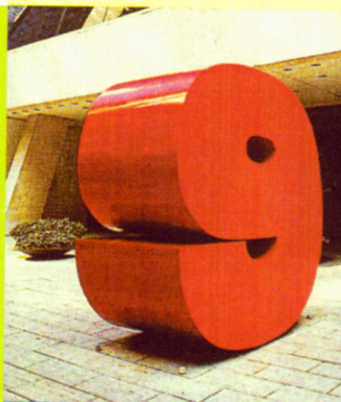


Э.В. ФОМИНА

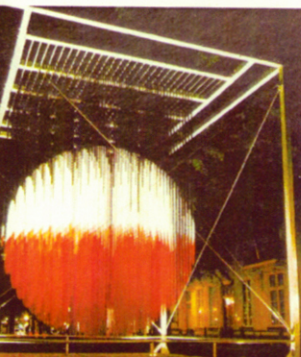


ДИЗАЙН

И
МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ
ИСКУССТВО
В ФОРМИРОВАНИИ
СРЕДЫ



Учебно-методическое пособие



Тольятти
ТГУ
2011

Министерство образования и науки Российской Федерации
Тольяттинский государственный университет
Инженерно-строительный институт
Кафедра «Дизайн»

Э.В. Фомина

**ДИЗАЙН И МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО В
ФОРМИРОВАНИИ СРЕДЫ**

Учебно-методическое пособие

Тольятти
ТГУ
2011

УДК 658.512.2(075.8)

ББК 30.18я73

Ф762

Рецензенты:

директор ООО «АС-Проект», член Союза архитекторов России

Е.В. Сперн;

доцент Тольяттинского государственного университета *Р.В. Гринев.*

Ф762 Фомина, Э.В. Дизайн и монументально-декоративное искусство в формировании среды : учеб.-метод. пособие / Э.В. Фомина. – Тольятти : ТГУ, 2011. – 80 с. : обл.

Учебно-методическое пособие в сжатой форме рассматривает основные аспекты архитектурно-дизайнерского проектирования средовых объектов, перспективы и тенденции дизайна среды, архитектурно-дизайнерские средства формирования открытых пространств. Кроме того, в пособии уделено внимание цветовой специфике произведений архитектуры и дизайна, световой среде открытых архитектурных пространств.

Предназначено для студентов специальности 070601 «Дизайн».

УДК 658.512.2(075.8)

ББК 30.18я73

Рекомендовано к изданию научно-методическим советом Тольяттинского государственного университета.

© ГОУ ВПО «Тольяттинский государственный университет», 2011

ВВЕДЕНИЕ

Данное учебно-методическое пособие предназначено для студентов специальности 070601 «Дизайн» и включает в себя материалы по дисциплине «Дизайн и монументально-декоративное искусство в формировании среды».

Дисциплина изучается в течение второго и третьего семестров и рассматривает основные принципы архитектурно-дизайнерского проектирования средовых объектов, перспективы и тенденции дизайна среды. Особое внимание уделяется архитектурно-дизайнерским средствам формирования открытых пространств.

«Дизайн и монументально-декоративное искусство в формировании среды» является специальной дисциплиной, которая позволяет студентам расширить кругозор своих знаний и умений в области проектирования средовых объектов.

Целью данного курса является рассмотрение особенностей процесса проектирования в дизайне среды и формирование знаний о взаимодействии объектов дизайна, монументально-декоративного искусства и архитектурной среды.

В задачи курса входит изучение:

- ✦ морфологии архитектурной среды;
- ✦ композиционного формообразования объектов дизайна;
- ✦ особенностей дизайна внутренних и открытых архитектурных пространств;
- ✦ архитектурно-дизайнерских средств формирования открытых пространств;
- ✦ цветовой специфики произведений архитектуры и дизайна;
- ✦ тенденций в развитии дизайна средовых объектов.

В процессе изучения дисциплины студенты должны получить представление о способах создания гармоничной, комфортной среды.

В ходе практических занятий студенты подробно и детально изучают отдельные вопросы курса, методы, принципы проектирования, используя основную и дополнительную литературу, видео- и иллюстративные материалы.

Самостоятельная работа студентов состоит из подбора, систематизации, анализа иллюстративного материала по темам курса, предпо-

ектного анализа ситуации, включает в себя выполнение поисковых эскизов, а также создание макета. Неотъемлемой частью самостоятельной работы является умение целенаправленно работать с литературой, предложенной программой, и дополнительными источниками.

Распределение часов дисциплины по семестрам

Вид занятий	№ семестров, число учебных часов в семестрах															
	1		2		3		4		5		6		7		Итого	
	РУП	РПД	РУП	РПД	РУП	РПД	РУП	РПД	РУП	РПД	РУП	РПД	РУП	РПД	РУП	РПД
Лекции																
Лабораторные занятия																
Практические занятия		36		96		36		96								264
КСР																
Аудиторные занятия																
Самостоятельная работа																
Итого		36		96		36		96								264

*Даже самые прекрасные сооружения мертвы,
если они не связаны идеей единства города
как живого, социального и архитектурного организма.*

И.В. Жолтовский

1. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

В соответствии со своим назначением конкретная архитектурная среда обладает специфическими функциональными и информационными качествами, что определяет ее эмоциональное содержание и архитектурно-дизайнерское выражение отдельных процессов деятельности. Ощущая различия в эмоциональном воздействии архитектурной среды, человек обычно не осознает его источников. 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 дизайнера по организации рациональной и эстетически значимой предметно-пространственной среды должна быть рассмотрена с двух сторон: с точки зрения процесса проектирования и с точки зрения принципов организации архитектурной среды.

Работа дизайнера направлена на изменение исходной средовой ситуации и четко делится на две части – аналитическую и синтетическую. Первая часть является как бы методическим обеспечением проектной деятельности, вторая – это формообразование (учет формообразующих факторов, выход на форму объекта, приведение к единству, целостности).

В данном случае под *проектированием* следует понимать процесс создания чего-либо нового, в том числе новых формальных решений, которые могут быть индивидуальными и типовыми. **Формообразование** – создание новой содержательной формы. **Композиция** – это и процесс (часть процесса проектирования), и результат формообразования, в котором фиксируется результат организации формы.

1.1. Морфология архитектурной среды

Существует несколько концептуально разных подходов к формообразованию. Одни теоретики рассматривают его как образование художественной формы. Другие утверждают, что объекты среды структурируют, прежде всего, реальные жизненные процессы и поэтому они тесно взаимосвязаны с целым комплексом социально-экономических, функциональных, инженерно-технических и других объективных факторов. В первом случае формообразование является чистым формотворчеством. Во втором случае следует говорить о создании целой искусственной среды при проектировании объектов, где форма объекта – результирующее звено, которое аккумулирует в себе многие свойства, обусловленные организацией процессов деятельности и поведения людей, рациональными принципами организации конструктивных систем, многими другими объективными факторами. Эстетическая организация объекта при таком подходе составляет только определенный аспект формообразования, который выражается в поиске свойств формы, наиболее существенных для восприятия соответствующей информации.

Поэтому формообразование не может рассматриваться как процесс создания только художественной или эстетически значимой формы вне объективной ее обусловленности многими другими факторами и требованиями, которые всегда вытекают из процессов организации самой жизнедеятельности людей посредством архитектурной формы, всегда представляют собой синтез факторов строительного производства и социально-экономических условий, находящих выражение в определенных параметрах этой формы.

Таким образом, формообразование сводится к выявлению и фиксации в объекте различных его свойств и качеств, т. е. к содержанию формы, и является способом ее существования.

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) факторов и условий. Этот подход должен дополняться и культурно-историческим подходом к архитектурной форме как носителю многообразных культурных значений.

Проблема формообразования понимается 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 конкретным историческим условиям и соответствующему образу жизни.

Связь между образом жизни и морфологией архитектурной среды, образом этой среды, стилем жизни и стилем среды очевидна. Но постижение сути и механизма этих связей — дело не простое. Последние двадцать лет этот вопрос усиленно исследуется философами, социологами, теоретиками 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. Важной особенностью нового этапа развития архитектуры и дизайна является их направленность на участие в формировании полноценной среды обитания, на улучшение «средовой обстановки».

Зависимость между особенностями жизнедеятельности людей и организацией их материального окружения отмечена издавна. Для древних искусственная среда воспринималась как прямая фиксация не только форм поведения и связей внутри человеческого коллектива, но и сил, воздействующих на него извне. А в эпоху развития буржуазного общества возникла идея о том, что эта зависимость может быть обращена и в обратную сторону: изменения форм среды могут оказывать воздействие на образ жизни человека. Наиболее ярким примером такой утопической мечты может служить мысль Ле Корбюзье о том, что изменения в структуре города или даже отдельного сооружения вызовут изменения социальных процессов (вплоть до революционных преобразований). На деле все обстоит иначе: исходной предпосылкой, связанной с организацией предметно-пространственной среды, является ее подчинение познаниям закономерностей экономического и социального развития.

Конечно, и здесь нет простой, однолинейной связи. Необходимо найти звено перехода от проблем жизни к средовой проблематике. Этим звеном могут стать такие категории, как *стиль жизни* и связанный с ним *стиль формообразования*. Единство основных черт образа жизни совмещается с многообразием стилей жизни (как его составляющих), каждый из которых всегда связан с системой форм среды.

Таким образом, *среда* — это понятие, в котором воплощается связь нашего «я» с общественным бытием. Предметно-пространственное

окружение человека, отражая стиль жизни, не только позволяет находить необходимые нам формы поддержания складывающегося образа жизни, но и создает диалектическое единство упорядоченности систем жизнеобеспечения в целом и частностях, многообразия ее сред и 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. Потенциал того или иного стиля полностью воплощается лишь в средовых комплексах, система которых организуется с помощью решения конкретных проектных задач, на основе возможностей художественного творчества в области дизайна среды.

В наше время проектное мышление архитектора-дизайнера должно быть направлено на локализацию внимания к жизненно-конкретным ситуациям, на осмысление в нюансах того образа и стиля жизни, применительно к которым решается архитектурно-дизайнерская задача.

Для дизайнера проектировать — значит вмешиваться во взаимосвязь образа жизни и предметно-пространственной среды и через это влиять на ценность средовых объектов и на целостный смысл «образо-жизненных» состояний.

Творческая суть дизайна архитектурной среды состоит в *образном* схватывании, прояснении и воплощении жизненных ценностей. Основной же является *проектное воображение* 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 выражение замыслы о будущем состоянии жизни. При этом синтез факторов формообразования — это не механическая сумма требований к объекту, это система, от места и роли в которой отдельных факторов (условий) зависит и общий подход к процессам формообразования среды.

1.2. Задачи композиционного формообразования объектов дизайна

Композиция помогает постичь до конца закономерности выстраиваемой системы формообразования, рациональной, целостной и эстетически полноценной формы проектируемого объекта.

Дальнейший путь формообразования переходит в композиционный поиск, который представляет собой движение от неорганизованной еще формы к форме целостной и гармоничной либо к целостной форме совершенного предмета. В композиционном поиске форма объекта выступает как особое средство проектирования, способствующее оптимальному решению утилитарных и эстетических задач. Через выявление главного и второстепенного, достижение согласованности единства частей и целого, гармоничности и соразмерности 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, добываясь их согласованности. При этом следует учитывать особенности композиции объектов архитектуры и дизайна, связанные прежде всего с тем, что *архитектурный объект* — предметно-пространственный мир материальных предметов (зданий и оборудования), обладающих специфическими потребительскими свойствами.

Абсолютно очевидно, что **главное** в решении задачи — это *соподчинение* пространства, массы, светового потока, а также *соразмерность* и *согласованность* отдельных элементов структуры. С помощью этих трех основных категорий композиции организованного пространства, массы конструкций и материала, а также света, все характеристики объединяются в единое целое. Используя средства композиции, можно создать не только функционирующий объект, но и его художественный образ.

За каждой из трех категорий стоят конкретные средства композиции: за *соподчиненностью* — выявление характера объемно-пространственной структуры и тектонических отношений; за *соразмерностью* — нахождение необходимых пропорций; за *согласованностью* — уточнение пластических характеристик.

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 архитектурно-дизайнерского творчества.

С понятием *тектоники* связано умение пластически-образно выразить во внешней форме работу материала и конструкции. Зрительное ощущение прочности, устойчивости, равновесия, легкости или тяжести объекта – вот, что прежде всего имеется в виду, когда речь идет о *тектонике*.

Когда говорят о *структуре*, то учитывают конструкцию и тектонику объекта. И наоборот, когда при проектировании выходят на конструкцию и тектоническую схему, то тем самым определяют и ряд существенных параметров, связанных с габаритами объекта, с соотношением в нем отдельных частей и элементов. Структуры при этом могут быть простыми и сложными, компактными и развернутыми, замкнутыми и открытыми, фронтальными и глубинными. Структура в целом по своему характеру, может быть статичной и динамичной, и это является такой же важной характеристикой объемно-пространственного решения объекта, так же как симметрия – асимметрия.

