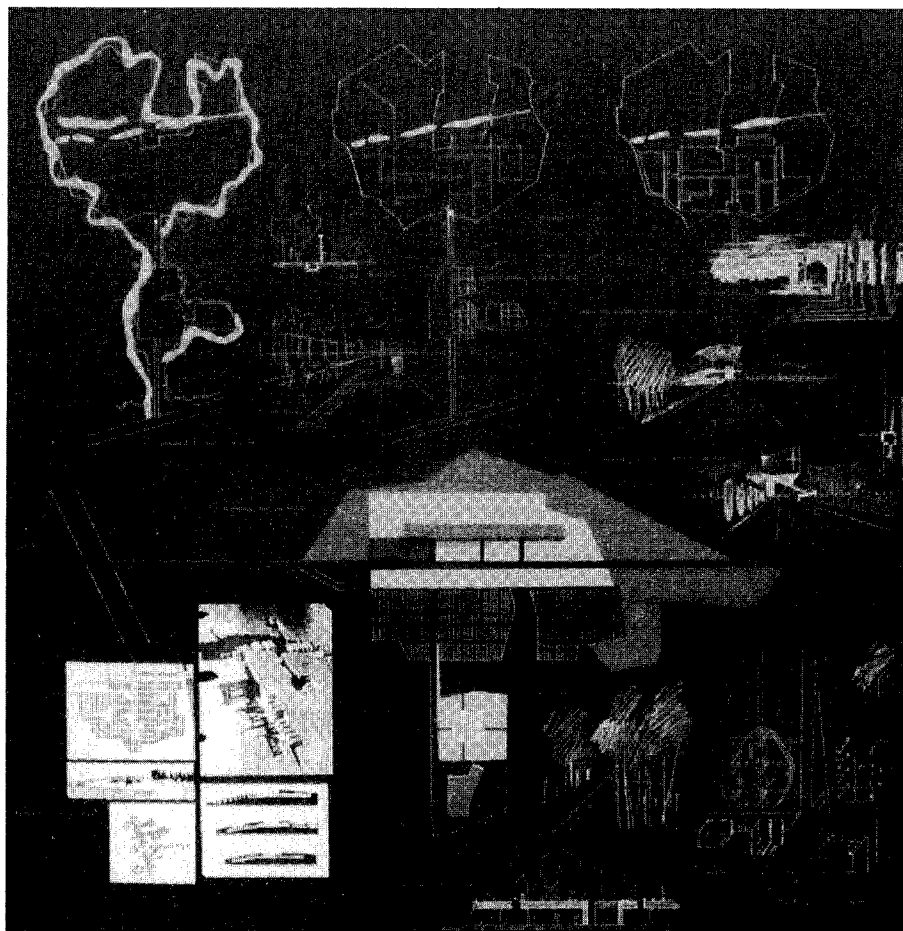
их иерархия и т.п.) и задачи формирования отдельных компонентов среды (оборудование, ландшафтный дизайн, графический дизайн и пр.).

Особенностью работ V курса являются:

- "привязка" (по возможности) тем проектирования к реальным и заказным работам с использованием впоследствии труда студентов — за счет времени, отведенного на практику — для реального эскизного и рабочего проектирования;
- углубленное изучение приемов встраивания проектных предложений в контекст предлагаемой ситуации;
- конкретизация на реальных заданиях цепочки проектных разработок от фор-эскиза до условно "рабочего" проекта с уточнением требований к каждому этапу;
- ориентация каждого студента на выбор, в процессе учебного проектирования, раздела или области будущей самостоятельной работы с уточнением возможной тематики дипломного проекта и сбором материалов по избранному направлению.

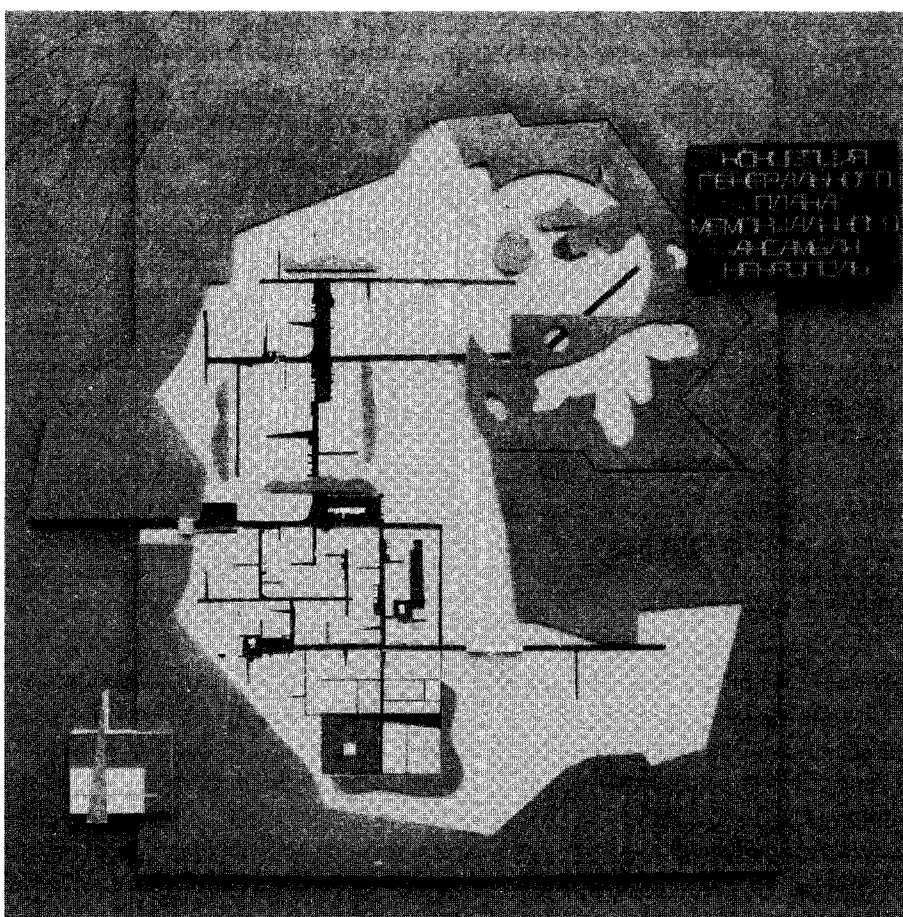
Дело в том, что V курс, помимо собственно учебного проектирования, содержит преподавание особой программы специализации — ряда дисциплин, расширяющих знания будущих архитекторов-дизайнеров в двух основных сферах предстоящей им профессиональной деятельности — проектировании интерьеров и объектов и форм городской среды (табл. 14.4). Изучение этих дисциплин, во-первых, углубляет представления учащихся о современных приемах и средствах работы в этих сферах, во-вторых, позволяет им на конкретном материале определить свои индивидуальные творческие склонности.

а

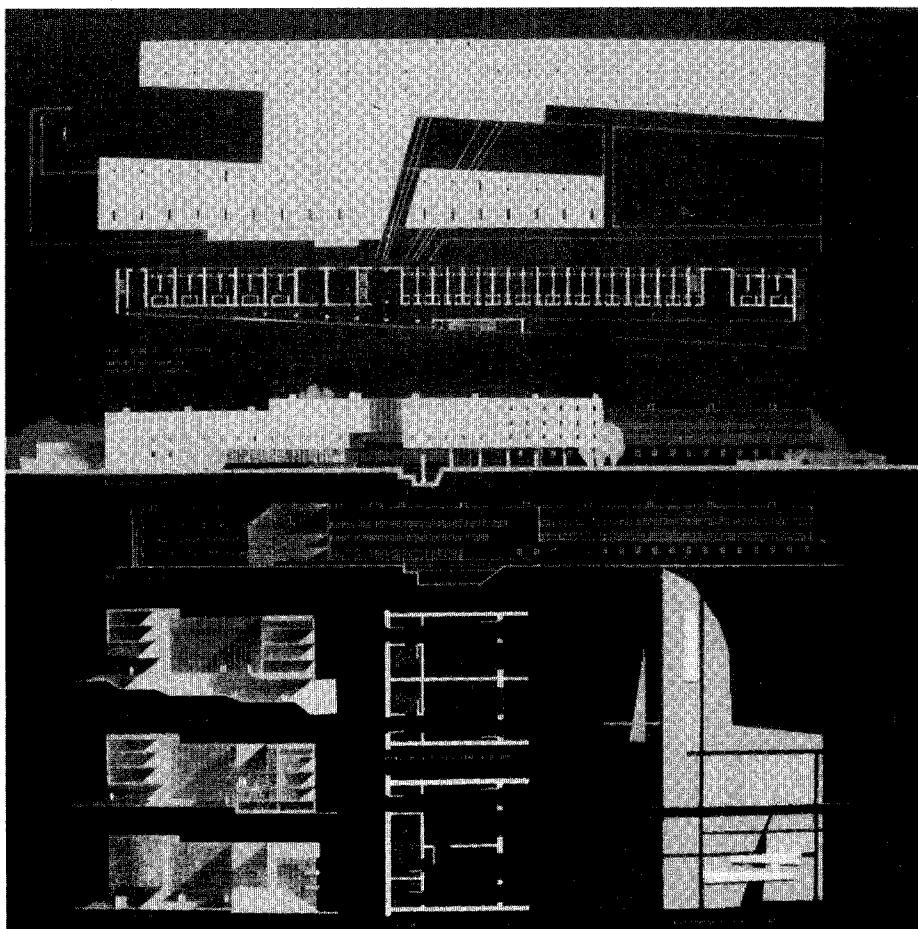


Комплексный проект формирования среды мемориального ансамбля в Подмоскovie, квалификационная работа МАрХИ на степень бакалавра архитектуры: а – концепция архитектурно-дизайнерской организации среды – двухъярусное (надземное и подземное) размещение захоронений, фрагменты ансамбля; б – генеральный план ансамбля; в – проект административно-гостиничного центра во въездной зоне

