



СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ПРОЕКТИРОВАНИИ СРЕДЫ

МАТЕРИАЛЫ ВСЕРОССИЙСКОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

ОМСК 2020

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Омский государственный технический университет»

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ПРОЕКТИРОВАНИИ СРЕДЫ

**Материалы
Всероссийской научно-практической конференции**

(Омск, 22–23 июня 2020 года)

Омск
Издательство ОмГТУ
2020

УДК 7
ББК 85.1
С38

Редакционная коллегия:

А. Н. Гуменюк, кандидат искусствоведения, профессор;

Н. В. Алгазина, доцент;

Л. В. Чуйко, кандидат искусствоведения, доцент;

Л. Н. Козлова, доцент (отв. редактор)

Синтез искусств в проектировании среды: материалы Всерос. науч.-
С38 практ. конф. (Омск, 22–23 июня 2020 г.) / Минобрнауки России, ОмГТУ ;
[редкол.: Л. Н. Козлова (отв. ред.) и др.]. – Омск : Изд-во ОмГТУ, 2020. –
168 с. : ил.

ISBN 978-5-8149-3132-0

Рассмотрены социальные, культурные, художественные аспекты проектирования среды, стилевые традиции и современные концепции проектирования, опыт проектирования и реализации проектных предложений.

Издание предназначено для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов, специалистов, интересующихся проблемами взаимодействия всех направлений искусства в целях организации городской среды и социально-общественных пространств.

УДК 7
ББК 85.1

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Омского государственного технического университета*

СОДЕРЖАНИЕ

I. СОЦИАЛЬНЫЕ, КУЛЬТУРНЫЕ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СРЕДЫ НА ПРИНЦИПАХ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

| | |
|---|----|
| <i>Алгазина Н. В.</i> Дверная ручка как художественное произведение: роль деталей в искусстве интерьера | 5 |
| <i>Аллали А., Шахова И. Е.</i> Архитектурные тенденции и особенности развития культурно-туристических комплексов в республике Алжир | 15 |
| <i>Буткевич Н. В., Шмотьева А. О.</i> Сайнс-арт технологии в современном искусстве | 22 |
| <i>Веремьева А. А., Шинкевич М. Н.</i> Влияние психофизиологических процессов формирования цвета в художественном образе | 31 |
| <i>Габлия Н. Р., Шахова И. Е.</i> особенности формирования рекреационного центра на прибрежной территории Сухумского озера в г. Сухум, республика Абхазия | 35 |
| <i>Катунова Е. В., Никольская С. П.</i> Скульптурные элементы в форме ложки: искусство и дизайн | 40 |
| <i>Кичигина А. Г.</i> Влияние эпидемий на развитие городской среды | 47 |
| <i>Андреева Ю. В., Климентова О. С.</i> Современные методы реновации промышленно-производственных территорий крупных городов юга России (отечественный и зарубежный опыт) | 55 |
| <i>Никольская С. П., Малекова А. А.</i> WEDGWOOD глазами дизайнера | 62 |
| <i>Поликанова А. А., Культина Н. Д.</i> Проблема сохранения архитектурного наследия города Симбирска на примере улицы Федерации | 67 |
| <i>Пономаренко Н. В., Абрамовская Е. Н., Зайчиков Р. С.</i> Дворцы культуры как многофункциональное досуговое учреждение советского периода, требующее внимания | 72 |
| <i>Смылова А. А., Никольская С. П.</i> Орнаменты Ж. Берена и современный дизайн книги | 78 |

II. ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ДИАЛОГЕ С ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДОЙ

| | |
|---|----|
| <i>Адамченко Е. Ю., Чуйко Л. В.</i> Отражение отечественной войны 1812 года в произведениях декоративно-прикладного искусства: изделия из фарфора | 82 |
| <i>Бугаенко Т. Ф.</i> Живописное произведение — доминанта в создании образа интерьера | 88 |
| <i>Бондаренко А. О.</i> Роль света и тени в традиционном японском интерьере | 91 |
| <i>Весёлкина М. В.</i> Мудборд как актуальный элемент концептуального проектирования в дизайне интерьера | 96 |

| | |
|--|-----|
| <i>Кукенков В. И.</i> Зрительные ощущения в формировании и развитии пространства городской среды | 103 |
| <i>Степанов А. В., Степанова Т. М.</i> Функциональный вектор включения арт-объекта в структуру жилого пространства | 109 |
| <i>Тамаровская Ю. В.</i> Стилизация как выразительное средство декоративной композиции | 114 |