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 объемно-пространственная структура, определяет общее решение и намечает пути использования других средств композиции. С долей условности можно выделить четыре основные тектонические системы, с которыми приходится иметь дело проектировщику: 1) монолитные системы, т. е. системы, образованные на базе конструкций из одного определенного материала; 2) решетчатые системы; 3) системы типа оболочки, основанные на пространственных несущих конструкциях; 4) каркасные системы, образуемые как монолитными, так и сборными конструкциями из различных материалов (дерева, металла, пластмассы).

Правильное построение объемно-пространственной структуры и нахождение тектонических характеристик объекта позволяет создать целостную вещь, отдельные элементы которой находятся в единстве с содержанием, и это создает ощущение уравновешенности, устойчивости, главенствования или, наоборот, динамичности в соответствии с назначением и реальным использованием.

Соразмерность – нахождение необходимых пропорций, метроритмических, масштабных и других характеристик структур, способствующих

щих оптимальной, как с точки зрения функциональности, так и с точки зрения гармонизации, организации форм. Соразмерность объекта и его пластическая обработка позволяют идти дальше по пути придания ей наибольшей выразительности, характеризующей ее принадлежность к культуре, определенной предметной среде, конкретному потребителю с его требованиями к свойствам объекта, его внешнему виду и возможностям использования. В момент выявления соразмерности основными являются так называемые средства гармонизации: пропорции, модуль, ритм, масштабность.

Метр и ритм обычно выступают в единстве с другими средствами композиции. Важно иметь в виду, что они связаны с пропорциональным строем предмета и способствуют выделению главного, выявлению характерных черт и акцентов, их закономерного чередования.

Еще одно средство достижения соразмерности — *пропорционирование*, т. е. использование закономерных соотношений различных частей для придания предмету целостности. Главное в пропорционировании — это образное выражение гармонического согласования, единства частей и целого. Поиск пропорциональных соотношений в целом всегда связан с решением композиционных задач, с необходимостью использовать весь спектр композиционных средств.

Под **масштабностью** понимается прежде всего соизмеримость предмета с человеком. Однако при проектировании объекта нужно заботиться и о том, чтобы он по величине и размерам отдельных частей соответствовал назначению и был связан с окружающей средой. Представления о масштабности не постоянны. Они меняются и зависят от материалов, появляющихся новых способов их обработки, меняющегося окружения. Среди средств, используемых для достижения соразмерности, часто выделяют *контраст* и *нюанс*. Строго говоря, они характеризуют различные реальные соотношения и не являются средствами соразмерности. В реальном проектировании часто требуется усилить или сгладить различия в элементах формы. Именно в этих случаях оказывается полезным использование контрастных или нюансных соотношений.

Средства соразмерности — самая большая и эффективная группа средств композиции, обеспечивающая гармонизацию формы. Но и этого не достаточно — нужно найти фактуру, цвет, пластику внешней формы, так как без этого она окажется недоработанной.

Согласованность – уточнение пластических характеристик форм с учетом цветоцветовой среды и условий восприятия объекта или комплекса в целом.

Учет соподчиненности, соразмерности, согласованности позволяет создать объект, гармонично сосуществующий со всем предметным и архитектурным окружением, сделать его масштабным для окружения и использующих его людей, повысить информативность его формы, добиться наибольшего слияния с содержанием, получить наиболее содержательную и гармоничную форму, т. е. сделать объект наиболее эстетически полноценным.

Законченная композиция может быть образована из самых различных по форме элементов, которые сами могут представлять собой законченные композиции. Целое может быть результатом комбинации множества унифицированных стандартных элементов. Современные методы проектирования, основанные на принципах унификации, направлены на сокращение неоправданного многообразия предметных форм. Геометрические комбинации множества однотипных или смешанных элементов характерны для природных форм. Этот принцип их построения из повторяющихся элементов часто используется архитекторами и дизайнерами.

Основой будущей гармоничной композиции всегда является правильное построение структуры сооружения или объекта, правильно найденный характер их объемно-пространственной организации, который зависит от назначения объекта, от его связи с человеком и той средой, которая его окружает. *Всегда очень важен учет «человеческого фактора». Работа с пространством, необходимо помнить для кого именно, для каких людей оно предназначено. Так как конкретное пространство всегда предназначено для конкретных людей конкретного региона, конкретной страны, конкретного времени. Все это отражается на организации пространства, на формообразовании единичного объекта, а также на развитии типов зданий, комплексов и населенных мест в целом.*

В пространстве всегда необходимо выделять наиболее важные в социально-функциональном отношении участки («главные места событий») – *главный пространственный элемент, главный элемент всей композиции.*

Также важен еще один аспект связи организуемого пространства с человеком – визуальная связь. Здесь важна «пространственная дистанция». Можно организовывать разные 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. Момент освещенности форм, момент световой их характеристики всегда имеет большое значение и должен учитываться в процессе создания композиции.

Также, нельзя забывать, что как в отдельных сооружениях, так и в комплексах всегда между собой взаимодействуют *внутренние и внешние пространства*. Организация этих категорий пространства является важнейшей частью деятельности архитектора и дизайнера среды. Все остальное — лишь средства для наилучшего решения главной задачи. Взаимоотношение двух пространств — внутреннего и внешнего — следует считать обязательной «клеточкой» развития архитектурной среды. Более сложные архитектурные структуры — это лишь производные, появляющиеся в процессе последовательного развития их единства.

Только комплексное решение композиционных задач поможет преобразовать предметный мир, обеспечить создание окружения, обладающего целесообразностью и выразительностью, позволит создавать удобства, насаждать культуру, вносить в быт красоту.

Преобразование предметной среды требует системного подхода к формообразованию предметных комплексов, образованию *ансамблей*. *Под ансамблем обычно понимается гармоничный комплекс предметов или сооружений, создающих законченную пространственную композицию, обладающую единой художественной выразительностью*. Особую значимость ансамбли приобретают, когда они несут определенное идейно-художественное содержание, т.е. обладают единым художественным образом. Только тогда они предельно целостны и выразительны и вызывают адекватную эмоциональную реакцию.

Характер и сила воздействия ансамбля зависят и от «системы потребности» в его воздействии, и от системы художественных образов отдельных сооружений, объектов, при условии их слияния в единый образ. *Организация пространства, светотеневая структура комплекса, взаимного отношения визуально активных горизонталей и вертикалей, цветовых пятен* — все это *организация ансамбля*.

Ансамбль — единый развивающийся «живой организм», в котором обновляются отдельные элементы и трансформируются связи между ними при постоянном сохранении единства и целостности его общей композиции.

Художественно-образное содержание средового ансамбля может быть развито и конкретизировано с помощью привлечения выразительных средств таких видов пространственных искусств, как монументальная живопись и скульптура, 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), помогая сложению композиций площади, микрорайонного пространства, комплекса сооружений. При этом функции они выполняют лишь при условии соответствия общему художественному замыслу, при подлинной монументальности их формального решения. Их положительная роль в организации ансамбля может быть обеспечена гармонией между значительностью содержания и масштабностью формы.

Ансамбль неотделим от породившего его времени и от развертывающегося во времени его восприятия.

Нужно иметь в виду, что в архитектурно-дизайнерском творчестве осуществляется своеобразное единство социально-функциональных, инженерно-технических и идейно-эстетических начал. И поэтому при формообразовании это приводит к необходимости опоры на знание законов развития природы и общества, на достижения научно-технического прогресса. Именно отсюда следует более широкое поле взаимодействия архитекторов-дизайнеров и с представителями других художественно-творческих профессий, и представителями гуманитарных и технических наук. Взаимодействие отдельных видов искусств между собой не ограничивается их синтезом на почве архитектуры. *Синтез есть создание единой целостной композиции, воплощающей яркий художественный образ за счет слияния в нем отдельных образов, создаваемых каждым из отдельных видов искусства своими собственными средствами. Взаимодействие разных видов искусств выражается еще и в том, что они связаны на более высоком уровне — на концептуальном и стилеобразующем.* Так как процесс взаимодействия протекает в контексте конкретной культуры, идея концепции и принципа формообразования одного вида искусства воздействует на развитие других. Очень часто выработка новых принципов формообразования в изобразительных видах искусства непосредственно или косвенно влияет на архитектурно-дизайнерское формообразование, но точно так же и архитектура влияет на дру-

гие виды искусства. Поэтому вопрос «доминантности» того или иного вида искусства, наиболее соответствующего потребностям конкретного типа культуры, решается каждый раз в зависимости от его реального вклада в культуру.

Очевидно, что без взаимодействия между собой отдельных видов художественного творчества, без синтеза искусств в архитектуре (как в одном из важных видов этого взаимодействия) невозможно создать подлинно целостную и гармоничную архитектурную среду.

Сегодня понятие *среда* становится связующим звеном между задачами формообразования и организацией жизнедеятельности, между характеристиками материального окружения и образом жизни.

Обращение к средовому подходу в архитектурной среде требует знаний, связанных не только с категориями функций, конструкции и формы, но и с деятельностью человека (включая поведение людей). *Все более привлекательной становится «естественность» и «очеловеченность» среды, развивающейся в контактах между ее материальными структурами и меняющейся деятельностью людей.*

Самостоятельная работа 1

1. Подберите визуальный ряд по теме «Виды тектонических структур». Визуальный ряд должен состоять из 15–20 фотоснимков, с указанием автора, названия, места расположения, года создания объекта.

2. Подберите визуальный ряд по теме «Архитектурный ансамбль». Визуальный ряд должен состоять из 15–20 фотоснимков, с указанием автора, названия, места расположения, года создания объекта.

Вопросы для самоконтроля

1. Что собой представляет процесс формообразования в дизайне среды?
2. Дайте краткое определение терминам *соподчиненность*, *соразмерность*, *согласованность*, *тектоника*.
3. Перечислите основные виды тектонических систем.
4. Назовите средства, с помощью которых достигается соразмерность объекта со средой.
5. Дайте определение понятию *ансамбль*.
6. Какова роль синтеза искусств в ансамбле?

Рекомендуемая литература: [1], [2], [7], [8].

2. ПЕРСПЕКТИВЫ И ТЕНДЕНЦИИ ДИЗАЙНА СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ

2.1. Дизайн среды внутренних архитектурных пространств

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.

В зависимости от характера архитектурного объекта (его функционального назначения, условий его эксплуатации, его места в архитектурной или природной среде) меняется и роль его интерьера и экстерьера. Существуют объекты практически без экстерьера (станции метро), но существуют объекты, у которых отсутствует интерьер (декоративно-монументальные архитектурные комплексы, лишённые утилитарных функций и служащие для организации среды и создания какого-либо специфического образа).

Таким образом, 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 или, наоборот, запускать внешнюю среду внутрь здания, визуальное объединяя интерьер с окружающей здание природной или городской средой.

Композиционные особенности интерьерных пространств

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.

Кроме этого, экстерьер здания воспринимается как составляющая искусственной или природной среды, обладающей незамкнутостью пространства, а интерьер физически ограничен внешней оболочкой помещения, что, воздействуя на психическое состояние человека, сказывается на восприятии.

Существенная особенность композиции интерьера заключается в активной связи интерьера с находящимися внутри людьми. Внутренние 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. *Интерьер выступает как единство ограждающих поверхностей, архитектурных деталей, их декоративного оформления, предметного наполнения, непосредственно взаимодействующего с человеком.*

Роль предметного наполнения в формировании интерьера очень высока. К тому же связь элементов предметной среды с архитектурой в интерьере значительно теснее.

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 крупногабаритные объекты или элементы, по функциональным или композиционным соображениям оторванные от остального предметного наполнения, например, элементы верхнего освещения. 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 для этих элементов фоном.

Роль архитектурных элементов и предметного наполнения в композициях различных по функциональному назначению интерьеров неодинакова. Масштабы жилых помещений, как правило, позволяют воспринимать предметное наполнение одновременно и на равных с архитектурной оболочкой. Однако, например, в выставочных помещениях экспонируемые предметы являются в интерьере главными, а все остальные композиционные элементы носят подчиненный характер.

Две основные составляющие композиции интерьерных пространств – это их архитектурная оболочка (ограждающие поверхности с соот-

ветствующими деталями, полы и потолки) и предметное наполнение. Однако в формировании композиции интерьера достаточно активное участие принимают также элементы, не несущие непосредственной функциональной нагрузки – детали декоративного оформления, произведения искусства.

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



Рис. 1. Скульптура Э. Гормли Quantum Cloud XXXII в гостиной.
Частный дом. Лондон



Рис. 2. Скульптуры Й. Нары Your Dog (2002) и К. Парка голубой Little Boy (Pig) в холле. Частный дом. Лондон



Иногда ужиться с произведениями искусства помогает ирония. Если работа задумана веселой, то она должна сохранить свой характер в интерьере. «Гриб» Т. Мураками стоит у основания лестницы, там, где по всем правилам должна располагаться круглая скульптура из мрамора или бронзы

Рис. 3. «Гриб» Т. Мураками

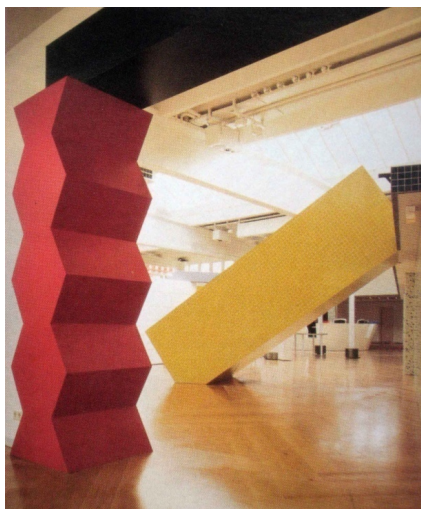


Рис. 4. Экстерьер и интерьер выставочного павильона. Дюссельдорф.
Э. Соттсасс, А. Сибик, Г. Сифусс. 1986

Самостоятельная работа 2

Подберите визуальный ряд по теме «Произведения искусства в интерьере. Традиционные и современные решения». Визуальный ряд должен состоять из 15–20 фотоснимков с указанием автора, названия, места расположения, года создания объекта.