б



дизайн архитектурной среды

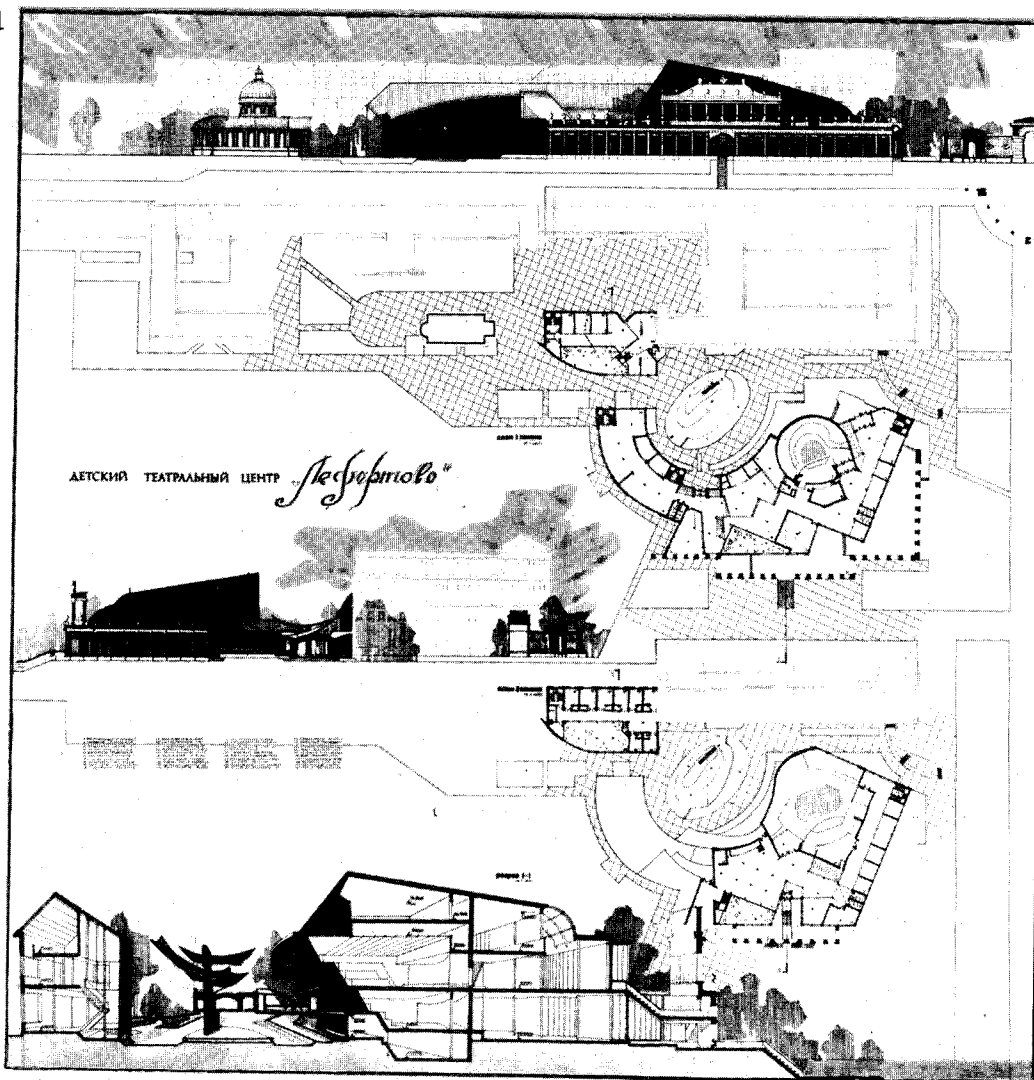


С указанных позиций для каждой группы, ведущей работу на V курсе, кафедрой подготавливаются варианты учебных задания на архитектурно-дизайнерское формирование конкретных средовых объектов. Причем в зависимости от реальных обстоятельств и творческой ориентации группы задачи 9 и 10 семестров могут меняться местами, а темы заданий замещаться и т.д.

В 1994/1995 годах в качестве единого задания для проектирования была предложена реконструкция Дворца молодежи на Комсомольском проспекте в Москве. Существующее здание в новых социально-экономических условиях стало нерентабельным, много было нареканий и в сфере собственно архитектурной — комплекс оказался немасштабным ни лежащей перед ним магистрали, ни расположенному за ним парку. Предложения по реконструкции включали изменения функций Дворца с учетом пожеланий заказчика (заказ исходил от дирекции) и требований времени, предусматривали увеличения площадей, переделку фасадов и пр. В результате студенты предложили различные варианты проектных решений общего реального объекта на разных уровнях его архитектурно-дизайнерского освоения (среда района Хамовников, сам объект, его интерьеры и экстерьеры, концепции реконструкции и расширения, ландшафтный дизайн примыкающего к дворцу парка и т.д.). Кроме того, были сделаны предложения по фирменному стилю Дворца — плакаты концертов и выставок, клубная визитная карточка и пр.

В другом случае темой проекта стало сооружение на свободных землях в зоне исторического парка Лефортово (Москва) детского театрально-культурного комплекса. Здесь задача осложнялась необходимостью “вписать” новый объект в исторически обусловленное окружение, не нарушив ни масштаба этой части ансамбля, ни его общих планировочных принципов.

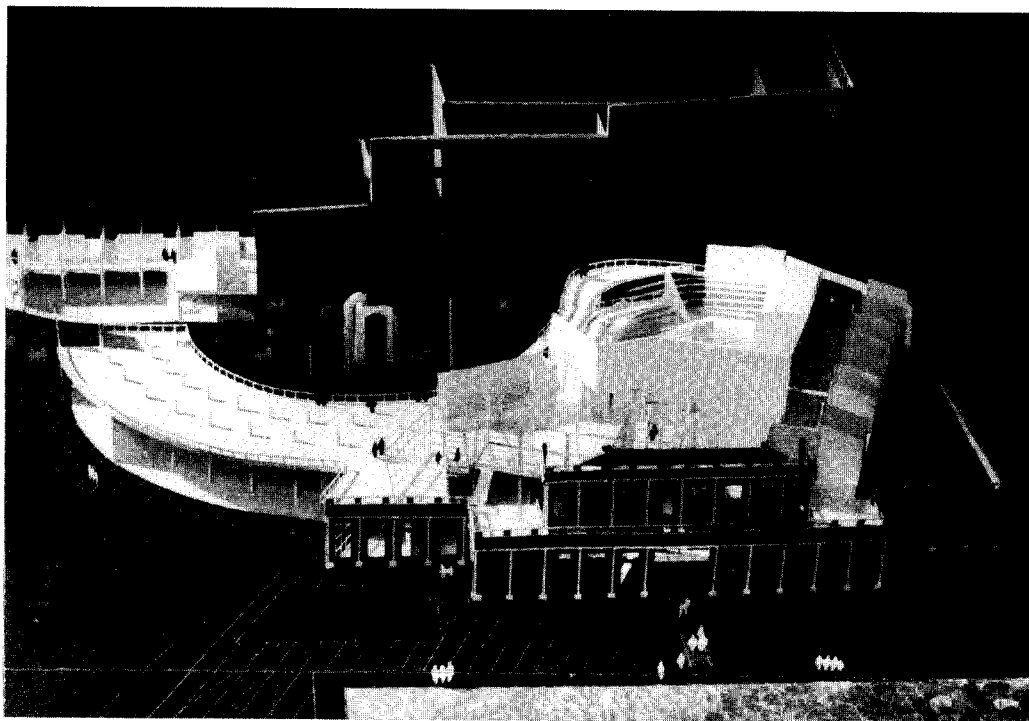
1



Предложения по реконструкции головной части парка "Лесфортово" в Москве, проект детского театрального центра: 1 — объемно-планировочное решение; 2 — фрагмент информационной установки в парадном дворе; 3, 4 — макет комплекса

дизайн архитектурной среды

3



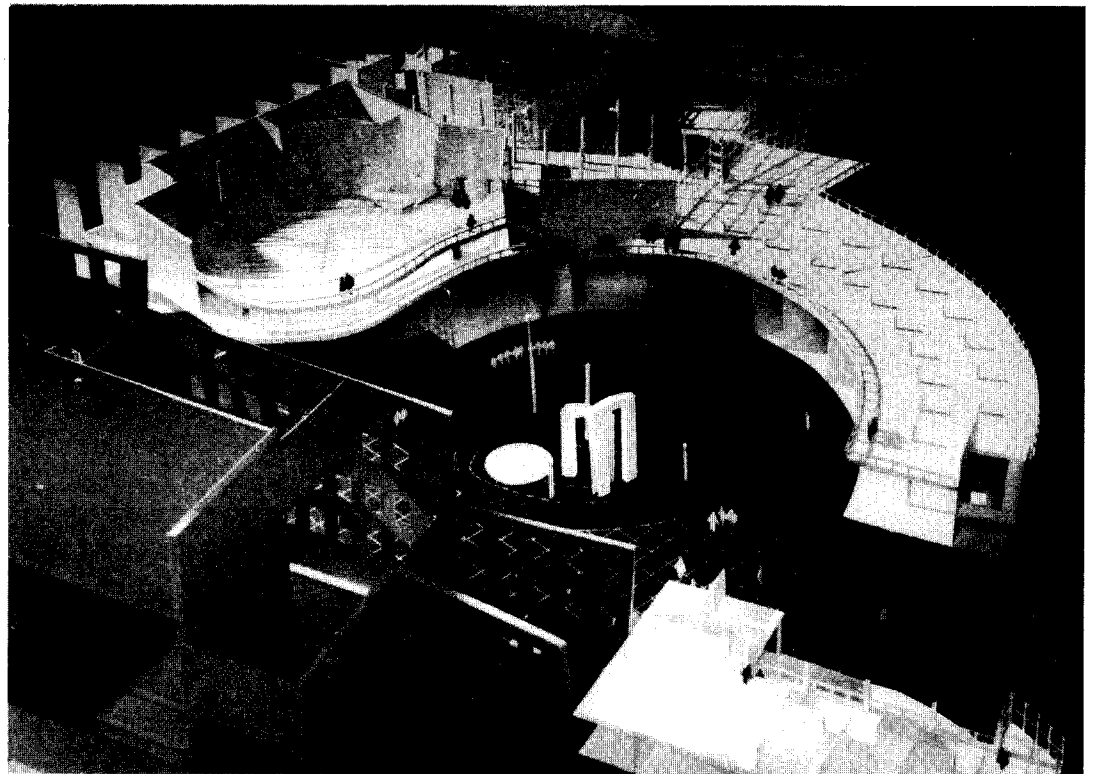
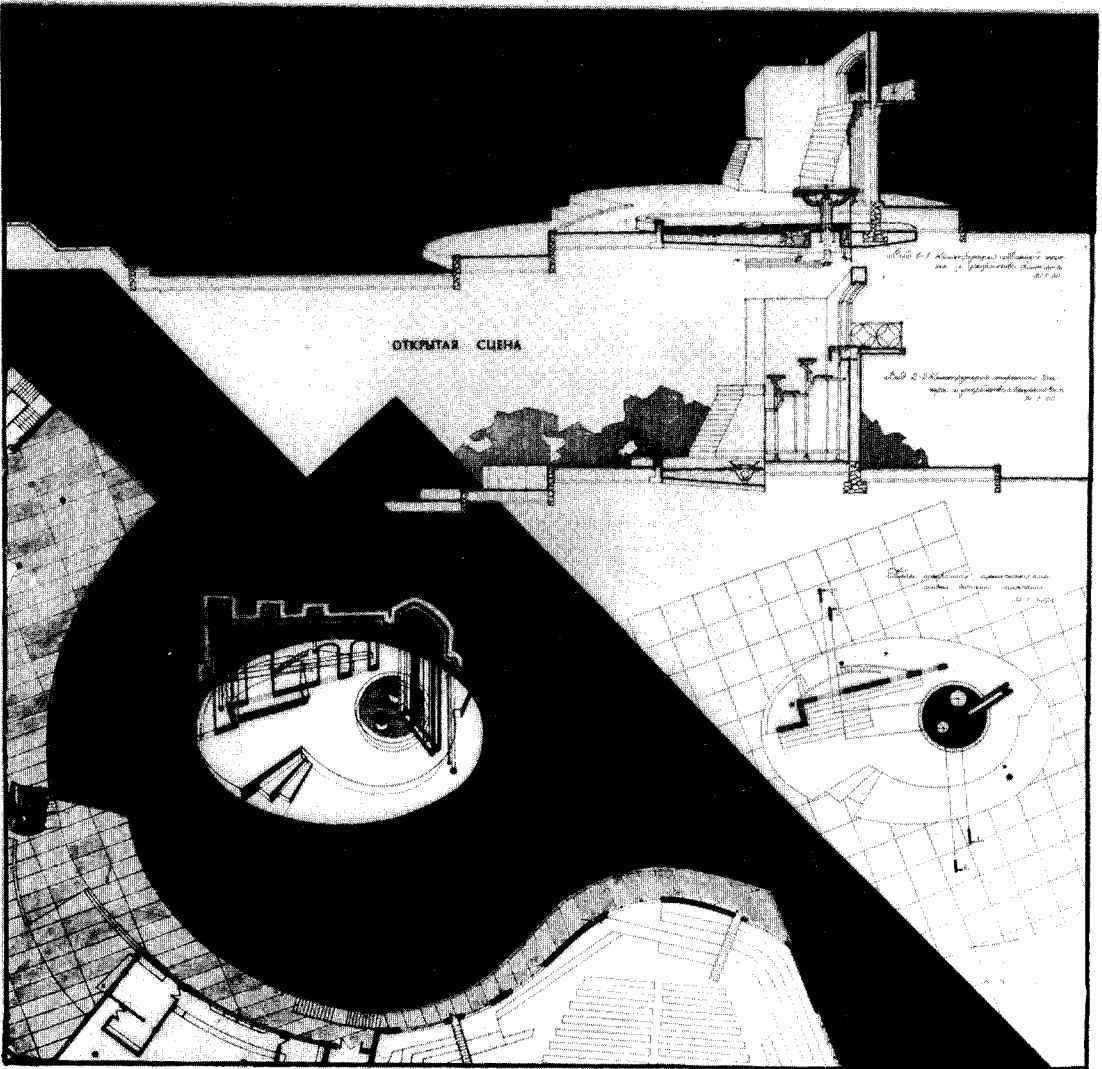