III. НОВЕЙШИЕ МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНОЛОГИИ

| | |
|---|-----|
| <i>Заринова Д. Т., Назаренко К. Г.</i> Организация освещения в выставочном пространстве | 121 |
| <i>Зубровская Е. В.</i> Световой дизайн в открытом выставочном пространстве города | 128 |
| <i>Павлова Е. В., Козлова Л. Н.</i> Принципы формирования световой среды городских территорий | 134 |

IV. АКТУАЛЬНЫЕ МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ В ОБЛАСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА, ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

| | |
|---|-----|
| <i>Боброва Е. В.</i> Специфика дисциплины «Академическая живопись» и ее роль в профессионально-личностном становлении дизайнера | 143 |
| <i>Гущина Н. В.</i> Формирование понятийного мышления дизайнеров и архитекторов. значение и методология | 147 |
| <i>Моисеева Т. Н.</i> Категория времени в графической композиции | 153 |
| <i>Шаталов А. А., Немухина И. М., Черепова Л. А.</i> Влияние пропорций на визуальное восприятие фасада | 163 |

I. СОЦИАЛЬНЫЕ, КУЛЬТУРНЫЕ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СРЕДЫ НА ПРИНЦИПАХ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

УДК 74.01/.09

ДВЕРНАЯ РУЧКА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: РОЛЬ ДЕТАЛЕЙ В ИСКУССТВЕ ИНТЕРЬЕРА

Алгазина Н. В.

*Омский государственный технический университет,
Институт дизайна, экономики и сервиса, Омск, Россия*

Аннотация: в статье представлен материал по истории возникновения дверной ручки и ее эволюции в процессе развития технологий и архитектурно-художественных стилей. Предложена типологическая классификация дверных аксессуаров по формообразующим и декоративным факторам. Приведены примеры авторских дверных ручек как элементов, присутствующих в интерьерах известных русских архитекторов. Поднимается вопрос о сфере принадлежности дверной ручки к декоративно-прикладному искусству и/или предмету, относящемуся к промышленному производству. Представлен исчерпывающий визуальный ряд, фото 2010-х гг. из архива автора, а также из открытых источников сети Интернет.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, синтез искусств, художественный металл, дверная ручка

Введение

Синтез искусств в интерьере – тема не новая, но неизменно актуальная. В данном контексте обратим внимание на такой элемент любого архитектурного пространства как дверная ручка. Казалось бы – мелочь, но, тем не менее, дверная ручка – это та самая точка в архитектурном произведении, без которой нет абсолютной завершенности авторского решения. Относясь к одному из самых ранних, но до сей поры востребованных видов художественного творчества – декоративно-прикладному искусству, дверная ручка, как и другие предметы быта, созданные по законам красоты, будь это декоративная решетка или водосточная труба, витраж, светильник и т.п., синтезируется с окружающей средой. И это не просто утилитарные вещи, призванные обустроить наш быт и создавать уютную атмосферу, это вещи, обладающие характерными чертами, отражающие художественный образ и транслирующие эпохальный дух времени. Это поиски гармонии в освоении пространства, художественное оформление созданной человеком «второй природы» – архитектурной среды. Это искусство, которое присутствует в повседневной жизни, создавая красоту и комфорт. Эстетическое воздействие предметов прикладного искусства всеобъемлюще: окружая нашу действительность, они способны подниматься до вершин высокого искусства [2].

Встречается немало дверных ручек, выполненных в виде фигурок людей, животных и даже представляющих собой сюжетные композиции. Этот небольшой предмет вполне может служить в качестве отправной точки для своеобразного экскурса в историю искусства.

Помимо своей утилитарности и декоративности, дверные ручки также играли роль символов и оберегов. Многие культуры придавали особое значение порогу и входной двери, т.к. это своеобразная граница между внешним миром, несущим опасность, и жилищем, хранящим покой. Являясь своеобразным амулетом, дверные ручки украшались надписями, символами и изображениями существ, оберегающих от злых сил. Итак, можно сказать, что дверная ручка – это «повседневность в образно-символическом представлении» [9].

Методика исследования

В работе над статьей были использованы типологически-системный и формально-стилистический методы исследования, включающие в себя анализ основных классификаций, фотофиксацию, проведение натурных обследований объектов изучения. Специфика работы данных методов позволяет сформировать визуальный ряд, выполнить типологическую систематизацию и показать характерные особенности дверных ручек как предметов декоративно-прикладного искусства отдельных периодов исторического развития.

Теория

Древний мир и средневековые нередко отождествляли фантазию, художественный вымысел и реальность. Искусство имело почти универсальный характер, и провести резкую грань между ним и ремеслом было практически невозможно. Старинное ремесло – это, прежде всего, реальное производство, отражающее уровень художественного развития своей эпохи [10, с. 57].