Вопросы для самоконтроля

1. Что представляет собой интерьер архитектурного объекта?
2. В чем заключается одна из самых существенных особенностей композиции интерьера?

Рекомендуемая литература: [1], [2], [6], [7], [11].

2.2. Дизайн среды открытых архитектурных пространств

2.2.1. Открытые архитектурные пространства как особый объект проектирования

К открытым архитектурным пространствам относятся разнообразные пространственные ситуации, полностью или частично не имеющие ограждений (стен) и покрытий и поэтому непосредственно подверженные 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 двory и т. д.), специальные открытые сооружения (стадионы, технические площадки).

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

- ✦ большие размеры обуславливают специфику восприятия (размытость дальних планов, условность ограждений, кулисное построение глубинной композиции), новое ощущение масштаба пространства;
- ✦ ландшафтные компоненты: зелень, небосклон, играющие весьма активную роль в формировании облика;
- ✦ функция в открытом пространстве становится комплексной (главная улица, коммуникационный канал, общественный торговый центр, символ города одновременно).

К архитектурным открытым пространствам относятся те объекты, в проектировании которых сознательно учитываются их художественные особенности: включение зданий, сооружений, специальная обработка объемов и поверхностей.

Городская среда – это единство архитектурных свойств фрагментов пространства с их характерным предметным наполнением и эмоциональной окраской. Это улицы, площади, жилые двory, бульвары, промтерритории, обладающие свойствами среды, т.е. обжитые, освоенные горожанами, обеспечивающие «местные» виды городской деятельности. Совокупность этих фрагментов, складывающихся в городскую среду в целом, определяет образ жизни всего города.

Синонимом термина «городская среда» является понятие «городской интерьер». Формирование городского интерьера подчиняется закономерностям прямого зрительного восприятия, как это имеет место

и в интерьерах зданий, но его масштабы, формы, особенности развития другие: цельное и единовременное восприятие часто затруднено или невозможно.

Функциональная типология форм городской среды в целом повторяет общесредовые закономерности, но тектонические особенности строения открытых пространств, их масштаб вносят 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:

- ✦ уметь разделить средствами архитектуры и дизайна облик соседних, сливающихся вместе пространств;
- ✦ знать приемы «соединения», гармонизации не только функциональных процессов, но и впечатлений от разных, но примыкающих друг к другу уголков города;
- ✦ уметь организовать совокупность рядом лежащих фрагментов города как единую функциональную и художественную композицию, со своими акцентами и кульминациями.

Во-вторых, прямое воздействие на городскую среду погодных условий предопределяет корректировку микроклимата среды с помощью планировочных средств и объемных устройств (ветрозащитных стенок, солнечных «ловушек»), что требует особых дизайнерских знаний.

В-третьих, специфика городской среды предполагает использование в дизайне ее предметного наполнения большого количества единых для всего города стандартных решений и элементов – из соображений экономических и эстетических (единый дизайн общий для всего города деталей среды помогает соединить в ансамбль разнородные городские интерьеры).

В результате *образ городской среды* – это символ своеобразия города или его района, который складывается как 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.

2.2.2. 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.

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 небольшого комплекса материальных компонентов*:

Планишет — горизонтальная основа пространства городского интерьера — включает: площади, используемые пешеходами; площадки, отведенные под транспорт; прочие территории — газоны, акватории и т. д.

Ограждения — вертикальные границы пространства — делятся :

- ✦ реальные — здания, сооружения, плотная зелень, создающие непроницаемые зрительные границы интерьера;
- ✦ условные и символические — перспективы улиц, панорамы и другие вторые и третьи планы, ограды, цепочки скульптур и т. п.

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

Материально-физические составляющие городской среды существуют не самостоятельно, а как часть ее пространственной основы, т. е. особенности объектов городского интерьера (членения, фактура, цвет т. д.) должны рассматриваться как характеристики пространства (а не только ограждений или планшета), воспринимаемые в любой точке площадки.

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

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 комбинации форм, образующих средовой объект.

Анализ любого городского интерьера показывает, что в художественном построении можно выделить три подсистемы.

Главная 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, с его прилегающими территориями.

Пространственная подсистема — это изначальный элемент среднего объекта, то функциональное поле, в котором происходит связанный с жизнедеятельностью, рассчитанный на зрителя «архитектурно-дизайнерский спектакль».

Примерные параметры пространства всегда задаются объективно: функцией, градостроительной ситуацией, значимостью объекта. Но самое главное закладывается в пространственной компоновке — это распределение архитектурных масс. Меняя соотношение масс, проектировщик может достичь нужного ему впечатления — от полной изолированности среды до слияния ее с окружением.

Но пространственная подсистема далеко не исчерпывает всех возможностей эстетического воздействия городского интерьера. Размеры площади, 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 — подчинить складывающееся пространство осознанной художественной идее, выявить до конца композицию.

Вторая подсистема — *композиционная соподчиненность и соразмерность*. Ее сущность — распределение между всеми объемно-планировочными компонентами пространства главных и второстепенных ро-

лей и увязка этих ролей между собой и с характеристиками площадки. Компоненты пространства принято делить по их значимости на доминанты, акценты, фон и оси.

Доминанты — господствующие в данном ансамбле компоненты, контрастно отличающиеся от своего окружения рядом параметров: размерами, формой, цветом и т.д. Причем отличия эти так сильны. Что сосредотачивают на доминанте внимание зрителя, делают доминантный объект гораздо активнее, привлекательнее остальных частей композиции. Как правило, доминанты несут основную художественную нагрузку.

Акценты — части композиции или их элементы, выделенные из общего ряда деталей за счет особого решения их отдельных изобразительных характеристик. Художественная самостоятельность акцентов не так 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.

Фон — основная масса образующих средовое произведение поверхностей, создающая 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» улиц и магистралей, направление взгляда в пространстве восприятия среды) и объемные — соединяющие центры тяжести акцентно-доминантных сооружений и элементов. Оси композиции концентрируют направление основных эстетических напряжений в ансамбле, ориентируют внимание зрителя.

Анализ композиционной роли тех или иных элементов пространства — самая сложная часть исследования средового решения. Практически любая материальная форма может оказаться в реальном объекте доминантным, акцентным или фоновым образованием, или эти роли могут тесно переплестись.

Определенную помощь при понимании роли тех или иных частей среды в 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 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. Это новая система, преследующая не утилитарные, а художественные цели, которая в соответствии со своими задачами организует данное пространство. Она навязывает свои декоративные построения эстетически «непроявленному» объему, внося в него новые, необходимые для архитектурно-художественного восприятия элементы, уточняя масштаб сооружения, деформируя (если это нужно) существующие формы и объекты.

Третья подсистема – сочетание архитектурно-дизайнерских тем, определяющих облик городского интерьера.

Тема архитектурного или дизайнерского решения – есть композиционно осмысленная комбинация функциональных и декоративных форм и средств, создающих в целом устойчивый зрительный образ данного произведения или его части. Примеры архитектурных тем: ордерные построения, аркады, купола и т. п. Собственную изобразительную тему имеют и заполняющие пространство городского интерьера «малые формы». Они несут различную смысловую и функциональную нагрузку: от элементов, членищих 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. Специфичны возможности декоративно-художественной обработки горизонтальных поверхностей открытых пространств – от фигурного мощения до использования газонных покрытий, водных поверхностей.

Арсенал эстетических тем открытых пространств отличается особым разнообразием. Темами вертикальных ограждений являются разнообразные виды традиционной и новой архитектуры фасадов в самых различных сочетаниях. Темой площади может стать зеленая стена дере-

вьев, ритм скульптур, дизайнерский объект (например, информационная установка), инженерное устройство и т. п.

Поиск и визуальная конкретизация темы – один из труднейших моментов архитектурно-дизайнерского творчества. Он зависит от разных причин: нового понимания конструктивных и утилитарных задач, появления новых строительных возможностей или социальных установок, личного вкуса автора. Тема может быть подсказана аналогами из мира природы, творческим использованием приемов, освоенных архитектурой.

Самостоятельность, выразительность темы составляет то индивидуальное, неповторимое, что отличает друг от друга большинство сходных по пространству и структуре городских интерьеров.

Самостоятельная работа 3

Проанализируйте открытое архитектурное пространство нашего города. Выявите доминанты, акценты, оси композиции, составляющие фона данного пространства и связи между ними. Проведите фотосессию.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте определение понятиям *открытое архитектурное пространство* и *городская среда*.
2. Перечислите комплекс материальных компонентов, из которых складывается городское пространство.
3. Дайте краткое определение терминам *доминанта*, *акцент*, *фон*, *ось композиции*.

Рекомендуемая литература: [1], [2], [5], [7], [8].

2.3. Архитектурно-дизайнерские средства формирования открытых пространств и их особенности

Задуманные в композиционной структуре темы материализует конкретная прорисовка тех объемно-планировочных и дизайнерских форм и элементов, которые должны образовать городское пространство, т. е. средств формирования средового объекта или системы. ***Средства формирования средового объекта*** делят на несколько групп, отличающихся функцией и происхождением.

Основными средствами формирования городского интерьера считаются различные *архитектурные объемы и массы* – здания и сооруже-

ния. Они физически вычленяют пространство, а сочетание их силуэтов, чередование с разрывами задают первичное эмоционально-художественное впечатление от него.

Важную роль играют разнообразные *плоскостные сооружения*: функциональные площадки, дороги, проезды и т.п. В конструировании городского пространства они задают его плановые габариты, конфигурацию.

Именно плоскостные объекты 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.

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 др.).

Вплотную к произведениям изобразительного искусства примыкает другая группа — *информационные устройства и установки*. Их разновидности активно декорируют фасадные плоскости (реклама, 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. Скамьи, фонари, киоски образуют заполнение городского пространства.

Специфичен для открытых пространств особый вид заполнения — *люди и транспортные средства*, создающие особенно мощное впечатление при больших скоплениях. Для некоторых разновидностей городского интерьера 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 т. п.).

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, так как только от автора зависит, какое средство или их группа будет играть главную роль среди остальных, определяя наиболее характерные для этого пространства черты.

То есть задаться темой средового решения — значит 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 этап проектирования, наполняющий физическим, жизненным содержанием абстрактные понятия об элементах пространственной и художественной структуры.

Очень часто в крупных специализированных пространствах привычная иерархия художественных средств уступает место специфическим сочетаниям, где первенство принадлежит элементам, традиционно считавшимся дополнительными.

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, характерных деталей среды, связанных с данным местом культурными, историческими, житейскими ассоциациями. Как правило, дух места закреплен в массовом сознании в виде эмоционально-образного представления, привязанного к топонимике, особенностям эксплуатации (Никитские ворота, Нескучный сад), может относиться к деталям ситуации (Лобное место на Красной площади в Москве), к крупным образованиям (Замоскворечье).

Для 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.

На разных этапах развития средовых систем «работают» разные приемы достижения художественной завершенности ее облика. В формирующихся, новых, реконструируемых системах это применение временных, подлежащих замене или ликвидации компонентов среды (ограды, информационные установки и т. д.), либо выявление 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 состоянию среды за счет дополнения 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, появляется желание следовать моде, меняющимся эстетическим идеалам потребителя. Поэтому и в этой ситуации завершенность только кажется постоянной. *Среда постоянно обновляется, приспособливается к человеку, не меняя 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 людей, пользующихся в данный момент этой средой.*

Следует отметить совершенно особую роль суммарной системы элементов предметного наполнения среды – самого мобильного из ее компонентов и 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 ди-*

зайн». 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**. Их роль в среде весьма специфична и зачастую противоречит композиционно-образной структуре архитектурных составляющих городской среды, представляя собой самостоятельный акцентно-доминантный строй, обогащающий общий образ среды.

Дизайн визуальных коммуникаций среды

Визуальная составляющая среды обитания является одним из приоритетных объектов дизайнерского творчества. Такое положение обусловлено тем, что более 80% всей информации в процессе жизнедеятельности человек получает благодаря зрительному анализатору.

Рассматривая визуальную составляющую рукотворной среды, выделяют в ней несколько условных слоев.

Первый слой, с которым имеют контакты практически все слои населения, образуют средства и системы визуальных коммуникаций в городских, сельских и прочих пространствах, на транспорте. Сюда входят вывески, рекламные установки, витрины магазинов, таблички с наименованиями улиц и номерами домов, указатели маршрутов транспорта, знаки дорожного движения и т. д.