Таблица 14.4. ДИСЦИПЛИНЫ СПЕЦИАЛИЗАЦИЙ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ 2902.00
“ДИЗАЙН АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ”

№№	Наименование специализаций и дисциплин	Содержание дисциплины
Специализация 2902.01 “Дизайн интерьера”		
1.	Специальное оборудование интерьеров	Раскрываются новые приемы и формы становления и эксплуатации современных интерьеров (визуальные коммуникации, компьютерное управление средой, инженерное и технологическое оснащение и т.д.)
2.	Конструкции в интерьере	Показана роль современных инженерных и конструктивных решений в формировании облика интерьерной среды
3.	Компьютерное проектирование интерьеров	Практически осваиваются и совершенствуются навыки использования новейших технических средств в интерьерном дизайне
Специализация 2902.02 “Городской дизайн”		
4.	Специальное оборудование и ландшафтная организация открытых пространств	Показаны новые формы и технологии оснащения и эксплуатации фрагментов городской среды разного назначения
5.	Свето-цветовая организация городской среды	Описаны особенности и средства проектирования вечернего и ночного освещения городских ансамблей
6.	Компьютерное проектирование элементов и систем городского дизайна	Знакомство студента со специальными программами проектирования элементов и форм городской среды

Примечания:

- 1) дисциплины специализации носят, в основном, ознакомительный характер, содержат упражнения, закрепляющие теоретический материал, которые могут быть использованы в учебном и дипломном проектировании;
- 2) все дисциплины прослушиваются всеми учащимися потока, выбор специализации (темы диплома) происходит в начале VI курса;
- 3) перечень специализаций и соответствующих дисциплин предлагается каждым вузом индивидуально, в соответствии с местными условиями и требованиями; примерные направления специализации: “Дизайн исторической среды”, “Среда инженерных сооружений”, “Теория и история средового дизайна” и т.д.

В обоих случаях отличительной особенностью проектов была их комплексность — рассматривались и градостроительные, и функционально-пространственные, и дизайнерские аспекты проектирования как на макро, так и на микросредовом уровне, вплоть до разработки малых архитектурных форм.

Отдельные темы и задания семестра, связанные с привязкой архитектурно-дизайнерских предложений к существующему средовому контексту, расширяли утилитарно-прагматическую, “рабочую” часть проектных умений будущего специалиста. Так предложения по обогащению облика выставочного зала “Тушино” в Москве (заказ администрации зала) выполнялись как в виде концептуальных эскизов, так и с проработкой их инженерно-дизайнерских деталей — от конструктивных до приемов освещения и ландшафтной организации.

Приведенные примеры показывают, что важнейшей частью сегодняшнего учебного проектирования является активное использование реальных тем и заказов в качестве учебных заданий. Целесообразно сформулировать некоторые принципы включения реальных заданий в учебное проектирование.

Во-первых, привлечение студентов к реальным заказным работам может осуществляться как во время курсового, так и дипломного проектирования. Это означает,

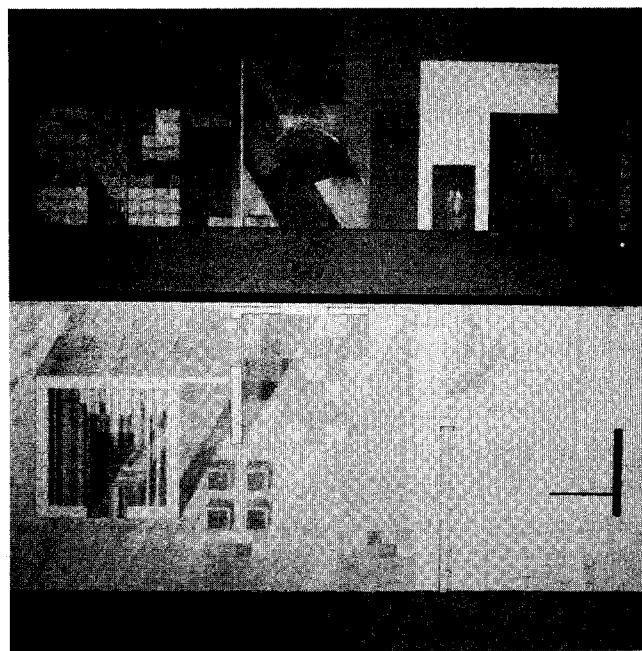
Задание "Архитектурно-дизайнерское развитие идей комплексного формирования среды", проект благоустройства территории выставочного центра "Тушино" в Москве:
а — концептуальный эскиз; б — архитектурно-дизайнерская детализация эскизных предложений; в — подробная конструктивно-дизайнерская разработка



а



б



в

что в зависимости от запросов практики могут меняться номенклатура и задачи конкретных учебных заданий: сроки и объем их выполнения, формы участия студентов в работе (использование в качестве техников, в наработке концептуальных схем, участие в творческих семинарах, конкурсах, активные контакты с заказчиком, производством, авторский надзор и т.д.).

Во-вторых, конкретный статус кафедры дизайна архитектурной среды, где под руководством одного и того же коллектива педагогов объединяются студенты разных курсов, позволяет привлекать их к работе над общим заданием, полнее учитывать индивидуальную методику преподавания, помогает взаимному профессиональному обогащению учащихся разных лет обучения.

В-третьих, комплексность, сложность учебно-методических задач, которые ставятся перед студентами при выполнении каждого из заданий, предоставляют возможность расчленять их на отдельные темы и упражнения — за счет расширения числа дифференцированных по смыслу стадий и этапов проектирования (при общем фиксированном сроке работы над проектом).

В-четвертых, содержание заданий на проектирование должно быть менее регламентированным. Постоянно меняющаяся нормативная база, все увеличивающееся количество справочной литературы по проектированию, необходимость неординарного проектного ответа на индивидуальные запросы заказчика, наконец, необходимость в рамках проектных предложений разрабатывать не одну (архитектурную) сферу объекта, а несколько (предметное наполнение, графика, фирменный стиль, визуальные коммуникации и т.д.), заставляют исключать из заданий традиционную для них справочную часть (технологические нормативы, социальные ограничения и т.д.), поэтому выдаваемые студенту варианты заданий прежде всего должны ориентировать его на самостоятельную работу с заказчиком, реальным или воображаемым, с литературой, должны быть практически направлены на дополнение задания, составление собственного варианта. Новые типы заданий должны содержать только самые необходимые сведения о характере будущей среды, о принципиальных технических ограничениях и требованиях, специально отмечая однако, учебно-методические и эмоционально-художественные аспекты работы. Кроме того, не всегда обязательна жесткая регламентация набора ожидаемых проектных материалов и промежуточных сроков выполнения проектных заданий, — нужнее примерная, “открытая” номенклатура чертежей и общее распределение сроков с показом возможных вариантов календарных планов.

* * *

Фактической частью учебного проектирования является привлечение студентов к работам *дизайн-семинаров*, конкурсов, летних школ, проводимых Союзом Дизайнеров и другими профессиональными организациями России. Принимая участие в этих мероприятиях, студенты знакомятся с положением дел на местах, перенимают от старших товарищей и преподавателей их практический опыт, расширяют свои представления о проблемах реального архитектурно-дизайнерского проектирования.

Такой дизайн-семинар, посвященный проблемам формирования городского дизайна малых исторических городов России, проводился в Рыльске (Курская область). Предложения семинара — корректировка планировочной схемы города, проекты благоустройства его отдельных зон, варианты элементов благоустройства — стали темой ряда практических и учебных работ соответствующего профиля. “Внеучебное” привлечение к реальному и поисковому проектированию (включая и другие его формы — участие в заказных и открытых конкурсах, работа над кафедральными заказами и т.д.) делает студентов гораздо более самостоятельными и активными, хорошо готовит их к главной проектной работе, выполняемой в институте — диплому.

Работа над дипломным проектом завершает курс обучения специальности “архитектор-дизайнер” и является самостоятельной творческой работой студента, показывающей степень усвоенности теоретических, художественных, технических, специальных знаний и практических навыков.

При работе над дипломом и защите проекта дипломник должен показать:

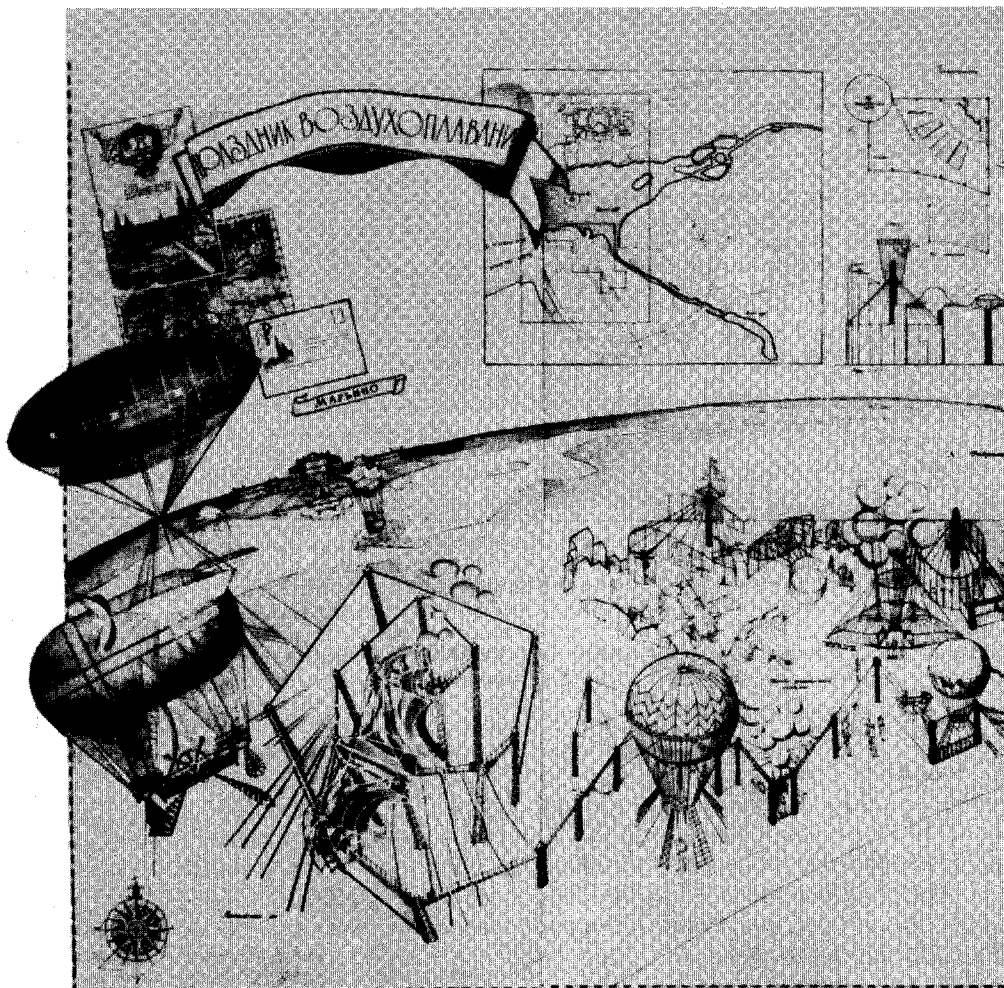
- способность ориентироваться в актуальной общественно-профессиональной проблематике;
- умение грамотно ставить проектные задачи, логично формулировать задание на проектирование, осмысленно проводить предпроектное исследование;
- способность понимать проблемы организации разного типа средовых структур и выбирать соответствующие средства их решения;
- способность решать функционально-эргономические, технические, организационные вопросы проектирования архитектурно-средовых объектов;
- осведомленность в пространственно-художественных проблемах, позволяющую принять адекватную проектной задаче направленность художественной стороны проекта;
- умение самостоятельно решать вопросы графического оформления проекта, выбирать художественные средства, соответствующие теме проекта, его методической ориентации, стилистике решения, умение организовать творческий процесс, увязать его со смежниками;
- способность подготовить краткое изложение сути дипломного проекта, характера решения, его особенностей с опорой на графический материал и пояснительную записку.