На улицах многих городов с древней историей и сейчас встречается немало раритетов на входных дверях, которые смело можно отнести к шедеврам декоративно-прикладного искусства, сохранившим дух ушедших столетий.

История возникновения дверной ручки восходит к IV в. до нашей эры, ко времени возникновения дверного полотна. Первые ручки были деревянные и имели форму скобы, имевшие исключительно утилитарное назначение открывания и закрывания двери. С развитием архитектуры дверь, а вместе с ней и дверная ручка, как ее неотъемлемый элемент, уже не только осуществляли свою непосредственную функцию, но и приобретали эстетическое звучание. Существует мнение, что свое название дверной аксессуар получил в Древнем Риме, где его отливали из металла в виде человеческой руки. «Такая ручка носила не только декоративный, но и символический характер: приходя в гости, человек первым делом «пожимал руку» хозяину дома, показывая свое расположение» [1]. Впоследствии, на протяжении многих столетий в разных странах транслировалась такая форма дверной ручки (рис. 1).



Рис. 1. Дверная ручка в форме руки: а – Париж, Франция. Дверная ручка из коллекции омского краеведа Селюка В. И. Фото из архива автора, 2014; б – дверной молоток. Клермон-Ферран, район Монферран, Франция. Фото Берколли, 2013; в – дверной молоток. Португалия; г – дверной молоток. Марокко. Фото Zakariae Benkoudad; д – дверной молоточек в виде руки младенца. Кольмар, Франция; е – бар «Сайгон». Санкт-Петербург, Россия

В VI–X вв. **ручки-скобы** стали изготавливать из разнообразных материалов, чаще всего из железа и различных сплавов. Средневековые кузнечные артели в большом количестве ковали популярные в то время металлические дверные ручки, которые чаще всего выглядели как рычаги, прикрепленные к кованым плоским площадкам, украшенные разнообразными фантастическими фигурами [5, с. 3]. Принадлежность к богатому сословию обуславливала демонстрацию статуса и соответственно – использование драгоценных металлов, довольно часто дверные ручки, отлитые из бронзы, исполняли функцию родового герба [6].

Скобы относятся к стационарному типу фурнитуры (рис. 2), где ручка не привязана к механизму замка, выполняя лишь роль притвора дверного полотна [3]. Скобяные изделия этого типа в свою очередь можно классифицировать по группам:

- ручки-скобы П-образной формы (рис. 2а);
- ручки-скобы дугообразной или сложной изогнутой формы (рис. 2б);
- «скульптурные» ручки-скобы, выполненные в малой пластике (рис. 2в).