Второй слой — средства визуальных коммуникаций в пространствах зданий, интерьерах: указатели, пиктограммы, таблички, рекламные объявления, плакаты и другие средства информации.

Третий, наиболее специфический, связан с эксплуатацией оборудования и оснащения производственного, офисного, бытового и прочего назначения. Человек, эксплуатирующий это оборудование, с помощью средств отображения получает сведения, характеризующие параметры объектов управления, ход технологических процессов и т. д. непосредственно на рабочем месте или от переносных, передвижных изделий во время функциональных процессов работы с ними.

При проектировании элементов третьего слоя, прежде всего для случаев производственных интерьеров, организации рабочих мест, диспетчерских служб и т. д., основными становятся проблемы скорости и безошибочности восприятия визуальной информации. Главенствующими выступают эргономические требования, а художественная сторона несколько отодвигается на второй план.

Разработка элементов второго слоя, в частности пиктограмм, указателей, табличек, требует в первую очередь выявления и учета оптимального образного стереотипа визуального восприятия, характерного для как можно большего процента персонала и обслуживаемого населения.

В визуальных средствах первого слоя, особенно в вывесках, рекламе, более явно проявляется переход от эргономической обусловленности к творческой свободе замысла и воплощения как в содержании, так и в форме.

Впервые о себе во весь голос *графический дизайн среды* заявил на Парижской экспозиции 1900 года. Здесь присутствовал дизайн-проект входа на станцию метро архитектора Г. Гимара. Гимар не только создал новую структуру – вход в метро, он интегрировал буквенные символы – «метрополитен» – в архитектуру. Эта работа является «иконой» в истории графического дизайна среды.



Рис. 5. Парижское метро. Г. Гимар. 1900

И сегодня большой интерес представляют работы, выполненные в начале 1920-х гг. в школе дизайна Баухауз Г. Байером (студент, а позже преподаватель Баухауза). Он создал выдающийся цикл набросков для оформления киосков, выставочных пространств, рекламных стендов для промышленных выставок. В выставочном павильоне Байер предлагал поместить рупоры, фотоизображения, широкоформатный текст и клубы дыма для усиления эффекта. Проекты Г. Байера остаются концептуальным прорывом – графические и символические элементы больше не являлись лишь оформлением поверхности какой-либо структуры, они сами превращались в структуру.

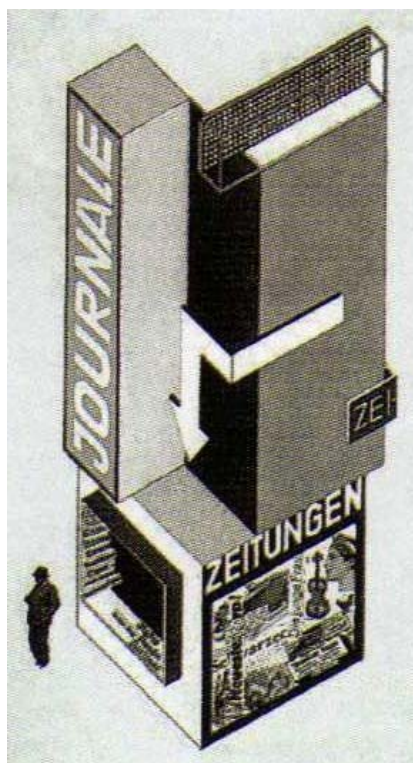


Рис. 6. CollageweltenII. Г. Байер. 1924

Позже, в 1960-м году, архитектор Р. Вентури, развивая идеи Байера, разработал серию проектов с графическими элементами, интегрированными в дизайн здания.



Рис. 7. PSFS, вывеска на здании «Лесаж и Джорж Хоу». Это одно из первых зданий, где шрифт использовался как неотъемлемая часть архитектурной формы

В середине 1980-х, когда новый экономический бум спровоцировал волну строительства частных зданий, резко возрос спрос на корпоративный дизайн. Городское пространство заполнилось супермаркетами, универмагами, грандиозными зданиями офисов крупных компаний, музеями, садами. В это время дизайн среды выходит на совершенно новый уровень. Профессиональная планка была поднята очень высоко для создания конкуренции между компаниями, что привело к новым решениям, методам, материалам. Например, цветные антивандалные фотографии можно было помещать в покрытые эмалью фарфоровые панели, а вывески из светодиодов превратились в объекты искусства (Д. Хольцер и другие дизайнеры при восстановлении Тайм Сквер). Деятельность компаний «Сассман/Прейза», «Коммьюникейшн Артс», а также таких корпораций, как «Найк», «Дисней», стремительно стирала границу между дизайном и архитектурой. А появление поп-арта начало разрушить четкую линию между дизайном и искусством.

Граффити, то входившие, то выходявшие из моды 1970-х, в 80-е возникли вновь (особый интерес представляют работы Кита Хэринга)

и заняли свое прочное место в уличной культуре. Символический язык граффити ворвался в окружающее пространство и со временем сумел влиться в господствующие тенденции.

К 1990-м годам дизайнерами были поняты и приняты идеи всеобъемлющего дизайна, разработанные Г. Байером и другими мыслителями еще в первые десятилетия XX века: дизайна, объединяющий архитектуру, дизайн интерьера, графику и прочие дисциплины. Немногим позже появились новые среды, созданные виртуальной реальностью, киберпространством и «умными» материалами. Электронные и цифровые технологии начинают оказывать серьезное влияние на архитектуру (Таймс Сквер в Нью-Йорке, Лас-Вегас).

Появившаяся в XX веке острая потребность в большом количестве указателей и информационных табличек значительно изменила облик городской среды. Главной причиной повышения потребности в знаках ориентирования и идентификационной графике стал быстрый темп жизни современного города, с высокими скоростями, глобализмом, социальной активностью.

Высокий спрос на средовой дизайн обусловлен целым рядом факторов.

1. *Рост архитектуры.* До двадцатого века влияние традиций было решающим при проектировании зданий определенной функциональности (например, прихожане знают планировку церкви наизусть). Но архитектурные традиции не смогли устоять перед напором современных технологий и новых требований потребителей. Функциональные свойства зданий существенно изменились. Вскоре появились дополнительные средства ориентирования – знаки, указатели, карты.

2. *Сложный, но упорядоченный мир.* Скорости современного мира возросли, он стал сложным, разделенным на множество специализированных частей. Сегодня города разрастаются на сотни километров, подразделяются на районы и условные секции. Система указателей становится ключевым звеном, гармонично связывающим все возрастающее количество специализированных частей.

3. *Кратковременная идентификация.* До двадцатого века считалось, что отличительные особенности церквей, школ и т. п. будут сохраняться вечно. Их вырезали из камня, гравировали. Сегодня «отличительные особенности» временны. Банки, стадионы могут менять название каждые несколько лет. Здания, которые раньше были неотделимы от

их прямого назначения, теперь служат лишь «рамкой» для постоянно меняющихся инстанций. Сейчас здания легко меняют названия, функции, идентификацию. Появилась и новая терминология: *брендинг места, функциональное устаревание*. Сегодня с помощью временных элементов разъясняется и адаптируется ситуация к существующей тенденции. Архитектура перестала быть ключевым средством идентификации, ее вытеснили графика и брендинг.

4. *Расширение, реконструкция и реставрация*. До недавнего времени здание, не способное служить своим первоначальным целям, сносилось. Теперь функции здания могут изменить, добавить пристройки, реконструировать. Со временем части здания подвергаются модернизации, чтобы улучшить или увеличить его функциональные свойства. И возникает необходимость в новой системе ориентирования.

5. *Помощь инвалидам*. Еще не так давно потребности инвалидов не учитывались при проектировании общественных мест. С ростом уровня общественного сознания и упорядочивания городских систем стали обращать внимание на нужды инвалидов при ориентировании в пространстве. Для помощи слабовидящим, например, используются средства специального освещения, улучшающие видимость, а также перила или таблички со шрифтом Брайля, специальные напольные покрытия и рельефные карты.

6. *Скоростные средства передвижения*. С появлением скоростных шоссе и машин, которые могут развивать высокую скорость, наружные указатели должны быть больше по размеру, более удобовоспринимаемыми и лучше вписываться в окружающую среду. Эти требования существенно изменили наружную обстановку. Вывески магазинов должны быть невероятных размеров, чтобы привлечь внимание автомобилистов.

7. *Завышенные ожидания*. Природа человека такова, что он постоянно хочет большего и лучшего. Например, музеи должны не только повышать уровень нашей образованности, но и развлекать нас. Развлекательные заведения вынуждены периодически менять брендинг, графику, чтобы оставаться конкурентоспособными.

8. *Ландшафт, окружающий нас*. Человек проявляет желание познать видоизмененный им мир (понять природу, географию окружающего пространства). Нигде нельзя это сделать лучше, чем в парковых павильонах. Современные парковые павильоны приобретают музейные возможности, организуют мультимедийные шоу и т. п.

9. *Многоязычное общество с разными культурами.* С развитием мирового туризма и увеличением интеграционного потока среда должна удовлетворять потребностям разных языковых групп. Это требует графики и вывесок, которые понятны на любом языке, что достигается с помощью символов, употребления цифр, знаков и текстов на нескольких языках (это особенно востребовано в здравоохранительных учреждениях и транспортных системах).

10. *Интеграция дизайнерских профессий.* Когда-то разработка указателей и проектов систем ориентирования была прерогативой дизайнеров знаков и строителей. Теперь дизайн ориентирования в пространстве постепенно становится полем деятельности проектировщиков, консультантов, исследователей, графических дизайнеров, архитекторов.

К 90-м годам XX века были разработаны *правила по дизайну городских знаков*, которые отражали черты, общие для знаков различных городов.

Знаки городской среды должны:

- ✦ быть привлекательными;
- ✦ ориентироваться на местных жителей, и на гостей города;
- ✦ быть частью общего стилевого решения города;
- ✦ указывать направление к небольшим пунктам назначения;
- ✦ указывать направление на небольшие расстояния на низкой скорости движения;
- ✦ указывать направление на разных уровнях: для пешеходов, водителей;
- ✦ соперничать с уличными и регулируемыми знаками, а также вывесками магазинов за внимание водителей и пешеходов.

К указателям системы ориентирования в городской среде предъявляются два основных требования: они должны быть читаемы для водителей и создавать эстетически приятный вид для пешеходов. Поэтому необходимо соблюдать ряд правил.

Система знаков — это неотъемлемая часть городских улиц, которая влияет на вид окружающего пространства. Поэтому знаки визуальной коммуникации должны быть приятными на вид с любой стороны и безопасными для пешеходов.

При проектировании средств визуальных коммуникаций следует придерживаться следующих правил.

1. Необходимо проводить тщательный анализ городских условий, в том числе основных целей проекта; транспортных, пешеходных, тран-

зитных маршрутов; критериев пунктов назначения; заинтересованных городских кругов.

2. Нужно использовать различные элементы дизайна и проектировать сложные системы, а не рассчитывать только на один элемент.

3. Элементы дизайна должны дополнять друг друга.

4. Нужно использовать ограниченное количество информации на каждом знаке, чтобы сохранить его удобочитаемость и воспринимаемость.

5. Необходимо выбирать цвета и шрифты, повышающие разборчивость знака.

6. Даже если проектируются знаки для водителей, нужно убедиться, что они привлекательны и для пешеходов.

7. Необходимо разрабатывать планы маршрутов, основываясь на истории города и направлениях его развития.

8. Спроектированные знаки должны сопротивляться воздействию времени в физическом, стилистическом и технологическом плане.



Рис. 8. Различные носители визуальной информации в городской среде

Элементы городского дизайна могут выполнять в среде самые разнообразные композиционные роли: дополнять вторым масштабом 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, а также специфическими 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 сменяемые события и состояния, легко сменяясь сами по мере моральной или физической амортизации.

Все элементы городского дизайна условно делят на три группы в зависимости от назначения и условий размещения.

1. Оборудование и инженерные установки, вызванные общими потребностями технологии городской деятельности (уличное освещение, контактные сети транспорта, указатели уличного движения), эти формы принадлежат всему городу и проектируются абстрактно с учетом этого обстоятельства.

2. 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), которое проектируется и отбирается относительно свободно, в привязке к конкретной средовой ситуации.

3. Элементы, требующие одновременно и местного адреса, и отметки о принадлежности к какой-либо общегородской функциональной системе, 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 группами, составляя либо ряды, либо компактные образования, либо они рассеяны по средовому пространству. 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, со своими формами поведения горожан. Сегодня дизайнеры, наряду с этими традиционными компонентами и приемами их проектирования, активно ищут новые формы.

Одна из новых тенденций в проектировании — соединение, синтез в едином дизайнерском элементе разных функций: часы-фонтан, комплексная информационная установка, выполняющая роль городской скульптуры, цветной подсвет магистралей, позволяющий лучше ориентироваться в городе.

При этом рядом с издавна известными функциями возникают новые их разновидности (совмещение ограждений с торговыми киосками, фонтана — с «предсказателем погоды», на площадях появляются телеэкраны, бокс-комнаты для прослушивания музыки).

Другое направление — стремление средствами городского дизайна соединить разнородные городские пространства в целостное образование. Здесь работают приемы колористики (с помощью суперграфики), организации пространств больших районов, стилизации в едином визуальном ключе оснащения близких по назначению, но разбросанных по городу средовых объектов.