Роль педагогов — руководителей диплома — по возможности должна ограничиваться консультативной помощью в самостоятельной работе дипломанта, которая строится по следующей схеме:

- выбор темы дипломного проекта;
- сбор материалов по теме (аналоги, теоретические исследования, данные о процессах жизнедеятельности, для которых разрабатывается проект, художественные предшественники, градостроительный контекст и т.д.);
- обобщение собранного материала, выявляющее противоречия и проблемы состояния и развития будущего средового объекта;
- выработка предложений, разрешающих функциональные и художественные противоречия проектного задания в принципиальной дизайн-концепции, разработка общей программы реализации концептуальных установок (дизайн-программа);
- конкретизация предложений проектного замысла в графических материалах, макетах, текстовой части проекта, в последовательно разрабатываемых формах (эскизные материалы, промежуточные и окончательные чертежи и макеты и т.д.);
- предварительная защита дипломного решения перед коллегами и руководителями проектирования, окончательное завершение и защита проекта перед Государственной Аттестационной Комиссией.

Главной особенностью дипломов по специальности 2902 является их комплексный характер, включающий как архитектурный аспект формирования среды, так и проблемы художественной и функциональной организации ее предметного насыщения, оборудования, формирования ландшафтных компонентов и пр., что может быть реализовано в самых различных объектах. Поэтому тематика дипломного проектирования лежит в широком диапазоне задач, в т.ч.:

- проектирование и реконструкция объектов жилого, производственного или общественного назначения, включаемых в определенную городскую либо природную среду;

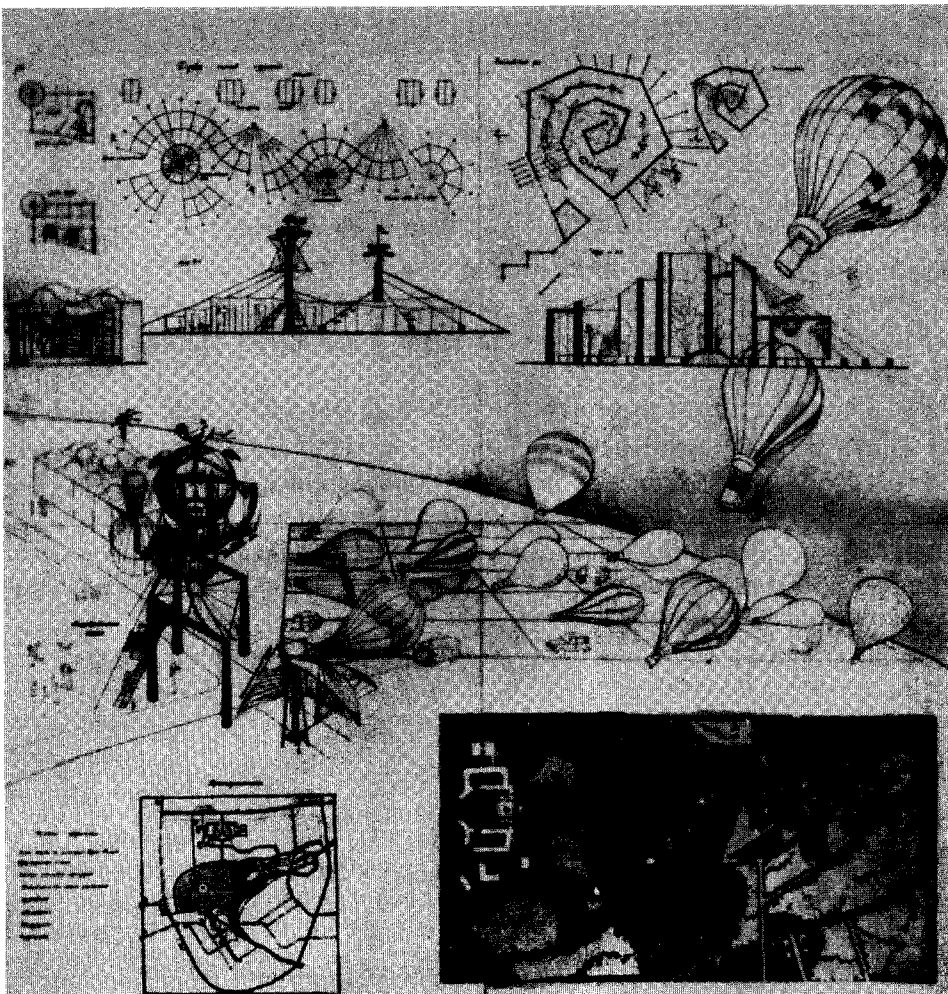


- проектирование внутренних пространств зданий и сооружений с дизайном их оборудования и предметного наполнения;
- формирование фрагментов городской, сельской, природной среды;
- создание экспозиционных структур, рекреационных комплексов и соответствующего для них оборудования;
- проектирование визуальных коммуникаций, оснащение и благоустройство средовых комплексов и систем и т.д.

Как правило, выбор темы должен проводиться дипломником самостоятельно, что предполагает возможность соответствия ее внутренним профессиональным предпочтениям, личному выбору, собственным представлениям студента о ее социально-культурной или народно-хозяйственной актуальности.

С содержательной точки зрения дипломный проект может иметь различную ориентацию, — от традиционной проектной разработки до научного исследования, выбор направления и характера работы также зависит от личных взглядов и возможностей дипломанта. Соответственно форма завершения и подачи материала дипломной работы может выбираться дипломантом достаточно свободно при условии обязательного отражения в экспозиции государственных квалификационных требований к выпускнику высшей школы по специальности 2902 "Дизайн архитектурной среды".

К дипломной работе студент фактически идет все шесть лет, проверяя себя различной тематикой, способами графической подачи, реагированием на требования реальной жизни или проявляя интерес к вечным философским проблемам.



Диплом Е. Розановой "Праздник воздухоплавания"

* * *

Дипломы специальности 2902, несмотря на активное преобладание среди используемых при формировании среды средств "внеархитектурного" характера (элементы благоустройства, оборудования и предметного наполнения), в конечном счете позволяют добиваться решений, обладающих всеми признаками произведения искусства: индивидуальность облика, значительность и своеобразие содержания, яркость и запоминаемость образной структуры и т.д.

Вопрос заключается в установлении границ возможных образных впечатлений, в выявлении специфики формирования образа архитектурной среды, доступной архитектурно-дизайнерскому проектированию. И, соответственно, в ориентации учебного процесса, воспитывающего специалиста нового типа.

Здесь возможны несколько направлений, которые практически сводятся к двум внешне несовместимым концепциям. Первая утверждает, что дизайн среды (которая складывается как постоянно меняющаяся — вместе с людьми и обстоятельствами — система самых разнообразных впечатлений) требует появления "суперхудожника" — специалиста, знающего и умеющего "все". Среда ждет творца, свободного от обаяния догм и прототипов, обладающего даром интуитивного проникновения в суть вещей и способного, всесторонне владея личным изобразительным мастерством, предложить потребителю свое понимание образа среды.

Вторая концепция — "рациональная" — делает упор на понимание и освоение глубинных механизмов становления, развития и, когда это необходимо, умирания среды. Этот подход ищет и исследует причинно-следственные связи между техно-

логией процессов и их визуальными проявлениями, между “чувствованиями” потребителя среды и ее эстетикой, считая их базой художественного озарения. В рамках этой концепции считается познаваемым даже святая святых всякого искусства — закон рождения художественного образа, то есть представляется разрешимой вполне безнадежная задача “поверить алгеброй гармонию”.

Понятно, что ни одна из этих установок не может “взять верх” в принципе — они не существуют друг без друга, как знание и интуиция, расчет и вдохновение. Поэтому ориентация на ту или иную задачу в процессе обучения в разных группах, у разных студентов, у разных педагогов заметна далеко не всегда.

Зримее всего это выступает в содержании конечного “продукта” архитектурно-дизайнерской учебы — дипломных работ, которые, несмотря на очевидную их привязанность к “материнскому” началу — архитектуре, резко отличаются от работ собственно архитектурного плана.

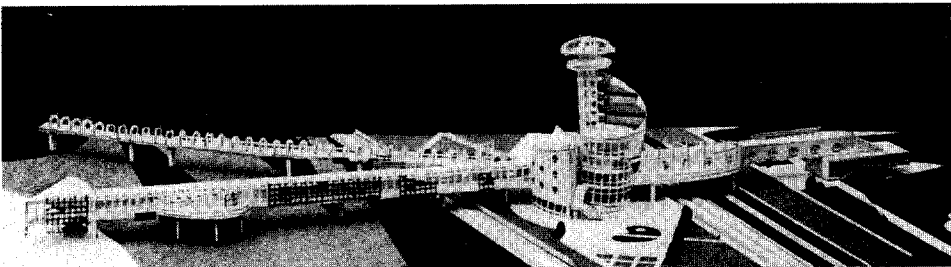
Так оказалось, что дизайн среды, наряду с традиционными, выдвигает совершенно *новые объекты проектирования*.

Например, студенты-архитекторы почти никогда не проектируют праздник — особое состояние среды, ее атмосферу, выраженную через организацию и последовательность действий, их оборудование и украшение. Проект Е. Розановой “Праздник воздухоплавания” именно так — от генплана до буклета — воссоздает дух, радость этого необыкновенного зрелища, вольность и легкость возникающего на несколько дней городка пилотов и судей, зрителей и штата обслуживания. Разборные каркасы и тенты жилой “деревни”, центра управления, выставочного комплекса, флаги, указатели, модели и надувные скульптуры — здесь практически нет привычного нам “дизайна деталей”, но есть — идеи (кстати, они уже взяты на вооружение спортивными ассоциациями, увлеченными полетами на аппаратах “легче воздуха”).