Также следует указать на тенденции образного решения. Тут преобладает стремление превратить элементы предметного наполнения в произведения пластического искусства, запоминающиеся, необычные, стимулирующие воображение зрителя, предлагая ему включиться в неожиданно возникшую 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, превращая среду в новый культурный символ места. И происходит это независимо от того, в какой стилистике выполнено произведение.

Немалую 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, подпорные стенки, лестницы, фонтаны, бассейны, фонари, скамьи, урны, цветочные вазы, навесы, киоски, беседки и другие элементы среды, которые обычно составляют часть любого средового ансамбля и проектируются с учетом его архитектурной структуры и стилистики. Сегодня часто вместо термина «малые архитектурные формы» используется понятие «*средовой дизайн*», так как в его состав вошло множество собственно дизайнерских элементов среды: информационные установки, телефонные будки, выносные витрины магазинов, стационарные навесы, 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. 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 оградам, скамьям.

Наблюдается процесс превращения элементов промышленного дизайна в малые формы — в интерьерах появляется гигантская «посуда», расчленяющая пространство и т. п.

Свобода формотворчества, подкрепленная нетрадиционными материалами, конструкциями (трубчатые каркасы, ткани, надувные и тентовые структуры), непривычной раскраской и пластикой, делает сегодня малые формы чрезвычайно мощным средством создания любого образного содержания в средовых объектах и системах.

Сегодня широкое распространение в современных ансамблях получили самостоятельные пространственные композиции из малых архитектурных форм, как бы не связанных с архитектурной основой, но формирующих нужные человеку изолированные уголки, обрамление которых несет свое лицо, образованное их специфическим комплексом.

Еще одна группа специфических средств формирования городской среды — *произведения монументального и декоративного искусства*.

Это системы 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, 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 фасада. Все они формируют стабильные художественные качества средовых объектов, усиливая изначальную пространственную композицию идеи.

Исторически сложились довольно устойчивые формы применения таких монументально-декоративных средств, как отдельно стоящие объекты, скульптурные или живописные заполнения фронтонов, роспись стен и т. д., которые, как правило, следуют принципам архитектурной организации средового пространства. Эти средства выполняют либо задачи монументализации среды, придавая ей торжественность и значительность, либо – повышения декоративных качеств, яркости, цветности, свободы и разнообразия ощущений.

Монументально-декоративное искусство в среде

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

Произведения, наделённые чертами монументальности, отличаются идейное, общественно значимое или политическое содержание, воплощённое в масштабной, выразительной, величественной пластической форме. Монументальность присутствует в различных видах и жанрах изобразительного искусства, однако качества её считаются непременными для произведений собственно монументального искусства, в которых она является субстратом художественности, доминантой психологического воздействия на зрителя.

Задачи и принципы монументального искусства. Произведения монументального искусства, вступая в **синтез** с архитектурой и пейзажем, становятся важной пластической или смысловой доминантой ансамбля и местности. Образно-тематические элементы фасадов и интерьеров, памятники или пространственные композиции традиционно посвящаются или стилистическими своими особенностями отображают современные идейные веяния и социальные тенденции, воплощают философские концепции. Обычно произведения монументального искусства имеют своим предназначением увековечение выдающихся деятелей, значительных исторических событий, но тематика и стилистическая направленность их напрямую связаны и с общим социальным климатом, и с атмосферой, преобладающей в общественной жизни. Стремление к символическому запечатлению возвышенных, общезначимых явлений и идей обуславливает и диктует величественность и значительность форм произведений, соответствующие композиционные приёмы и принципы обобщения детализировки или меру её экспрессивности. Отдельные произведения выполняют служебную роль по отношению к архитектурным сооружениям, являясь аккомпанементом, усиливают выразительность их общего строя и композиционных особенностей. Существует определённая функциональная зависимость ряда устоявшихся видов монументального искусства, вспомогательная их роль, выражающаяся в решении задач по декоративной организации стен, различных архитектурных элементов, фасадов и перекрытий, садово-парковых ансамблей или самого по себе ландшафта.

Особое значение монументальное искусство приобретает в периоды глобальных социально-политических преобразований, во времена общественного подъёма, интеллектуального и культурного расцвета, находящихся в зависимости от стабильности общесу-

дарственного развития, когда творчество призвано выражать наиболее актуальные идеи.

Существует продуктивно развивающееся направление *монументального кинетического искусства*, произведения которого уместны в равной степени и в ландшафте, и в среде современной архитектуры, когда оправдано отступление от запросов ансамбля старого города. Композиции разной меры условного искусства, наделённые действительными признаками пластической содержательности и убедительности, получают право на существование практически в любом ансамбле. Активно входить в среду любого реализованного и завершённого во времени, исчерпанного в своём развитии стиля может даже продукт *контркультуры*, и даже в виде антитезы, но только если это действительно произведение.



Рис. 9. Оскар Нимейер. Интерьер кафедрального собора. Бразилиа. 1958-1970. Скульптуры Данте Кроче.1968. Витражи Марианны Перетти. 1990



Рис. 10. УНАМ. Рельеф «Народ – университету, университет – народу». Давид Сикейрос



Рис. 11. УНАМ. Библиотека с «Историей Мексики». Хуан О' Гормон



Рис. 12. Центральный университет в Каракасе. Венесуэла. 1945–1970.
Скульптура Ханса Арпа на фоне панно Матео Мануаре. 1953



Рис. 13. Центральный университет в Каракасе. Витражи Фернана Леже. 1950-е

Расцвет латиноамериканского модернизма пришелся на 1930–1960-е гг. Монументальность доколумбовой архитектуры, яркость красок афро-индейской и средиземноморской культур, революционные движения, требовавшие демократизации искусства, – все это вдохновляло художников на грандиозные проекты. В 1930-е гг. с академизмом в Бразилии было покончено, и правительственные заказы стали получать авангардные архитекторы и художники. Фасады зданий покрывались фресками и декоративными панно из поливной керамики. Большие здания должны быть видны издалека, и градостроители создавали к ним новые проспекты. Кульминацией этой социально-монументальной программы стала Бразилии – столица, построенная в конце 1950-х гг. Луисо Костой и Нимейером. В Бразилии монументальное искусство говорило полуабстрактным и универсальным языком, а в Мексике оно было ацтекско-социалистическим. Художники расписывали стены домов, к 1950-м фрески сменились мозаиками. Сложился устойчивый круг тем: пролетариат, колоссы, юность страны, божества ацтеков, черепа, кукуруза, мирный атом. Главным проектом мексиканских монументалистов стал кампус Национального университета УНАМ (1943–1952), здания которого как обоями, покрыты мозаикой. А центральный университет в Каракасе (1945–1970) полная противоположность УНАМу. Все панно здесь абстрактные. Фасад, террасы, дорожки соединены в единую среду множеством крупных, но не колоссальных декоративных работ.

Метод японского скульптора Кана Ясуды имитирует природу. Он постепенно стачивает камень, убирая лишнее. Округлые формы мраморной глыбы и ее матовая поверхность напоминают обкатанные морем голыши.

Вырезанные лазером буквы складываются не в слова, а в силуэт сидящего человека. Скульптор сравнивает гигантскую фигуру (8 метров) с архитектурным сооружением, «домом» человеческих знаний, надежд и стремлений.

Сегодня, в связи с расширением палитры художественных средств изобразительного искусства (появление кино- и телепроекции, газосветных установок, кинематических скульптурных композиций, суперграфики и др.), с преобладанием произведений с нефигуративным

содержанием, с 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.



Рис. 14. Кан Ясуда. МҮОМУ – Key to a Dream («Ключ к мечте»).
1998. Мрамор

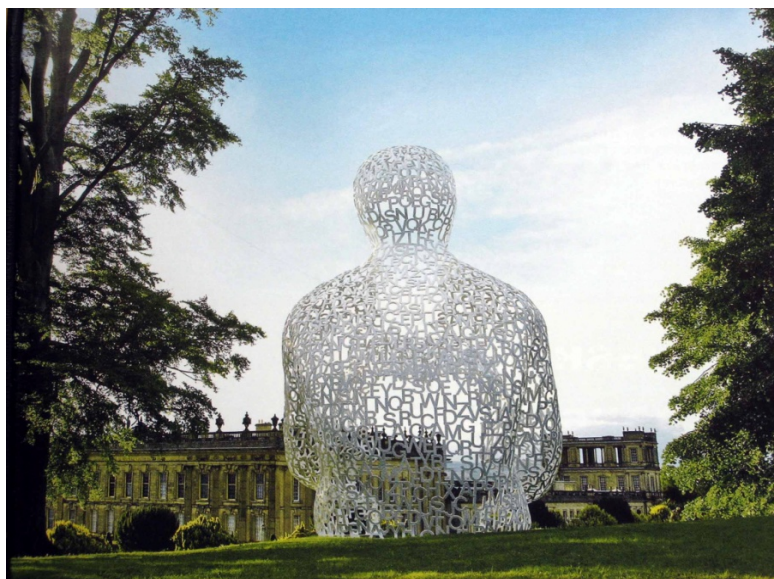


Рис. 15. Жауме Пленса. House of Knowledge («Дом знаний»). 2008.
Окрашенная нержавеющая сталь

Теперь они часто образуют собственную пространственную композицию, усложняя архитектурно-дизайнерскую конструкцию среды. Нередки варианты нарочитого разрушения тектонической логики средовой системы («сбивка масштаба», замена образных ценностей ориентационными, выход второстепенного в композиции на первый план, разрушение конструктивных схем и канонов). 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 формы поведения, провозглашая новые культурные установки, разрушая ценности и стереотипы традиционных форм образа жизни и утверждая новые. Разумеется, этот процесс отражает (через систему монументально-декоративных подходов) приход в общество нового понимания смысла жизни, нового мироощущения, свойственного современному этапу истории. 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 стенами, красочное, все время меняющееся информационное табло заменяет роспись, открытые лифты становятся движущейся скульптурой фасада и т. д.

Сегодня привычные для прошлого приемы использования и проектирования монументально-декоративных форм в средовых ситуациях стали лишь малой частью современных способов их художественного освоения.

Современные изменения в жизнеустройстве существенно модернизируют облик городской среды, появляются новые формы предметного наполнения в старых 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; *использование новых приемов пространственной организации городских интерьеров* (появление амфитеатральных построек, линейных специализированных общественных пространств, их частичное покрытие большепролетными конструкциями, активное распространение мини-парков и других мест специфической кратковременной деятельности около напряженных площадей и магистралей); *стремление к яркости, необычности облика элементов городского дизайна*, соединение в них самых разнородных, часто развлекательных функций.

Сегодня, самая важная задача, стоящая перед архитекторами и дизайнерами — **гармонизация 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. Гармонизация — это сторона общего дела художественной организации средового объекта.* Она представляет собой активное начало этого процесса, поиск образного решения за

счет 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 им 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.

Во-первых, существует своя специфика у приемов гармонизации функциональных процессов, которые используются при составлении дизайн-концепции формирования среды. Их суть – устранение, отделение от человека дискомфортных, неблагоприятных следствий и сторон той или иной технологии и развернутый показ тех характеристик, которые способствуют удовлетворению интересов и желаний человека, приятны ему.

Во-вторых, гармонизация предметного наполнения далеко не полностью подчиняется выше названным принципам. Оно разнородно и иногда теряет точность положения повторяемости свойств частей и целого, их соразмерности.

В-третьих, гармонизация средовых построений резко осложняется тем, что предметное наполнение часто не подчиняется требованиям теории пространственной гармонизации, хотя и позволяет проектировщику уравновешивать отдельные несообразности пространственных конструкций среды за счет своих собственных декоративно-выразительных свойств.

Особую роль в деле гармонизации среды играет важное для формирования среды явление – *адаптация* 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 эстетическую жизнь среды, в формирование ее художественной ценности, в систему обратных связей в конструкции «человек-среда», преобразующих его собственные художественные установки.



Рис. 16. Субодх Гупта. Gandhi's three monkeys. Базель. 2008

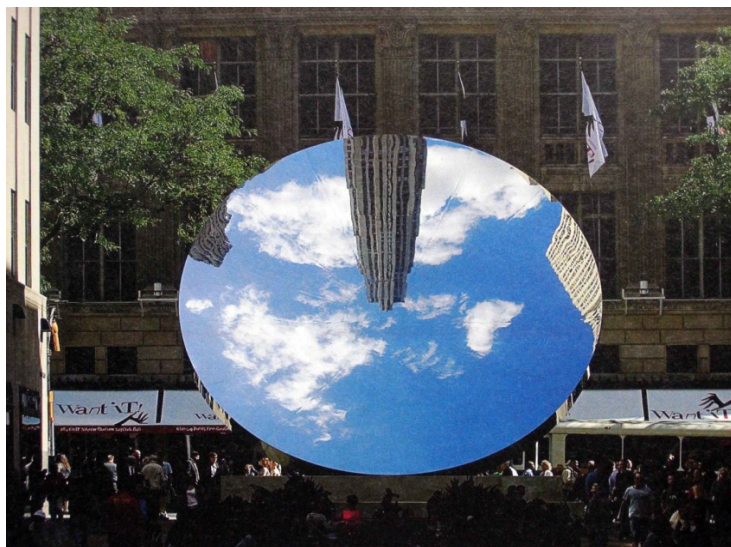


Рис. 17. Аниш Капур. «Небесное зеркало» на Рокфеллер-Плаза. Нью-Йорк. 2006

Объект из полированного металла, напоминающий антенну, лучше всего смотрится под открытым небом. В «зеркале» отражаются не только небо, но и городской ландшафт, случайные прохожие. Работа настраивала заглянувших в «Небесное зеркало» на то, чтобы увидеть повседневность в новом ракурсе.