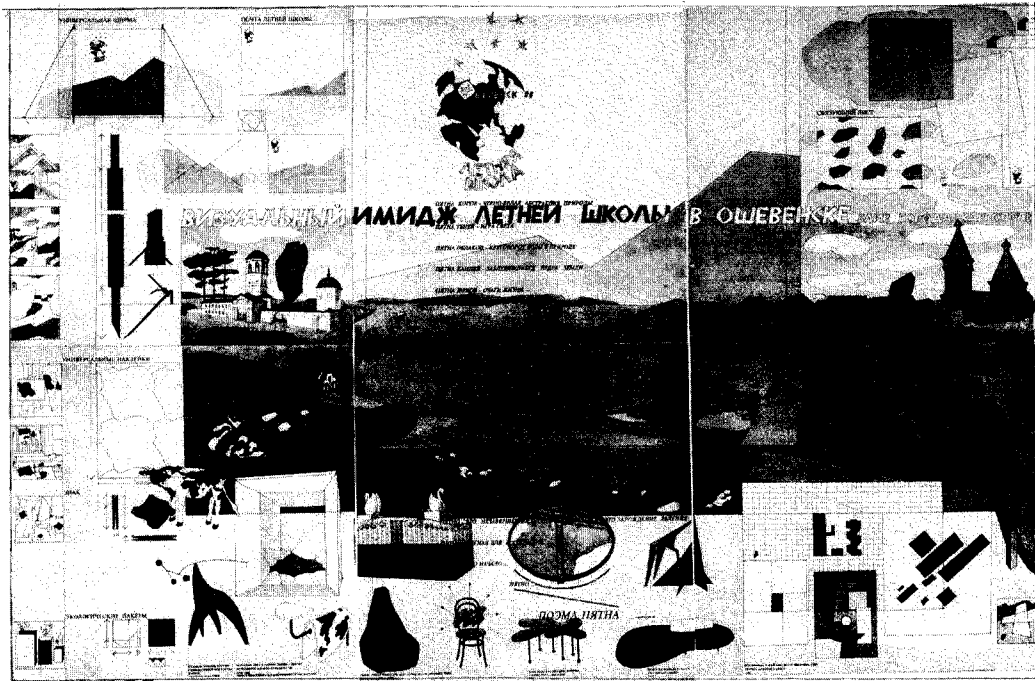
Разнообразие тематики средовых дипломов — весьма сильная сторона новой специальности, обеспечивающая ее тесные контакты с коллегами-проектировщиками. Проект А. Приклонской “Пешеходный мост Люблино—Печатники” лежит на стыке задач градостроительных (создание удобных связей между разобщенными полосой отвода железной дороги жилыми районами), инженерно-технологических (устройство движущегося тротуара, технической станции обслуживания) и ландшафтно-благоустроительных (проект предлагает оригинальную систему вертикального озеленения “скучных” строительных конструкций моста). А диплом Е. Марченко “Визуальный имидж летней школы в Ошевенске” (часть коллективного комплекса предложений по реабилитации среды старинного русского поселения в Архангельской области) транслирует авторские ощущения “духа места” — символического образа черно-белого пятна, напоминающего тени от облаков, купы деревьев, отражения в воде и т.д. — в фирменный стиль этого уже многие годы функционирующего центра архитектурно-дизайнерских исследований.

Вторая неожиданность для ортодоксального архитектурного проектирования — *новый масштаб проекта*, пристальное внимание к детализировке, “частностям” облика, увиденным как бы через увеличительное стекло.

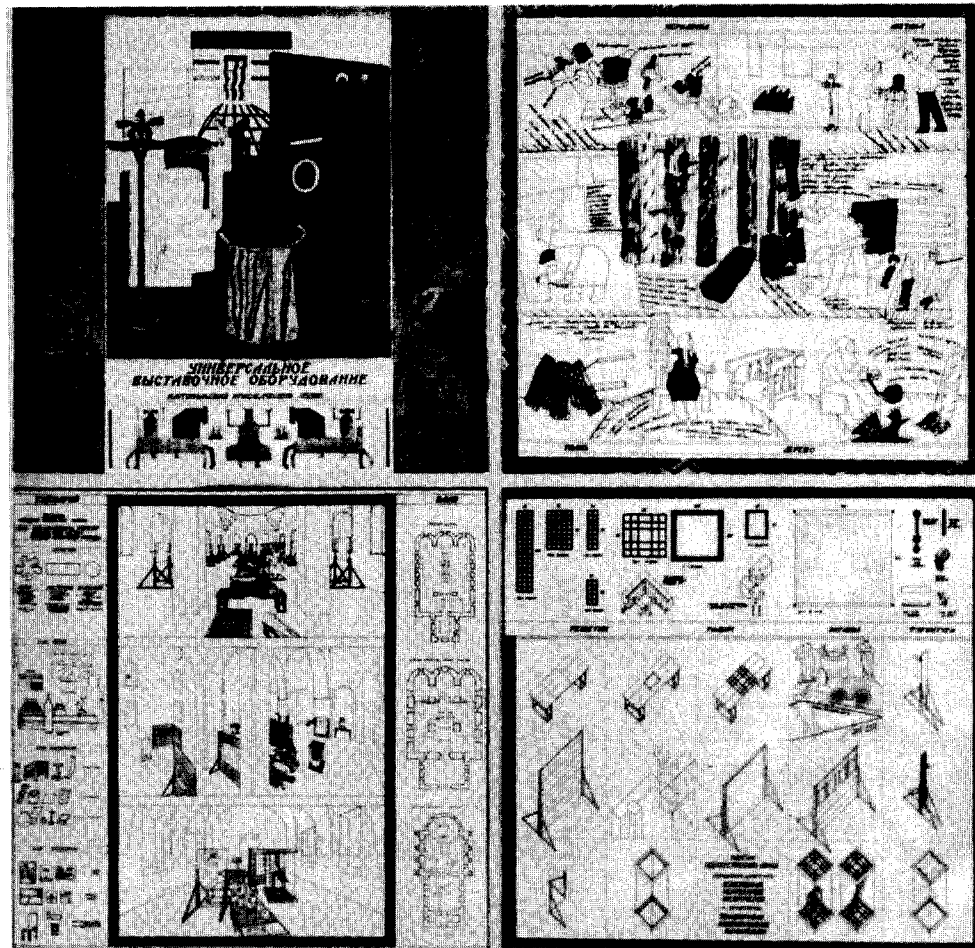
Диплом М. Соколовой “Универсальное выставочное оборудование для экспозиционных ситуаций Каргопольского краеведческого музея” почти не затрагивает пространственную основу будущей экспозиции, он как бы равнодушен к ее “архитектурной” выстроенности. Но зато видно, как скрупулезно, до мелочей автор “разбирается” с фактурой, исторической базой, психологией восприятия глины, кружев, документов, рассказывающих о прошлом русского Севера. Именно из этого



Диплом А. Приклонской
"Пешеходный мост Люблино —
Печатники", макет



Диплом Е. Марченко "Визуальный имидж летней школы в Ошевенске",
фрагмент



Диплом М. Соколовой "Выставочное оборудование Каргопольского краеведческого музея",
фрагменты

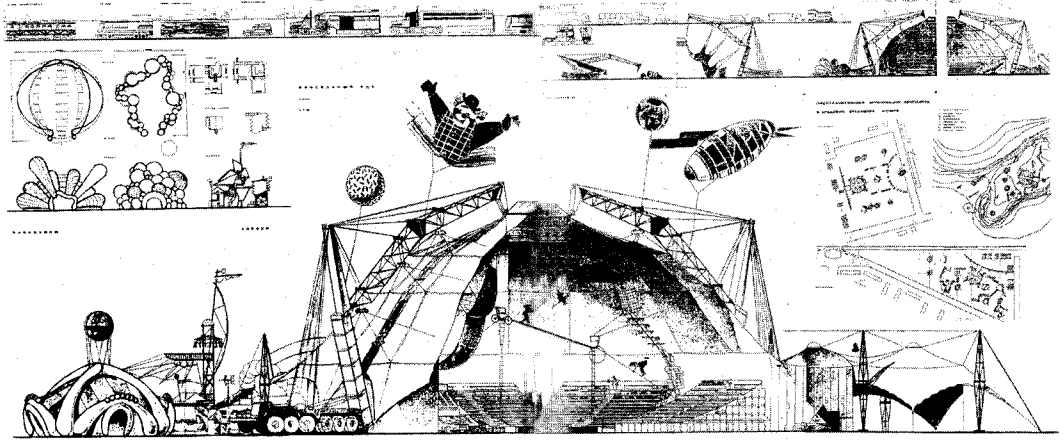
духа — невыразимого никакими описаниями — формирует дипломница образ музейной “начинки”, используя для ее оформления материалы и приемы внешне столь же “примитивные”, как и те черепки и оглобли, что увидит здесь посетитель. Естественно, что для этого бесполезен сотый, даже пятидесятый масштаб подачи. Появляются чертежи в 1:2, 1:5, натуральные шаблоны, почти забытые в сегодняшней архитектурной практике, передоверяющей “реализацию тонкости” своих замыслов строителям.

Третья черта “дизайнерских” дипломов — *комплексность подхода*. Передвижной “Высокомобильный цирк-шапито на 2 000 зрителей” (М. Альбанова и Л. Власова) стал своеобразной номенклатурой задач средового проектирования “от генплана до декора”. Неожиданная “конверсионная” технология возведения циркового купола (с помощью мощных тягачей, предназначенных для транспортировки ракетных установок); трактовка “антуража” цирковой площадки как яркого зрелища и во время представления, и в перерывах между ними; забота о быте “бродячих” артистов, содержании зверей, дневном и вечернем облике цирка, даже о внешнем виде циркового поезда “на марше” позволили авторам вполне традиционными, “добропорядочными” графическими средствами (отмывка с легкой подцветкой) развернуть целую феерию средовых состояний и ощущений.

Четвертая особенность — *новая социальная проблематика проектирования*, ориентация на бытовое, повседневное, нередко теряющееся в крупных архитектурных ансамблях. Такова работа Н. Смирнова “Трансформация среды жилой ячейки”, посвященная актуальной проблеме индивидуальной адаптации дешевого типового жилища к нуждам молодой семьи. Проект принципиально “декомпозиционен” — это изначально неустойчивое образование, принимающее любую нужную жильцам функционально-эстетическую структуру. Главное в нем — варианты возможного освоения пространства, опирающиеся на потенциал трансформаций разборно-стационарной “мебели” — модульных конструкций из многослойной фанеры и алюминиевых трубок. Залог многовариантности — необычное решение ядра квартиры, санитарно-кухонного блока. Он помещен в середину ячейки, вдали от окон, и превращен в “проходной центр” жилища, что позволяет переделывать ее планировку в самых неожиданных комбинациях. А адресованность проекта малообеспеченной семье с неустоявшимися эстетическими предпочтениями, далекими от традиционных ковриков и бра, делает этот эксперимент очень перспективным.

Дипломные работы средового направления открывают дизайнерам и некоторые неожиданные стороны их дела: оказывается, *дизайн среды реализуется на любых уровнях проектирования*, в том числе на градостроительном. Диплом “Формирование среды авиаколледжа в городе Рыльске” (автор — М. Печенова) не имеет чертежей крупнее, чем в масштабе 1:200. Зато здесь всесторонне — и с градостроительных позиций, и по условиям исторического контекста, и на уровне реалий и тенденций поведения людей, связанных с колледжем, — обоснованы черты духовного содержания облика этого архисовременного учебного заведения, ставшего центром жизни крошечного — всего 20 тысяч жителей — старинного русского города. И, что самое удивительное, эти черты — национальный характер, тяга к знанию, связь с передовыми технологиями — раскрыты в сугубо “градостроительных” изображениях: генплан, развертки, аксонометрия.