Функция живого, непосредственного общения — главная для городской инсталляции, которую, как правило, возводят на непродолжительное время. Она связывает не прошлое с настоящим, а настоящее с настоящим, и в этом ее принципиальное отличие от классической городской скульптуры, которая становится постоянной частью городских ансамблей.

Инсталляция — признак современности, открытости самым разным мнениям.

Но даже имея временный характер, она способна стать достопримечательностью. Часто городская инсталляция претендует на архитектурный, градостроительный размах, гораздо больший, чем у классической скульптуры.



Рис. 18. Луис Буржуа. Маман. Площадь перед музеем Гуггенхайма в Бильбао. Испания. 2001



Рис. 19. Кристо и Жанна-Клоде. «The Gates» в Центральном парке. Нью-Йорк. 1979–2005

Инсталляция стремится спровоцировать зрителя на нечто большее, чем просто пассивное созерцание. Она обдаёт его брызгами, как это делает кинетический объект Томаса Бауманна «Wak»: огромный резервуар с водой, плещущейся под воздействием невидимой силы. Это метафора природной стихии, скованной в городской среде, ее непредсказуемости и даже опасности (вода выплескивается за границы). Или инсталляция играет с оптическими эффектами, апеллирующими, в свою очередь, к современной архитектуре. Таков же цилиндрический объект из стекла и металла Дэна Грехэма, внутрь которого предлагается войти, чтобы изнутри, став невидимым снаружи, наблюдать за городской жизнью. Таковы световые инсталляции Олафура Элиассона, воздействующего на зрительное восприятие. Рядом с восьмиметровой розой Исы Генцкен зритель чувствует себя лилипутом. Очень типичное ощущение для жителя мегаполиса. Но мы привыкли к нему настолько, что рефлексируем на это состояние лишь рядом с необычным художественным объектом. Интерактивность — одно из важнейших качеств современной городской скульптуры.

Самостоятельная работа 4

1. Подберите визуальный ряд на тему «Визуальные коммуникации в городской среде». Обратите внимание на использование визуальных коммуникаций в интерьерах и открытых городских пространствах. Классифицируйте визуальные коммуникации по трем основным группам (см. *Условные слои визуальной составляющей среды обитания*). Визуальный ряд должен состоять из 15–20 фотоснимков, с указанием названия, места расположения, года создания объекта.

2. Составьте визуальный ряд на тему «Объекты монументально-декоративного искусства в городской среде». Визуальный ряд должен состоять из 15–20 фотоснимков, с указанием автора, названия, места расположения, года создания объекта. Классифицируйте объекты (кроме классификации по видам, студент должен предложить и свои принципы классификации).

Вопросы для самоконтроля

1. Перечислите средства формирования городского интерьера.
2. Из каких составляющих складывается «дух места»?
3. Что собой представляет *городской дизайн*?
4. Дайте определение понятию *визуальные коммуникации* и перечислите их основные группы.
5. Что означает термин *монументально-декоративное искусство*?
6. Перечислите виды монументально-декоративного искусства.
7. Что включает в себя *гармонизация облика среды*?

Рекомендуемая литература: [1], [2], [3], [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10], [12], [13], [14], [15].

2.4. 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 цветово-

го саморегулирования, существующего в природе, саморегулирования, которое создает впечатление непрерывной пространственно-временной последовательности, органичной цветовой системы, рождающей ощущение гармоничности природного окружения.

В массовом сознании с архитектурой однозначно связывают цвета естественных материалов. 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, подчеркнуто искусственные цвета, создающие контрастные сочетания, активную полихромия. *Специфика цвета в архитектуре и дизайне определяется не только структурными особенностями объектов и их величиной. Она обусловлена также их связью с природным окружением, встроенностью в культурные тенденции и другими факторами.*

Суперграфика

Одна из наиболее заметных тенденций современной колористики — самостоятельность колористики относительно геометрии формы, вызвавшая появление *суперграфики* — контрастного сопоставления цветографической темы и первоначальной формы. Причины прихода суперграфики в колористику разнообразны: подражание природным мотивам, формальные поиски в области полихромии, ставшей абстрактной, потребность разрушить стереотипы известных предметов, интерьеров, городской среды, появление новых объектов и необжитого пространства новостроек, а также создание цветовых очертаний, соответствующих новому ритму времени, которые сомасштабны 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 объемом, и через живопись и дизайн вышла в архитектуру, причем не только повлияла на ее полихромия, но и вызвала к жизни новую эстетику форм.

Всплеск суперграфики приходится на 1960—1980-е годы. На фоне новых проблем формирования городской среды был продемонстрирован спектр возможностей суперграфики как метода конструирования городского пространства. 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 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 вступать 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, а именно 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.

Принято считать, что вершина применения цвета отмечена конструктивно-тектонической трактовкой полихромии, а ее декоративность, противоречащая структурности, говорит об упадке. Однако декоративность полихромии демонстрирует высокую степень самостоятельности цвета относительно строения формы и поэтому предполагает 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.

Суперграфика обязана своим становлением различным творческим направлениям XX века в живописи, дизайне, архитектуре. С одной стороны – жесткая геометрическая тенденция (К. Малевич, Б. Таут, Я. Чернихов), с другой – абстрактно-лирическая (А. Гауди, В. Кандинский, П. Клее, Г. Арпа). Этот художественный опыт подготовил почву для развития оптического искусства (В. Вазарелли, Б. Райли) и кине-

тического искусства (Д.Р. Сото), которые явились предтечей современной суперграфики. Художественно-формальные приемы оптико-кинетического движения обладают богатыми ресурсами. Суперграфика легко реализовала их в дизайне и архитектуре.

Объемно-пространственные формы различных масштабных уровней (автомобиль, здание, фрагмент города) предполагают различную меру самостоятельности полихромии. Эта мера может быть достаточно высокой у объекта промдизайна, меньшей – у объекта архитектуры.

В странах, ведущих массовое индустриальное строительство, колористика на основе суперграфики используется не столько ради выявления пластики отдельных объектов среды, сколько для их интеграции в пространственную, смысловую целостность.

Взаимодействие между цветом и формой не исчерпывается формальным уровнем. Их взаимоотношения раскрываются на уровне содержательном. Французский колорист М. Альбер-Ванель ввел в терминологию колористики понятия «эпидерма» (поверхностная оболочка) и «материал» (внутреннее содержание формы). Цветовые характеристики эпидермы формы способны выразить ее содержание следующим образом: монолитный объект малоинформативен, а имеющий многочисленные детали – красноречив.

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 основном социально-культурными требованиями общества. Например, отечественный опыт свидетельствует об оживлении цвета в массовой продукции, что является признаком потребности в более высоком художественном уровне создаваемого окружения, а опыт Запада – о том, что яркий крикливый цвет – синоним дешевизны. Дизайнер, использующий в городской среде яркие цвета, аттестует эту среду как предназначенную для жителей со скромными доходами (цвет компенсирует обыденное).

Природно-динамические истоки колористики, ее многовековая связь со всей системой культуры объективно свидетельствует о су-

ществовании 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. Смысл знака в первую очередь зависит от сочетания цвета с определенным объектом. Даже в том случае, когда сам цвет наделен устоявшейся символикой, смысл знака может резко изменяться. Например: черный фотоаппарат и черный креп – дорогостоящее и траурное. Общий цветовой контекст также влияет на смысл знака, может даже радикально изменить его.

Цвет в проектировании средовых объектов

Современная цветовая культура, помимо влияния народного творчества, испытывает влияние последних течений живописи, обогащается новыми открытиями науки о цвете, его систематизацией, остро реагирует на общую заинтересованность в цвете различных сфер деятельности.

Инженерные сооружения и объекты городского дизайна участвуют в формировании цветовой среды города, так как они обязаны указывать, информировать, ориентировать.

Объекты городского дизайна способны внести весомый вклад в цветовую среду города. Новые формы входят в непосредственный контакт и с жильем, и с общественными сооружениями. 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, так как в них не срабатывают стереотипы, запрещающие использование интенсивной палитры.

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.

Одна из важнейших черт современной цветовой культуры, присущей различным национальным традициям – расширение диапазона

возможных взаимодействий полихромии и геометрии формы, в том числе интерес к их взаимодействию на основе контраста. Относительная независимость цветовой темы от структуры формы порождает полихромии высокой активности, обладающую значительным преобразующим действием и способную решать разнообразные композиционные задачи.

Различные функции предметно-пространственной среды предопределяют различные функции ее колористики. Колористика способна создать оптическую и смысловую многомерность среды (американские архитекторы Ч. Мур, М. Грейвз).

Важной задачей при выработке стратегии колористики и конкретных цветовых решений является поиск гармоничных цветовых сочетаний (например, на основе современных цветовых систем, в частности ЕЦС).



Рис. 20. Полихромная скульптура Х. Миро на площади Дефанс в Париже создает цветопластический акцент в пространстве

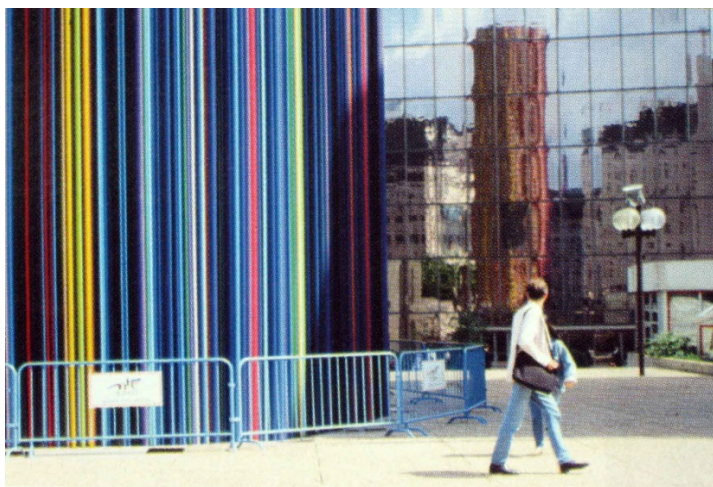


Рис. 21. Дизайн инженерного устройства для вентиляции нижних уровней площади Дефанс строится на чередовании цветных труб, образующих замкнутый контур

Проектирование колористики среды

Этапы цветового проектирования проходят параллельно стадиям архитектурно-дизайнерского проектирования.

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 т.п.); световой климат (годовой световой режим, интенсивность солнечного потока); температурно-влажностный режим (продолжительность залегания снежного покрова и т.п.).

Анализ цветовой палитры, структуры и динамики полихромии природного окружения. Объекты исследования: минеральные цветоносители (почва, песок, камень), растительные цветоносители (трава, цветы, кустарники, деревья), водная поверхность, небосвод.

Исследование местной цветовой культуры. Объекты исследования – существующая историческая и современная архитектура, монументы

тально-декоративное искусство, объекты дизайна, предметы быта и т.д. Цветовые исследования этнографических материалов согласуются с территориальным распространением цветовой культуры местных народов. Итогом этой части анализа являются рекомендации по использованию фоновых, вспомогательных и акцентных цветов.

Изучение цветовых предпочтений жителей региона. Объекты исследования – современная архитектура и дизайн региона, предметы декоративно-прикладного искусства, мнение жителей. Наряду с натурными исследованиями используются различные способы социологических (анкетирование, опросы).

2.5. Световая среда открытых архитектурных пространств

В теории и практике градостроительства наружное освещение во всех его видах входит в раздел инженерного оборудования городских территорий. Поэтому очень часто недооценивается эстетика наружного освещения, его богатые возможности в художественной интерпретации и гуманизации архитектурной среды, традиционно проектируемой и рассчитываемой на условия ее зрительного восприятия и оценки лишь в дневное время суток.

Необходимо понимать, что архитектура и объекты дизайна, произведения монументально-декоративного искусства, малые архитектурные формы должны создаваться не только для восприятия их днем, но и ночью, и выглядеть при этом не простым повторением дневного вида, а иметь свои характерные образно-эмоциональные качества.

Наиболее традиционная и объемная ветвь в наружном художественном освещении связана во всем мире с памятниками архитектуры, монументального искусства, уникальными зданиями и сооружениями, достопримечательными элементами ландшафта. Здесь главную роль играл инженер-светотехник, владеющий техническим арсеналом и расчетными методами. Отчасти поэтому долгое время господствовало убеждение, что вечерний образ освещаемых объектов должен как можно более точно соответствовать дневному. Это выражалось в доминировании приема заливающего прожекторного освещения фасадов с распределением яркостей, напоминающем солнечный день.