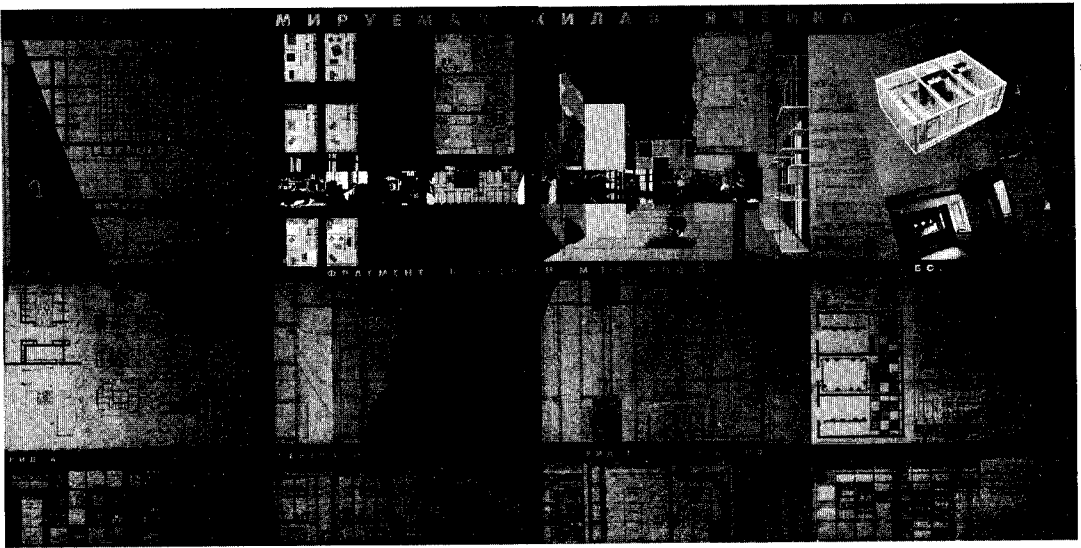
Наконец, архитектурно-дизайнерские дипломы доказывают, что архитектура далеко не всегда является ведущим средством формирования средовых объектов и систем, поскольку для создания образа среды отнюдь не обязательно затрагивать ее архитектурную основу. Работа К. Гладкого “Принципы организации визуальных коммуникаций и размещения рекламы на Ленинском проспекте в Москве” крупно, масштабно излагает подходы к изменению сложившегося образа ныне столь однообразной — несмотря на множество неплохих архитектурных акцентов — гигантской магистрали. И делается это практически только за счет “чистого” дизай-



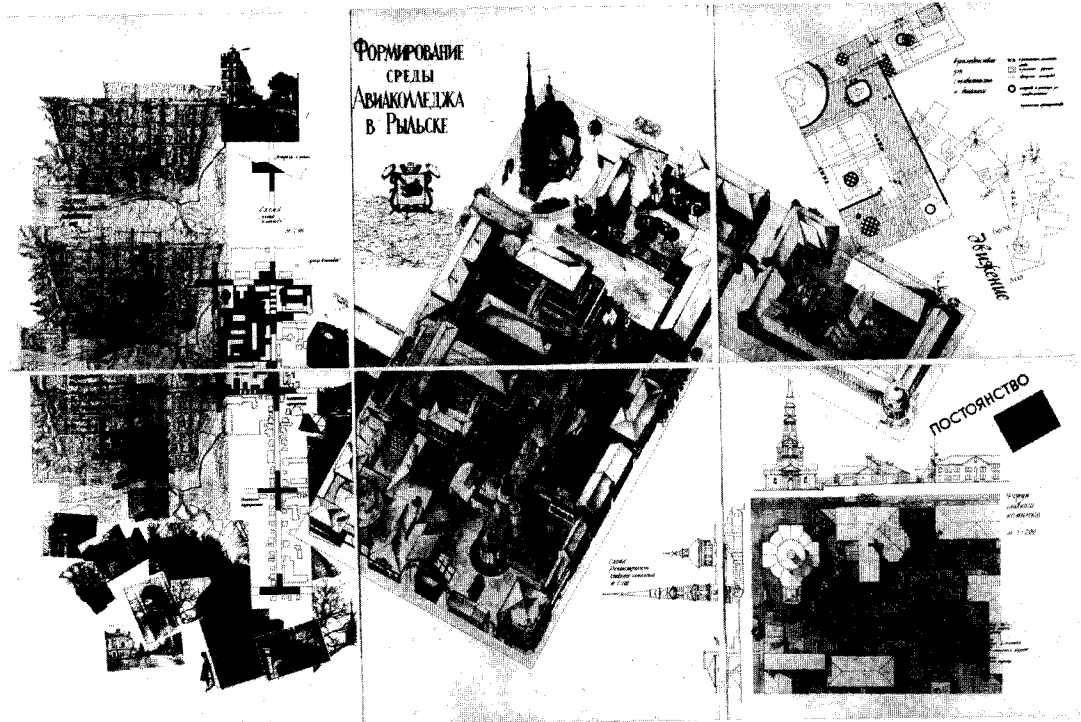
ВЫСОКОМОБИЛЬНЫЙ ЦИРК-ШАПКА НА 2000 ЗРИТЕЛЕЙ

Диплом М. Альбановой и Л. Власовой
"Мобильный цирк-шапито", фрагменты

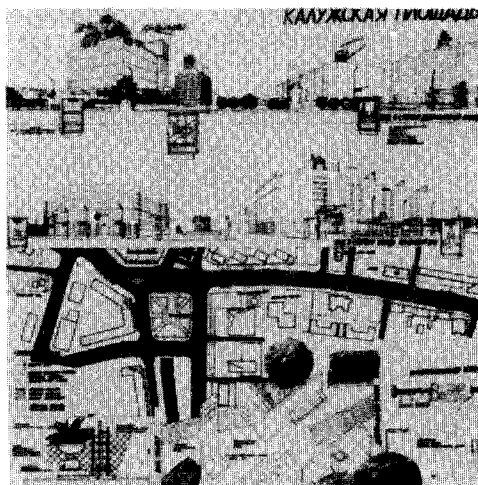
часть V глава 14



Диплом Н. Смирнова "Трансформация среды жилой ячейки"



Диплом М. Печеновой "Формирование среды авиаколледжа в г. Рыльске"

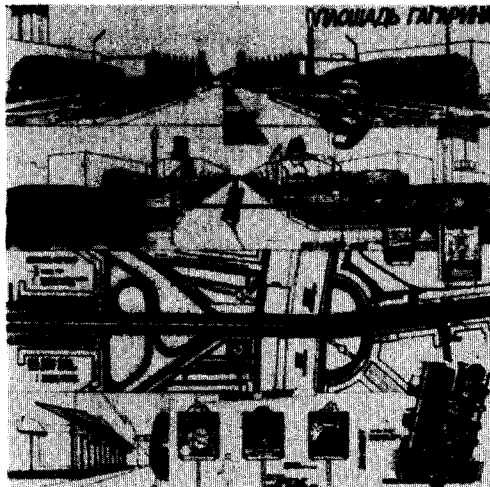
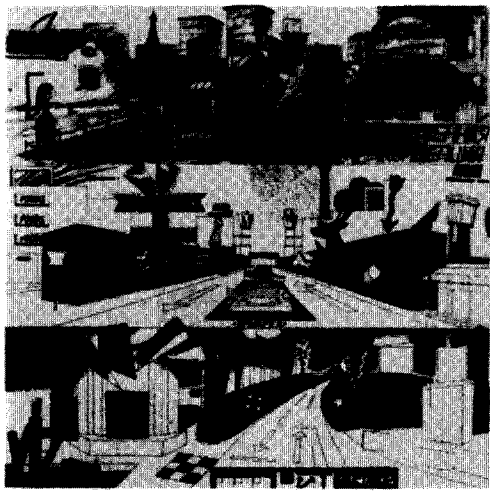


на, правда, относящегося к архитектурной основе без особого пиетета, отнюдь не идеализируя ее эстетику, но безусловно признавая приоритет композиционных закономерностей градостроительного контекста.

* * *

Особняком среди работ, завершающих курс обучения профессии “архитектор-дизайнер”, стоят магистерские диссертации. Их выполнение доверяется лучшим студентам, доказавшим на протяжении всех лет учебы свои творческие возможности и склонность и готовность к научной деятельности. Магистрантам предоставляется дополнительное время на освоение выбранной ими еще на V курсе проблематики, включая сбор и обобщение материалов отечественной и зарубежной теории и практики, написание и оформление квалификационной работы.

Магистерская диссертация может иметь как сугубо теоретический, так и научно-проектный вид — когда проектное предложение является выводом серьезных теоретических исследований. Именно так сделана работа Е. Фарвазовой “Прогностические варианты развития среды городских комплексов”. Рассмотрев различные модели возможных пертурбаций состояния крупных городских площадей в центре Москвы, она установила, что бесконфликтное решение проблем их развития требует внесения в их структуру специфического архитектурно-дизайнерского каркаса — возведения сопряженной с контурами опорной застройки системы перекрестных вертикальных и горизонтальных инженерных и транспортных коммуникаций. Наличие такого каркаса допускает появление любых вариантов последующих функционально-художественных преобразований среды, а разработка в



Диплом К. Гладкого "Принципы организации визуальных коммуникаций на Ленинском проспекте в Москве"

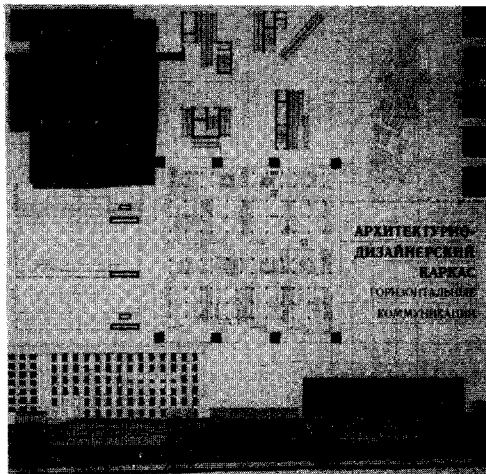
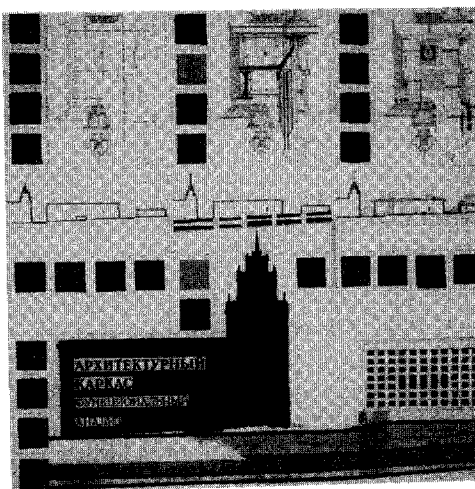
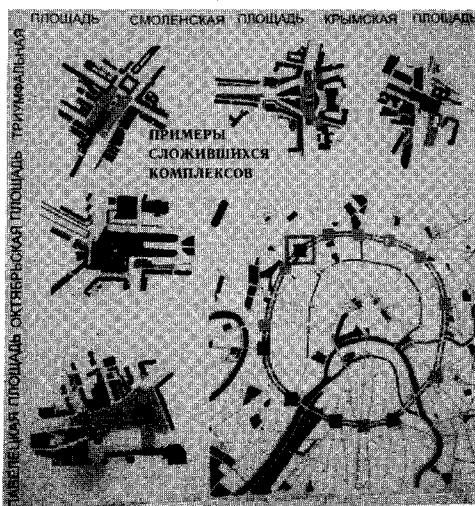
проекте условных альтернативных вариантов развития площади подтвердила обоснованность изысканий автора.

Тематика работ магистрантов специальности 2902.00 может быть чрезвычайно разнообразной — от проблем привязки памятников культуры и истории к средовому контексту современного города до задач рефункционализации среды утративших свою ценность промышленных территорий. Но в любом случае нацеленность этих работ на творческий синтез художественных и прагматических возможностей двух самых могущественных форм проектной культуры, архитектурной и дизайнерской, послужит целям их успешного совместного развития.

* * *

Сравнение названных учебных и дипломных проектных работ между собой чрезвычайно показательно. Например, во всех легко различимы черты обеих мировоззренческих концепций — интуитивной эстетической "включенности" в неуправляемые трудности мира и принципиальной прагматической "познаваемости" его законов и хитросплетений. Очевидно, именно так — загрузив содержанием, раздумьями, поиском "оба конца коромысла" — и должен видеть и работать художник.