Другое направление в наружном освещении развивалось в ряде городов или 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. Световая реклама создает характерный световой или свето-цвето-динамический рисунок, формируя тем самым особый образный мир, в котором используются различные знаковые, текстовые, орнаментальные и изобразительные элементы и элементы оп-арта. Широко применяемые в них газосветные лампы породили особое направление в освещении, называемое «неоновое искусство».

Особой областью использования искусственного света в городской среде является «световое искусство» в разных его вариациях (кинетизм, люминизм, светомузыка, спектакли «свет и звук»). Признанными мастерами этого вида искусства являются Н. Шеффер, П. Робер-Уден, А.А. Абрамян, Ж.М. Жарр. Оно органично входит в круг мультимедийных искусств.

В последнее время известные архитекторы (Н. Фостер, Р. Роджерс, Ж. Нувель, Р. Мейер и др.) создают оригинальные световые образы своих сооружений в содружестве со светодизайнерами.

Системы искусственного освещения и их элементы становятся все более существенной частью материальной структуры зданий, сооружений, ансамблей, так как 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.

Светодизайнеры Р. Нарбони, А. Гийо, П. Бидо, Ж. Берн, Д.Д. Муни, Д. Лей, И. Мотоко, К. Тахара, Х. Фужита, К. Уилкинс, П. Фордхэм, П. Вудруфф и др.

Ставятся вопросы о создании определенного стиля освещения и, в связи с масштабностью и социально-эстетической значимостью этих задач, о «световой культуре» — как важной составляющей понятия «качество жизни».



Рис. 22. Свето-цвето-звуковой спектакль «Город в концерте».
Ж.-М. Жарр. Дефанс. Париж. 1990



Рис. 23. Таймс Сквер в Нью-Йорке

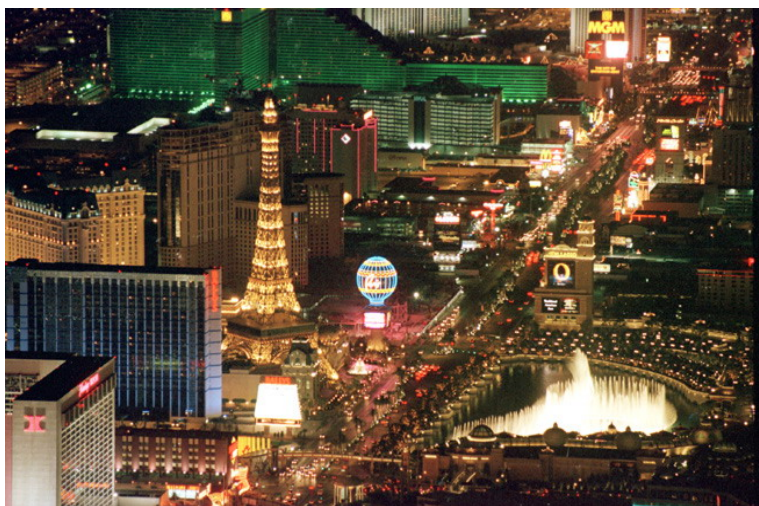


Рис. 24. Лас-Вегас

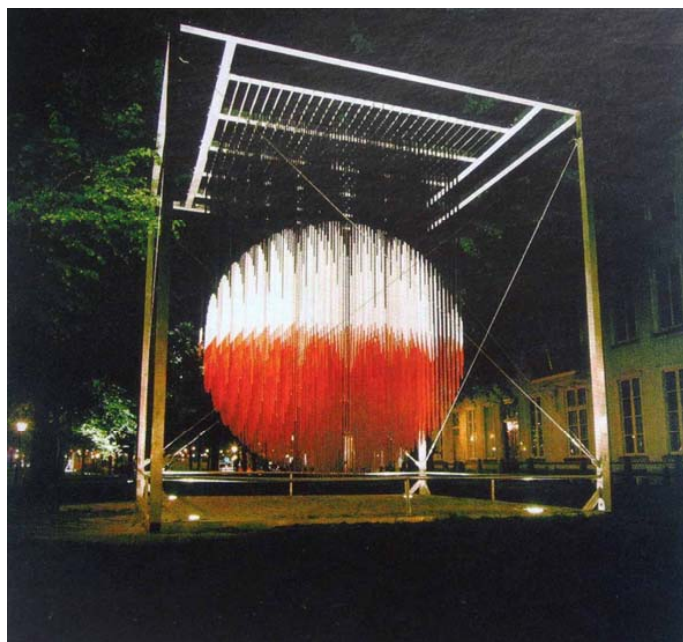


Рис. 25. Освещение скульптуры «Сфера Лютеция». Д.Р. Сото. Светодизайнер Х. Холландс. Гага. 1998

Самостоятельная работа 5

1. Составьте визуальный ряд на тему «Цветовой портрет города» на примере любого города мира. Визуальный ряд должен состоять из 9–16 фотоснимков.

2. Подберите визуальный материал на тему «Художественное освещение памятников архитектуры». Визуальный ряд должен состоять из 15–20 фотоснимков, с указанием архитектора, светодизайнера, названия, места расположения, года создания объекта.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте определение понятию *суперграфика*.
2. Перечислите факторы, влияющие на цветовую среду города.
3. Назовите основные функции освещения в городской среде.

Рекомендуемая литература: [1], [2], [8], [12], [16].

2.6. Перспективные и поисковые виды и формы среды. Новое в средовом проектировании

Постоянное внесение в современную действительность и новых товаров, услуг, изменения в организации общественной жизни, отражение их в сознании человека сегодня неизбежно становятся предметом проектной деятельности формирующих среду дизайнеров. Это касается не только видов и форм традиционной организации предметно-пространственных комплексов. Жизненные реалии требуют появления новых средовых единиц и образований.

Сегодня перед дизайнером ставятся неординарные задачи. Например, минимизация оборудования жилой ячейки, его многовариантная трансформация, наполнение элементов оборудования современными техническими средствами, новые приемы и формы организации бытовых процессов (трансформируемая мебель, минимизация пространства, прямой контакт внутренней среды и природного окружения и т. п.).

Еще одно направление разработки предметной среды – проектирование специализированных архитектурно-дизайнерских комплексов. Например, дизайн среды для инвалидов предусматривает совершенствование городской среды таким образом, чтобы люди с ограниченными возможностями не чувствовали себя ущемленными среди здоровых горожан.

Самостоятельной задачей средового проектирования стало сегодня формирование не столько окружения некоего процесса или события, сколько самого этого события. Именно так сегодня «оформляются» праздничные мероприятия, где предметно-пространственное окружение является результатом тщательной сценарной проработки последовательности мизансцен праздника.

Особую сферу поискового средового проектирования составляет художественный эстетический эксперимент. Он всегда связан с проверкой, освоением какого-либо содержательного начала в проектировании: новое понимание пространственных ощущений, использование новых средств создания декоративного эффекта, неожиданное сочетание материалов, непривычная работа традиционной формы и т. п., но результатом всегда является художественное открытие: непривычное эмоциональное состояние, новая выразительность старых слагаемых, новая визуальная идея – новый способ организации и восприятия среды.

Сегодня в средовом дизайне все чаще и чаще предметом проектирования становятся открытые средовые системы – объекты, ситуации, сформированные таким образом, чтобы максимально облегчить их художественную и функциональную динамичность, гибкость, связь с окружающими объектами и системами.

Если традиционное искусствоведение видит в законченности, неизменяемости фрагментов архитектурной среды прошлого (выдающихся памятников зодчества) одно из ее достоинств, обязательный атрибут шедевра, то сегодня вырабатывается новая трактовка закономерностей художественной организации средовых систем, проникнутая ощущением единства, неразрывности и безграничности всего предметно-пространственного мира в целом. Появилась концепция единой многомерной предметно-пространственной среды, в которой есть место и для самодостаточных «закрытых» структур, и для объектов, заявляющих свою неустойчивость и дальнейшее развитие как художественной ценности.

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.

Наше время породило мощные обратные движения – от разобщенности к обретению целостности. Проявляется это по-разному, например, в культуре рока слились воедино слово, музыка. Еще одно из направлений этого процесса – дизайн среды, по-новому высвечивающий многие явления современной культурной жизни.

Работа, техника, умение становятся внешне все менее заметны, как бы уходят в тень других способов воздействия на зрителя (наращивание массы, имитация движения, инсталляция и т.д.) .

Одновременно с этим наблюдается и другая тенденция – сумма отдельных, примитивных фрагментов целого складывается в непрерывность, соединяющую почти не несущие информации элементы в содержательную систему. Примером может служить искусство экспозиции – особой организации демонстрационного пространства, как правило, со смешением стилей, синтезом самых неожиданных форм, подключением средств других видов искусства (музыки, театра).

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 средовых объектов более ценно, более важно, чем художественная самобытность каждого слагаемого, даже если сама по себе она достаточно высока.* Целью средового проектирования сегодня становится не появление объемно-планировочного шедевра, а создание условий для сотворчества художников и людей, собственным участием в жизни среды формирующих ее художественные свойства.

В наше время 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 мира, и новые технологии формирования создаваемой нами «второй природы», и ее экологическое единство с естественной природной основой, и пробуждение в каждом человеке творческого отношения к действительности.

Практические достижения в дизайне среды сопровождаются выявлением ряда профессиональных задач, характерных для всех его форм. В приложении к среде это означает вычленение в общем массиве про-

фессиональных 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, систем кондиционирования и т. д., ставших специфическими факторами пространственной организации среды.

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». 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 ощущения.

Примером реализации новых тенденций в формировании среды могут служить выдающиеся современные ансамбли Парижа — Ла Виллетт, Дефанс, центр Помпиду.

Самостоятельная работа 6

Составьте визуальный ряд на тему «Перспективные и поисковые виды и формы среды. Новое в средовом проектировании». Визуальный ряд должен состоять из 15–20 фотоснимков с указанием автора, названия, места расположения, года создания объекта.

Вопросы для самоконтроля

1. Кратко опишите новые направления разработки предметной среды.
2. Перечислите три основные группы проектных задач, стоящих перед современным архитектором-дизайнером.

Рекомендуемая литература: [1], [2], [8], [17].

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА

Цель задания – применить на практике теоретические знания и приобрести навыки работы в сфере проектирования объектов дизайна для городской среды.

Задачи:

- провести предпроектный анализ ситуации;
- выработать проектную идею;
- провести поисковое эскизирование;
- оформить проектные материалы;
- создать макет объекта.

Этапы работы

1. Постановка задачи (определение задания), объема работы, сроков реализации.
2. Предпроектный анализ ситуации, выявление проблематики, путей решения проблемы.
3. Работа с прототипами.
4. Подбор аналогового материала.
5. Поисковые эскизы.
6. Выбор основного варианта.
7. Выполнение чертежей.
8. Выполнение макета в масштабе.
9. Анализ полученного результата.
10. Подготовка работ к просмотру.

1. Постановка проектной задачи

Необходимо определить ту территорию, на которой будет располагаться проектируемый объект. Выбирается любой город мира по желанию студента.

Рамки территории должны быть сужены до размеров площади, участка улицы, части парка и т. п. Объект создается для конкретной территории с учетом множества факторов. Объект должен выполнять главную задачу – задавать определенный (запланированный проектировщиком) контекст восприятия территории, образ территории, дать территории «вторую жизнь».

2. Предпроектный анализ ситуации. Выявление проблематики. Выводы. Предложения по устранению проблемы.

Это этап сбора информации. Предпроектный анализ включает в себя сбор всей возможной информации о среде, в которой будет располагаться проектируемый объект. Географическая составляющая информации – это топографические и физические карты местности, знание особенностей климата (количество солнечных дней в году, осадки, направление и сила ветра, среднегодовая температура и ее перепады, влажность воздуха), растительный мир (смена окраски листвы в зависимости от сезона, форма кроны деревьев и т. п.), почва (песок, плодородный чернозём и т. п.). Также важно изучить особенности населения: плотность населения, национальный и возрастной состав, культурную, политическую, религиозную, профессиональную принадлежность жителей, их уровень жизни, а также формы занятий людей на данной территории (в парке – отдых, автомобильное и пешеходное движение – по улице и т. п.), соотношение местного населения и туристов. Не менее важна история данного места (что и когда здесь происходило и происходит), мифы (легенды, сказания), важно выяснить, как сегодня воспринимается эта местность (образ территории) жителями и туристами. Необходимо обратить внимание на архитектурную и ландшафтную составляющую среды (стиль архитектуры, высотность, материалы фасадов и мощения, наличие или отсутствие малых архитектурных форм, памятников, освещения, озеленения, а также рельефность ландшафта), на направление движения людей по данной территории, на подходные и подъездные пути к площадке, на соседство с другими районами. Важным итогом исследования территории является выявление *точек обзора* будущего объекта.

Таким образом, необходимо накопить и проанализировать следующий визуальный материал:

- ✦ карту территории (карту города, физическую карту, топографическую),
- ✦ фото (панорамная съемка, фото участка с точек обзора будущего объекта),
- ✦ фото деталей и «знаковых» вещей (окна, ступени, обратить внимание на фактуры и цвет среды и т. п.),
- ✦ фото, видео, аудио материалы «жизни» территории (утро, день, вечер, ночь, с автодвижением, потоками людей и т. д.), необходимо выявить «ритм, скорость жизни».