Примечательно и то, что каждый автор среди множества аспектов решения своих конкретных задач искал собственную личную "сверхзадачу". И оказалось, что "художественно конструировать" даже в одном объекте можно совершенно разное, что *дизайн можно классифицировать не по функции, а по творческим целям*. Есть "дизайн ауры", ироничной, как у Гладкого, или подчеркнуто националь-

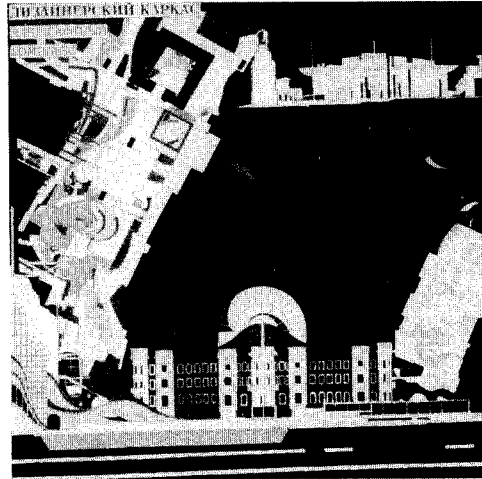
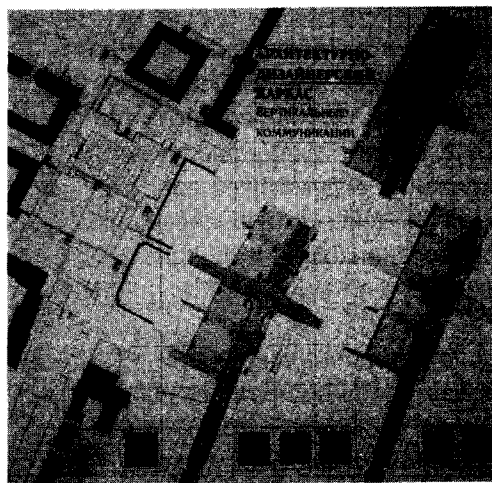
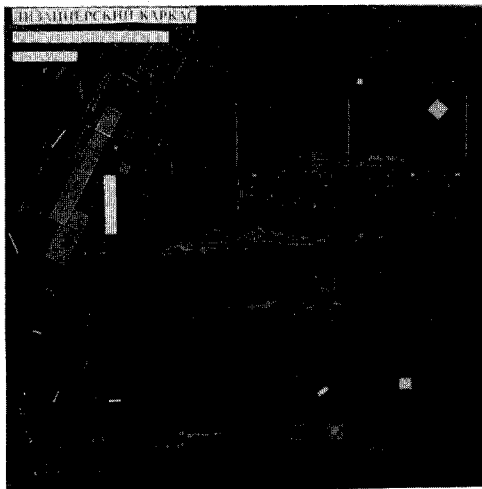
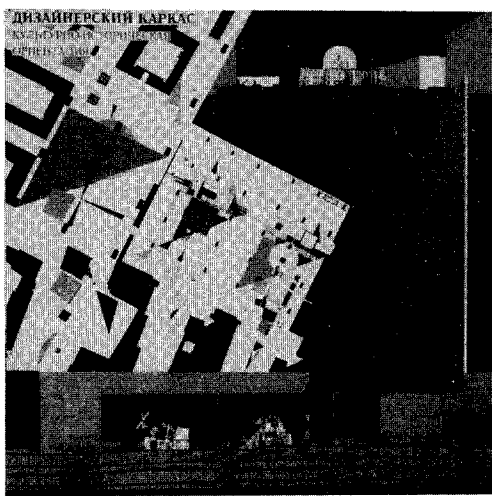


ной, как у Печеновой, существуют “дизайн процесса (события)” — это работа Розановой, “дизайн объекта”, как в проектах Власовой и Альбановой, “дизайн обстоятельств” — у Соколовой, “дизайн предвидения” — у Фарвазовой. И именно это различие внутренних приоритетов определяет своеобразие конкретного результата.

В этом смысле интерес учебных и дипломных работ по формированию архитектурной среды состоит не только и не столько в новой тематике или новом подходе к проектированию. Куда важнее, что они отражают новые грани в архитектурном и дизайнерском образовании, которое изрядно закоснело при обращении к традиционным — либо чисто дизайнерским, либо чисто архитектурным заданиям. Иначе говоря, новая сфера приложения художественного труда — дизайн среды — требует появления нового инструментария ее творческого исследования, собственной проектной методики, непривычных приемов организации учебы.

Тут и коллективная — целой группой — работа над крупными реальными заказами, и включение отдельных самостоятельных предложений студентов с младших курсов в состав более масштабных проектов старшекурсников и т.д. Другими словами, проектирование средовых объектов и систем обладает еще одним качеством: это почти всегда *экспериментальное проектирование*, которое показывает, как много вопросов полноценного формирования архитектурной среды не только не решено, но даже не поставлено.

Их множество — от проблем синтеза композиции предметного наполнения и пространственной ситуации в художественной структуре среды до вопросов соот-



Диплом на степень магистра архитектуры,
Е. Фарвазова, "Архитектурно-дизайнерский
каркас развития среды крупного городского
комплекса"

ношения отечественного, "родного" и "международного", общемирового начала в образах нашего окружения.

Поэтому оценивать проектные учебные и дипломные работы среднего характера следует не только по красоте или совершенству их предложений, но и по палитре затронутых проблем. Ибо новизна предмета проектирования — среды — обязательно выливается в нетривиальность принципов и методов творческой работы, открывает неизвестные пока горизонты в искусстве средового проектирования — дизайне архитектурной среды.

Профессия, подготовке которой посвящена настоящая книга, появилась на стыке двух видов искусства, архитектуры и дизайна, и развивается и приобретает устойчивые очертания в особое время — на переломе двух эпох проектного отношения к действительности. Сегодня на смену тысячелетиями господствовавшей практике “раздельного” непредсказуемого формирования окружающей нас “второй природы” за счет сложения усилий самостоятельно действующих специалистов — архитекторов, технологов, декораторов, ремесленников — приходит пора продуманного комплексного взаимодействия их работ.

Соответственно материал учебника обобщает, с одной стороны, современные представления мировой дизайнерской мысли о новой сфере проектной культуры — комплексном архитектурно-дизайнерском проектировании, с другой, систематизирует многолетний — с 1988 года — опыт работы в этой сфере кафедры дизайна архитектурной среды Московского архитектурного института. Относительно небольшой срок успешного становления новой ветви архитектурного образования — сегодня этой профессии обучают более 30 вузов России и стран СНГ — подтвердил, что художественное проектирование (дизайн) архитектурной среды является совершенно самобытной областью творческой деятельности, формирующей наше окружение всесторонне, в единстве материально-физических, прагматических и эстетических установок, факторов и условий.

Обладая собственным объектом приложения труда (среда), своими средствами ее проектирования (синтез предметно-пространственных реалий), новая профессия, естественно, отличается и собственной методикой работы, а стало быть спецификой ее изучения и освоения в высшей школе.

Своеобразие методических подходов и положений проявляется в различных направлениях — от появления в учебном процессе специальных теоретических дисциплин до разработки особых способов и навыков фиксации творческих предложений в проектной графике. Вместе с тем новую профессию роднит с традиционной архитектурной методикой непреложность пространственного понимания и сути средовых объектов и принципов композиции средств их формирования, как утилитарно-необходимых — оборудования, мебели, ограждений, так и декоративно-пластических. Поэтому в учебнике появляется большое количество непривычных для чисто архитектурной школы рекомендаций и установок: усиление внимания к аналитической стороне проектного процесса, особый интерес к проблемам синтеза в едином произведении качественно разнородных слагаемых среды, алгоритмы проектного преобразования прагматических запросов общества в эстетические ценности и т.д. В методическом плане это выливается в иные, нежели в архитектурном проектировании, порядки выполнения учебных заданий, особые цели и приемы пропедевтики, новые комплексы дисциплин — колористика, эргономика, проектный анализ и др., “сопутствующих” основному предмету —

архитектурно-дизайнерскому проектированию, даже нестандартные формы собственно учебного проектирования: реальные разработки на конкурсной основе, участие в профессиональных проектных семинарах, привлечение студентов к заказным работам и т.п.

Все эти нововведения и дополнения, обусловленные появлением столь специфического объекта проектной деятельности, как среда, идут параллельно с принципиальными изменениями всех обстоятельств работы проектировщиков: формируется другой класс заказчиков, складываются новые формы организации проектного дела, иные, рыночные взаимоотношения с поставщиками, строителями, представителями смежных областей проектного и художественного творчества. Одновременно происходит и усиление индивидуального начала в поиске необычных архитектурно-дизайнерских решений, и обострение зависимости авторов этих решений от коллег по цеху, от успехов связанных с дизайном среды научных и производственных сфер. Иными словами — идет коренная перестройка основ профессии зодчего: сохраняя свое первенство в деле создания нашего предметно-пространственного окружения, он должен уметь не столько чертить и рисовать, интуитивно выработывая новые образы и идеи, сколько, размышляя и фантазируя, направлять работу множества “соавторов” к общему идеалу.

И в этом смысле многие положения нашего учебника имеют значение не только для архитекторов-дизайнеров, но применимы и при обучении студентов других архитектурных специальностей.

Разумеется, учебник охватывает далеко не все стороны и особенности работы специалистов по средоформированию — во-первых, многое в этом деле только нарождается, формируется, во-вторых, идет бурный рост новых проектных технологий во всех областях архитектурного и дизайнерского творчества. Авторы понимают, что они наметили только некоторые принципы подготовки будущих специалистов по средовому проектированию, очертили только общие контуры границ их будущей деятельности, только часть методических рекомендаций по наработке соответствующих знаний и умений. Дальнейшее совершенствование технологии обучения архитекторов-дизайнеров требует как доработки теоретических основ профессии, так и внимательного изучения и обобщения практики их работы.

Одна из возникающих при этом кардинальных задач — понять, сформулировать и внедрить в практику высшей школы алгоритмы надежных технологий превращения “прямых” предметно-пространственных ответов на запросы жизни в художественную, близкую и интересную каждому человеку целостность. Другая, неразрывно связанная с первой — научить людей, посвятивших себя дизайну среды, находить в реальной действительности, произведениях искусства, явлениях природы источники творческого вдохновения, порождающего оригинальные и емкие образы, органично привязанные к чаяниям все время меняющегося мира.

Понятно, что каждая из них поднимает целый пласт еще нерешенных проблем. Поэтому работа над темой должна и будет продолжаться, и авторский коллектив очень надеется на участие в ней и наших читателей.

1. **Baker R.** Designing the Future. The computer transformation of Reality/London. Thames and Hudson, 1993.
2. **Barett C.** An introduction to optical art. — Studio Vista. London, 1974.
3. **Birren F.** New horizons of color. — N.Y., Reinhold, 1955.
4. **Fisher Volker.** Design heute. Prestel Verlag, 1988.
5. **Gencks Ch.** Architecture today, 1988.
6. **Itten J.** Kunst der Farbe. Ravensburg, 1961.
7. **Luscher M.** Der Mensch — 4 Farben. Mosaik Verlag, Munchen, 1977.
8. Miller R. Craig/ Modern Design. In the Metropolitan Museum of Art, 1980—1990. — N.Y., 1990.
9. **Narboni R.** La lumiere urbaine. Le Moniteur, 1995.
10. **Narboni R.** La lumiere urbaine. Eclairer les espaces publics. — Paris, Le Moniteur, 1995.
11. **Nemcsics A.** Das Farbenpraferenz — Index — Zahlensystem in Dienste der Farblichen Raumgestaltung. Budapest, 1970.
- 12—13. Ж-л «Англия» № 54
14. **Антонов В.** Композиция городской среды //Автореф. док. дисс. — МАрХИ, 1987.
15. **Арнхейм Р.** Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974.
16. **АрпХ.** Каталог выставки. — М., 1990.
17. **Архитектура** и эмоциональный мир человека //Забельшанский Б.А., Минервин Г.Б. и др. — М., 1985.
18. **Архитектурная физика.** Учебник под ред. Н.В. Оболенского. — М., Стройиздат, 1993.
19. **Бабуров А.** О природе архитектурного ансамбля //Архитектура СССР, 1987.
20. **Бархин Б.Г.** Методика архитектурного проектирования. — М.: Стройиздат, 1987.
21. **Беляева Е.Л.** Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия. — М., 1977.
22. **Бунин А.В., Круглова М.Г.** Архитектурная композиция городов. — М., Изд. Академии архитектуры СССР, 1940.
23. **Буров А.** Мир художника. — М., 1980.
24. **Бычков В.В.** Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве. Вопросы истории и теории эстетики. — М.: МГУ, 1975.
25. **Визуальная культура** — визуальное мышление в дизайне. Методические материалы. — М.: ВНИИТЭ, 1990.
26. **Виноградов Я.П.** Изучение взаимодействия полихромии и структуры объемно-пространственной формы //“Техническая эстетика”. — 1980, № 3.
27. **Виноградов Я.П.** Опыт и перспективы изучения цвета в МАрХИ /В сб. Цвет в дизайне и колористическое образование. — М., 1990.
28. **Габричевский А.Г.** Пространство и масса в архитектуре. — № 1, 1923.