Чем полнее собран материал, тем более «осязаемой» становится среда, ритм жизни, портрет жителей.

Глубокий анализ собранного материала позволяет выявить проблематику и наметить первые пути решения проблемы. *Рассмотрим, например, территорию, прилегающую к заводским цехам. Проблема в том, что визуальная среда агрессивна (или, наоборот, гомогенна). И сразу становится очевидным, что целью проекта должно стать преобразование среды в визуально комфортную. Для этого, например, среда может быть насыщена объектами разнообразными по пластике, фактуре, цвету.* Вместе с этим определяется и функциональность будущего объекта (памятный знак, корпоративный символ, защита от солнца, объект, повышающий художественную ценность территории и т. п.).

3. Поиск прототипов

Поиск прототипов ведется параллельно со сбором аналогового материала. Прототипом будущего произведения может стать объект живой природы или объект материальной культуры (традиционного искусства или дизайна). Использование прототипа может помочь выразить идею более четко, подсказать правильный способ формообразования, структуру объекта. Необходимо составить подборку фотоматериалов: фото внешнего вида в цвете, разрез, объект в движении и т. п.

4. Аналоги

Весь собранный аналоговый материал необходимо классифицировать. Например, по принципу применяемых материалов (металл, камень и т. п.) или принципу «идеи» (т. е. как идея свободы личности выражается в объектах дизайна и монументально-декоративного искусства) и т. д.

Сбор аналогового материала призван расширить кругозор студента, более глубоко погрузить в тему задания, предостеречь от «изобретения велосипеда» и, конечно, проследить современные тенденции в дизайне среды и монументально-декоративном искусстве.

При подборе материала необходимо обращать внимание на место расположения объекта, авторство, время создания.

5. Стадия поискового эскизирования

Этот этап начинается только после анализа всего накопленного материала и выработки нескольких проектных идей. Параллельно с эскизами идет работа над неймингом объекта. На каждую проектную идею необходимо сделать 15–20 эскизов (в цвете и ч-б, формат А-4).

6. Выбор основного варианта

Из всех поисковых эскизов отбирается тот, который наиболее точно отражает идею (в свою очередь, выбранная идея должна наиболее эффективно решать проблему), гармонично вписывается в среду, является эргономичным.

7. Разработка проектной документации

Необходимо подготовить полный набор чертежей объекта, узлов, а также план размещения объекта в среде (с учетом других объектов, зданий, транспортных магистралей и т. п.), эргономическую схему (все виды взаимодействия объекта с человеком; вводится изображение модуля), схему размещения подсветки объекта (или другого дополнительного оборудования).

8. Выполнение макета

Макет выполняется в масштабе. Используемые масштабы – 1:10, 1:25, 1:50, 1:100, 1:200 (в зависимости от натуральных размеров объекта).

Макет выполняется из условных материалов: гофрокартон, пенокартон, бумага (в том числе пастельная), дерево и т. д.

Макет, представляющий проект, должен состоять из следующих частей: 1) объект; 2) горизонтальная плоскость (при необходимости имитируется неровность ландшафта); 3) вертикальная плоскость (имитирует окружающую среду (дома, деревья и т. п.)), может быть создана кулисным способом, состоять из нескольких вертикально располагающихся плоскостей, образующих плановость; 4) модульор.

Макет может быть выполнен в цвете, с применением ручной черно-белой графики, также может быть применена цветная и черно-белая печать фотоизображений на различных пленках (в том числе на прозрачной).

9. Анализ полученных результатов

Еще на стадии разработки дизайнер должен предположить те изменения, которые произойдут после воплощения его проекта в жизнь. Необходимо проанализировать всю проделанную работу и понять, достигает ли проект намеченной цели.

10. Подготовка работ к просмотру

На просмотр выставляются следующие работы: макет, альбом формата А-3 (представляющий собой полное оформление проекта), полоса графических работ (поисковые эскизы).

Примеры работ студентов



Рис. 26. Макет объекта «Музыка в городе», разработанного для одного из скверов Чикаго

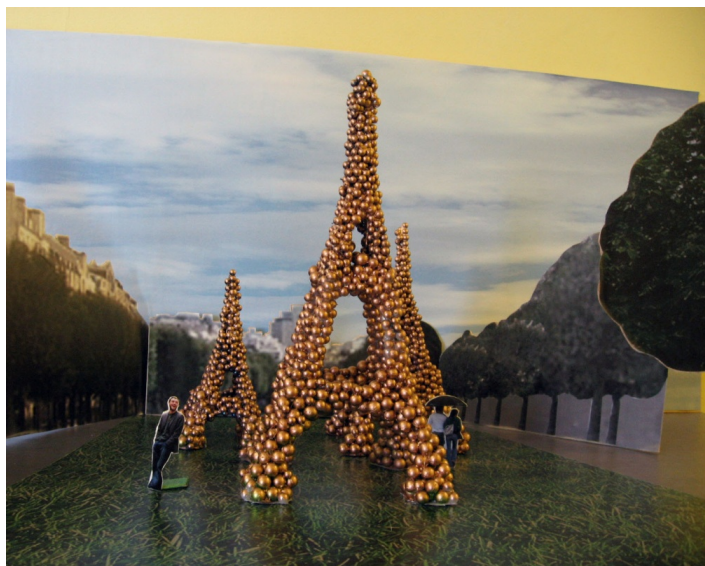


Рис. 27. Макет объекта «О, Париж!», разработанного для одного из парижских бульваров

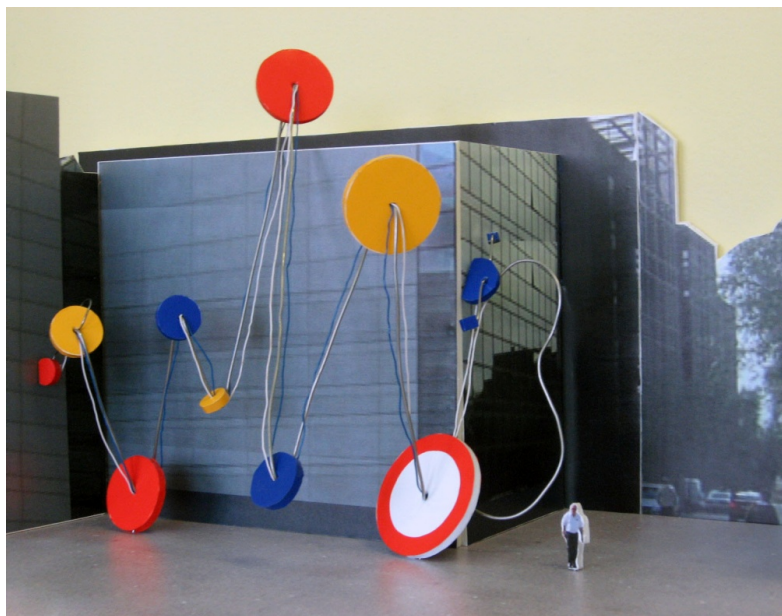


Рис. 28. Макет объекта «Вечное движение»



Рис. 29. Макет объекта «Поиск истины», разработанного для г.Нью-Йорк

Положение об итоговом экзаменационном просмотре

Просмотр – итоговая зачетно-экзаменационная форма отчетности по дисциплине специальности 070601 «Дизайн».

Дизайн и монументально-декоративное искусство в формировании среды.

Просмотр проводится в составе предметной комиссии, включающей в себя не менее трех человек.

Состав комиссии

Председатель – завкафедрой (либо назначенный заведующим кафедрой ведущий профильный преподаватель кафедры).

Члены комиссии:

- ведущий преподаватель дисциплины, представленной на просмотр;
- ведущий преподаватель кафедры.

График проведения итогового просмотра соответствует графику проведения зачетов или экзаменов в соответствии с учебным планом и графиком учебного процесса.

Формы предоставляемой отчетности

1. Поисково-эскизная часть (полоса графических работ).
2. Альбом формата А3 (полное оформление проекта).
3. Итоговые работы (макет).

Материалы и техника исполнения должны соответствовать основным требованиям программы по дисциплине.

Критерии оценки

Результаты просмотра определяются оценками: «отлично», «хорошо», «удовлетворительно», «неудовлетворительно».

Объем и уровень освоения студентами материала дисциплины является основой для определения оценки на просмотрах.

✦ Оценка «отлично» выставляется, если студент выполнил 100 % объем заданий, показал всестороннее, систематическое знание программного материала, продемонстрировал на высоком уровне проектную логику, аналитические способности, умение свободно выполнять задания, предусмотренные рабочим планом дисциплины;

✦ Оценка «хорошо» выставляется, если студент выполнил 100% объем заданий, имеет полное знание программного материала, освоил основную литературу, рекомендованную в программе. Оценка «хорошо» выставляется студенту, показавшему всестороннее, систематическое знание программного материала, но недостаточно точно выразившему идею проекта;

✦ Оценка «удовлетворительно» выставляется студенту, усвоившему основной программный материал в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей профессиональной деятельности, справляющемуся с выполнением заданий, предусмотренных программой. Оценка «удовлетворительно» выставляется студенту, допустившему незначительные ошибки при выполнении заданий

✦ Оценка «неудовлетворительно» выставляется студенту, имеющему пробелы в знаниях основного программного материала, допустившему принципиальные ошибки в выполнении предусмотренных программой заданий.

Библиографический список

Основная литература

1. Дизайн архитектурной среды: учеб. для вузов / А.В. Ефимов [и др.]. – М. : Архитектура-С, 2006. – 504 с.
2. Шимко, В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории / В.Т. Шимко. – М. : Архитектура-С, 2006. – 296 с.
3. Рунге, В.Ф. История дизайна, науки и техники / В.Ф. Рунге. – М. : Архитектура-С, 2006.
4. Бергер, К. Путеводные знаки / К. Бергер; пер. С. Гилим. – М. : РИП-холдинг, 2005. – 176 с.
5. Минервин, Г.Б. Дизайн: иллюстрированный словарь справочник / Г.Б. Минервин. – М., 2005.
6. Френч, Х. История архитектуры / Х. Френч ; пер. М.С. Ремизовой. – М. : Астрель, 2003. – 144 с.
7. Шимко, В.Т. Типологические основы художественного проектирования архитектурной среды : учеб. пособие / В.Т. Шимко, А.А. Гаврилина. – М. : Архитектура-С, 2004. – 104 с.
8. Новиков, Ф. Зодчие и зодчество / Ф. Новиков. – М. : УРСС, 2005.
9. Швидковский, О.А. Гармония взаимодействия. Архитектура и монументальное искусство / О.А. Швидковский. – М. : Стройиздат, 1984. – 284 с.
10. INTERNI. – 2008. – № 8; 2009. – № 11.
11. Интерьер + дизайн. – 2009. – № 9.

Дополнительная литература

12. Хан-Магомедов, С.О. Пионеры советского дизайна / С.О. Хан-Магомедов. – М. : Галарт, 1995. – 424 с.
13. Мосин, И.Г. Мировое искусство. Иллюстрированная энциклопедия: направления и течения от импрессионизма до наших дней / И.Г. Мосин – СПб. : Кристалл, 2006. – 192 с.
14. Рунге, В.Ф. Эргономика в дизайне среды : учеб. пособие / В.Ф. Рунге, Ю.П. Манусевич. – М. : Архитектура-С, 2004. – 328 с.
15. Кук, Д. Современное искусство. Краткая энциклопедия / Д. Кук, М. Бохм-Дюшен ; пер. Т. Земцовой. – М. : Астрель, 2001. – 64 с.
16. Ормистон Р. Цвет. Большая книга / Р. Ормистон, М. Робинсон ; пер. И.А. Лейтес. – М. : Арт-Родник, 2007. – 416 с.
17. Monitor. – 2009. – № 55; 2009. – № 57.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ	5
1.1. Морфология архитектурной среды.....	6
1.2. Задачи композиционного формообразования объектов дизайна.....	8
2. ПЕРСПЕКТИВЫ И ТЕНДЕНЦИИ ДИЗАЙНА СРЕДОВЫХ ОБЪЕКТОВ	16
2.1. Дизайн среды внутренних архитектурных пространств.....	16
2.2. Дизайн среды открытых архитектурных пространств.....	21
2.3. Архитектурно-дизайнерские средства формирования открытых пространств и их особенности.....	27
2.4. Цветовая специфика произведений архитектуры и дизайна.....	55
2.5. Световая среда открытых архитектурных пространств.....	62
2.6. Перспективные и поисковые виды и формы среды. Новое в средовом проектировании.....	66
Практическая работа.....	70
Библиографический список.....	78

Учебное издание

Фомина Элина Владиславовна

ДИЗАЙН И МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ
ИСКУССТВО В ФОРМИРОВАНИИ СРЕДЫ

Учебно-методическое пособие

Редактор Е.Ю. Жданова
Технический редактор *З.М. Малявина*
Вёрстка: *Л.В. Сызганцева*
Дизайн обложки: *Г.В. Карасева*

Подписано в печать 18.05.2011. Формат 60 84/16.

Печать оперативная. Усл. п. л. 4,65.

Тираж 100 экз. Заказ № 1-20-11.

Тольяттинский государственный университет
445667, г. Тольятти, ул. Белорусская, 14