29. **Генисаретский О.** "Дизайн, городская среда и проектная культура". Дизайн и город //Тр. ВНИИТЭ. Сер. "Техническая эстетика".— М., 1988. Вып. 57.
30. **Генисаретский О.** "Проектная культура и концептуализм". Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды //Тр. ВНИИТЭ. Сер. "Техническая эстетика".— М., 1987. Вып. 52.
31. **Генисаретский О.** Проблемы исследования и развития проектной культуры дизайнера: Автореф. дисс. канд. архит. — М., 1988.
32. **Гете И.В.** Учению о цвете (хроматика). Иоганн Вольфганг Гете.
33. **Гинзбург М.Я.** Стиль и эпоха. — М., 1924.
34. **Глазычев В.Л.** О дизайне. — М.: Искусство, 1970.
35. **Глазычев В.Л.** Организация архитектурного проектирования. — М., 1978.
36. **Гулидов М., Гущева Т.** Бионические аспекты использования принципов окраски живых организмов в художественном конструировании //Техническая эстетика, 1966, № 5. — С. 13—16.
- 37—38. **Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды.** Труды ВНИИТЭ //Сер. "Техническая эстетика". — М., 1989. Вып. 58.
39. **Гусев Н.М., Макаревич В.Г.** Световая архитектура. — М.: Стройиздат, 1973.
40. **Градостроительство** Москвы. 90-е годы XX века /Под ред. А.В. Кузьмина. — М.: АО "Московские учебники и Картолитография", 2000.
41. **Джадд Д., Вышецки Г.** Цвет в науке и технике. — М.: Мир, 1978.
42. **Дженкс Чарльз.** Язык архитектуры постмодернизма. — М.: Стройиздат, 1985.
43. **Джонс Дж. К.** Инженерное и художественное конструирование: Пер. с англ. — М., 1976.
44. **Джонс Дж. К.** Методы проектирования. — М.: Мир, 1986.
45. **Дизайн на Западе.** — М.: ВНИИТЭ, 1992.
46. **Домус № 1, 1988** (русское издание).
47. **Домус № 4, 1989** (русское издание).
48. **Ефимов А.В.** Колористика города. — М.: Стройиздат, 1990.
49. **Ефимов А.В.** Моделирование формообразующего действия полихромии //Техническая эстетика, 1977, № 7.
50. **Ефимов А.В.** Формообразующее действие полихромии в архитектуре. — М.: Стройиздат, 1984.
51. **Ефимов А.В.** Шведские исследования колористической среды //Техническая эстетика, 1983, № 11.
52. **Жолтовский И.В.** Принципы зодчества //Архитектура СССР, 1933, № 5.
53. **Забельшанский Г.А., Минервин Г.Б. и др.** Архитектура и эмоциональный мир человека. — М., 1985.
54. **Иконников А.В.** Формирование среды жилища и стиль жизни //Техническая эстетика. — М., 1987.
55. **Иконников А.В.** Архитектурный ансамбль. — М.: Знание, 1979.
56. **Иконников А. и др.** Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М.: Стройиздат, 1990.
57. **Кан Л.** Сб. Мастера архитектуры об архитектуре. — М.: Искусство, 1972.
58. **Кантор К.** Правда о дизайне. — М.: АНИР, 1996.
59. **Келер В., Лукхардт В.** Свет в архитектуре. — М.: Госстройиздат, 1967.
60. **Кондратьева К.** "Проблемы этнокультурной идентичности и современный дизайн". Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предметной среды //Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 58. — М., 1989.
61. **Кринский В.Ф., Ламцов И.В., Туркус М.А.** Элементы архитектурно-пространственной композиции. — М., 1934.
62. **Кузьмина М.** Поп-арт, оп-арт, кинетическое искусство. Модернизм. — М.: Искусство, 1969.
63. **Курьерова Г.** "Экологическая ориентация в современной проектной культуре Западной Европы". Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды //Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 52. — М., 1987.

64. **Лежава И.Г., Метленков Н.Ф., Нечаев Н.Н.** Организация пространственного моделирования в учебном архитектурном проектировании. — М.: Наука, 1980.
65. **Лосев А.Ф.** Эстетика "Философская энциклопедия". — М., 1970. Т. 5.
66. **Лотман Ю.** Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. —
67. **Лотман Ю.** Структура художественного текста. — М.: Высшая школа, 1986.
68. **Лисициан М.В.** и др. Интерьер общественных и жилых зданий. — М.: Стройиздат, 1973.
69. **Маркузон В.** Семантика и развитие языка архитектуры /В сб. Архитектурная композиция. — М.: Стройиздат, 1970.
70. **Мастера архитектуры об архитектуре.** — М.: Искусство, 1970.
71. **Мастера архитектуры об архитектуре.** — М.: Искусство, 1972.
72. **Мастера советской архитектуры об архитектуре.** — М.: Искусство, 1975. Тг. 1, 2.
73. **Мельвилль Ю.К.** Чарльз Пирс и прагматизм. — М.: МГУ, 1968.
74. **Минервин Г., Шимко В.** На пути к дизайну градостроительных систем //Техническая эстетика. — М., 1990. № 6.
75. **Минервин Г., Ермолаев А.** Новая специальность — архитектор-дизайнер // Техническая эстетика. — 1989. № 11.
76. **Минервин Г., Шимко В.** На пути к дизайну градостроительных систем //Техническая эстетика. — 1990. № 6.
77. **Минервин Г.Б.** Архитектоника промышленных форм //ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика и эстетика промышленных форм. Вып. 1. — 1970; ВНИИТЭ. Сер. Принципы образования промышленных форм. Вып. 2. — 1974.
- 78—79. **Миронова Л.Н.** Цветоведение. — Минск: Высшая школа, 1984.
80. **Моль А.** Теория информации и эстетическое восприятие. — М.: Мир, 1966.
81. **Моор В.** Архитектурное пространство как центральная категория профессионального мышления: Автореф. дисс. канд. архит. — М., 1983.
82. **Моранди Дж.** Каталог выставки. — М., 1973.
83. **Мунипов В.М.** Камо грядешь, эргономика? — М., 1992.
84. **Огни Москвы.** — М.: Ассоциация "КСОК", 2001.
85. **Основные термины дизайна.** Краткий словарь-справочник. — М., ВНИИТЭ, 1989.
86. **Паяслян Г.** Образно-типологический подход при проектировании средовых объектов: Дисс. канд. архит. — М.: ВНИИТЭ, 1988.
87. **Пухначев Ю.** Число и мысль. — Знание, 1981.
88. **Принцип Тонета.** Мебель из гнутой древесины и стальных трубок. Каталог выставки. — 1990.
89. **Рачеева И.** "Проектирует американская группа САЙТ". Творческие направления в современном зарубежном дизайне //Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 60. — М., 1990.
90. **Раннев В.Р.** Интерьер. — М.: Высшая школа, 1987.
91. **Ренато Де Фуско.** Ле Корбюзье — дизайнер. Мебель, 1929. — М.: Советский художник, 1986.
92. **Руководство по проектированию архитектурного освещения застройки в центральной части и исторических зонах Москвы и зданий, имеющих важное градостроительное значение.** — М.: Мосгорэкспертиза, 1997.
93. **Саймондс Дж.** Ландшафт и архитектура. — М.: Стройиздат, 1965.
94. **Салмин Л., Уцевовская О.** О знаковой целостности городской среды //Техническая эстетика. — М., 1984.
95. **Сидоренко В.** Дизайн как проектная деятельность //Техническая эстетика. — М., 1990.
96. **Сидоренко В.Ф.** Дизайн — образ культуры: Разд. Третья культура //Вестник высшей школы. — 1989. XII.
97. **Сидоренко В.Ф.** Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: Автореф. дисс. докт. архит. — М.: ВНИИТЭ, 1990.
98. **Сомов Ю.С.** Композиция в технике. — М.: Машиностроение, 1977.
99. **Степанов Г.П.** Композиционные проблемы синтеза искусств //Художник РСФСР, 1984.

100. **Сто** дизайнеров Запада. — М., ВНИИТЭ, 1994.
101. **Тернер В.** Проблемы цветовой классификации в примитивных культурах. Семиотика и искусствоведение. — М., 1972.
102. **Флеш Арт** (Европейский художественный журнал). — 1989. № 1.
103. **Хан-Магомедов С.** Дизайн в структуре социалистической культуры //Техническая эстетика — М., 1981.
104. **Хан-Магомедов С.О.** Пионеры советского дизайна. — М.: Галарт, 1995.
105. **Хан-Магомедов С.О.** Проблемная ситуация в дизайне и некоторые актуальные проблемы стилеобразования. Тр. ВНИИТЭ //Техническая эстетика. — М., 1980. № 24.
106. **Хан-Магомедов С.О.** У истоков суперграфики и колористики /В кн.: Некоторые проблемы развития отечественного дизайна. — М., 1983.
107. **Художественное** конструирование. Проектирование и моделирование: Учеб. под общ. ред. З.Н. Быкова и Г.Б. Минервина.
108. **Художественное** моделирование комплексного объекта /Тр. ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 31.
109. **Художественное** проектирование: Под ред. Нешумова Б.В. и Щедрина Е.Д. — М.: Просвещение, 1979.
110. **Черневич А.** Язык графического дизайна. — М., 1975.
111. **Шенберг Ленц.** Каталог выставки. — Мюнхен, 1989.
112. **Шимко В.Т.** Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. — М.: СПЦ принт, 2003.
113. **Шимко В.Т.** Архитектурное формирование городской среды. — М.: Высшая школа, 1990.
114. **Шукурова А.В.** Архитектура Запада и мир искусства XX века. — М.: Стройиздат, 1990.
115. **Щепетков Н.И.** Проектирование архитектурного освещения города /Учеб. пособие. — М.: МАрХИ, 1986.
116. **Щелкунов Д.Н.** Дизайн — к проектированию будущего //Техническая эстетика. — 1989. № 11.
117. **Эргономика:** принципы и рекомендации: Методическое руководство. Изд. 2-е. — М.: ВНИИТЭ, 1983.
118. **Эстетические** ценности предметно-пространственной среды: Под ред. Иконникова А.В. — М.: Стройиздат, 1990.
119. **Юккер.** Каталог выставки. — М., 1988.

ISBN 5-9647-0031-4



Учебное издание

Георгий Борисович Минервин, Александр Павлович Ермолаев,
Владимир Тихонович Шимко, Андрей Владимирович Ефимов,
Николай Иванович Щепетков, Анна Александровна Гаврилина,
Николай Константинович Кудряшев

Дизайн-идея *М. Соколова*

Редактор *И. Попова*
Верстка *А. Агнистиков*

Дизайн архитектурной среды

Подписано в печать 17.05.2006. Формат 60x90 1/8.
Бумага офсетная. Гарнитура Ofisina. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 63. Тираж 2000 экз. Изд. № А-40. Заказ Э-92.

000 Издательство «Архитектура-С»
107031, Москва, ул. Рождественка, 11
Отдел реализации (495) 628-51-64
E-mail: sankinall@mtu-net.ru
www.architecture-s.ru

Отпечатано в типографии ОАО ПИК «Идел-Пресс»
в полном соответствии с качеством предоставленных материалов.
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.