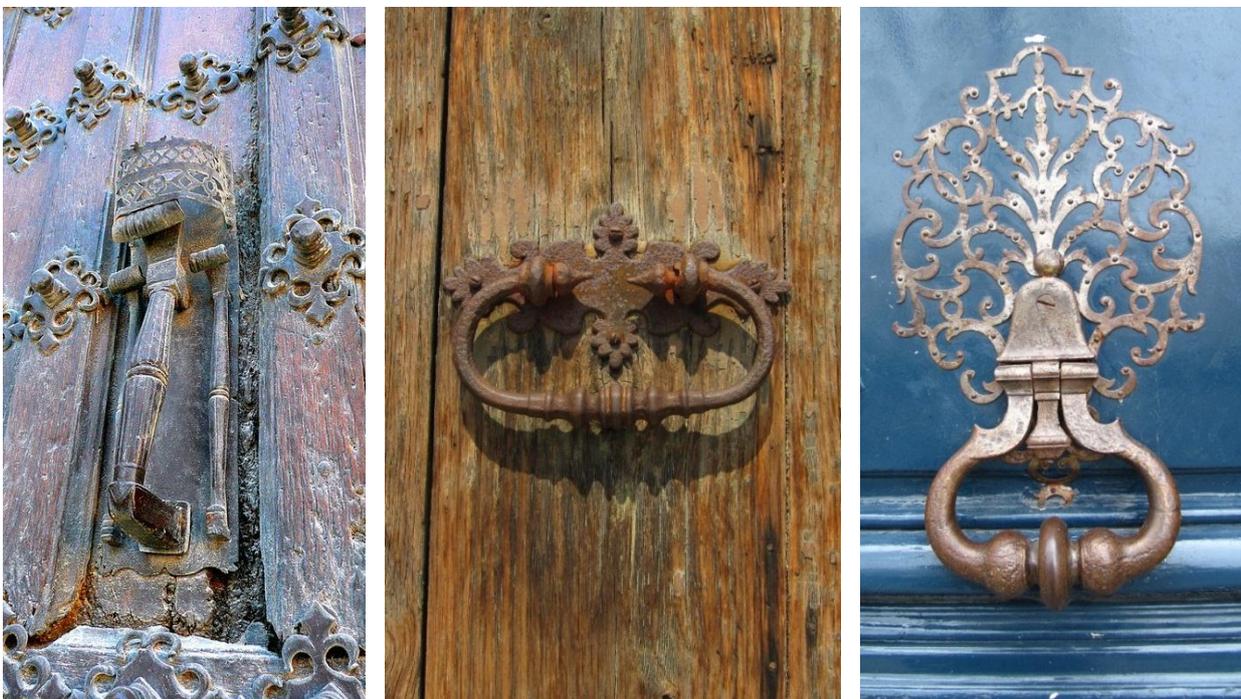
а

б

в

Рис. 2. Ручки-скобы: а – дворец Мордвиновых, 1901–1903. Арх. Ф.Б. Негель, О. Э. Вегенель. Ялта, Россия; б – Особняк З. Н. Ушковой, Казань, Россия; в – Елисейские поля, Париж, Франция. Фото из архива автора, 2012–2017

Последние вызывают наибольший интерес, т.к. скульптура малых форм тесно примыкает к декоративно-прикладному искусству и может тиражироваться промышленно как искусство массовых вещей, но также это могут быть и неповторимые авторские произведения, в которых чаще всего использовалась анималистика [8].



а

б

в

Рис. 3. Ручки-молоты: а – вертикально вытянутый дверной молоток на воротах церкви Сан-Педро. Виана, провинция Наварра, Испания; б – эллипсоидный молоток. Рим, Италия; в – каплевидный молоток с декорированной неподвижной частью. Париж, Франция. Фото из архива автора, 2012–2013



Рис. 4. Дверные молотки: а – Париж, Франция; б, в – Рим, Италия. Фото из архива автора, 2012–2013



Рис. 5. Ручки-молоты: а – дверной молоток с фигурой Венеры. Венецианская работа. Середина XVI в. Берлин, Германия; б – Париж, Франция. Фото из архива автора, 2012; в – Мадрид, Испания. Фото Рафа Галлегоса, 2014

В средние века меняется функция дверной ручки, а соответственно и ее устройство, она играет достаточно важную роль в общем облике входной части здания и/или сооружения. В замках-крепостях и монастырях тяжелые, массивные, но одновременно мастерски декорированные **ручки-молоты** (рис. 3–5), являлись главным акцентом на мощных дверях; представляли собой предметы особой важности, прикасаясь к которым и сейчас ощущаешь дух сурового времени. Конструкция ручки-молота была предназначена не столько для открывания-закрывания, а скорее для громкого стука в дверь, оповещая хозяев о визите гостей. Основные требования, которые предъявлялись к таким изделиям – это противостояние неблагоприятным эксплуатационным условиям внешней среды.

Ручка-молот (ручка-молоток, ручка-стукалка, стукалец) – родоначальник современного дверного звонка. Непосредственно сам «молоток» зафиксирован в верхней части конструкции; в низу, как правило, расположена металлическая пластина и/или

выступающая часть в виде утолщения – для усиления звука удара и сохранности дверного полотна.

Чаще всего можно встретить стукальцы в виде или простого кольца, или интерпретированного в зооморфных мотивах. В условиях развития стилевых направлений в архитектуре ручки-молоты получили различные модификации. В контексте данной статьи предложим типологическую классификацию по формообразующим и декоративным факторам:

- вертикально вытянутые молотки (рис. 3а)
- эллипсоидные молотки (рис. 3б)
- каплевидные молотки с декорированной неподвижной частью (рис. 3в)
- молотки-кольца зооморфного типа (рис. 4а)
- молотки-кольца с маскаронами (рис. 4б)
- молотки со сложной многофигурной композицией в подвижной части (рис. 5а)
- молотки в виде цветочных гирлянд (рис. 5б)
- молотки с волнообразными завитками, изображением раковин и т.п. (рис. 5в)
- молотки-кольца со сдержанной геометрической композицией (рис. 4в).

Получив широкое распространение еще в XV в., выйдя из недр кузнечного ремесла и достигнув необходимости налаживания массового литейного производства уже в XVI в., ручки-молоты прошли свой путь развития практически по всем архитектурно-художественным стилям. Утратив свое непосредственное функциональное назначение, они остаются достаточно популярными и в настоящее время, играя уже исключительно декоративную роль, подчеркивая престижность входной зоны.

Вплоть до XVIII в. дверные аксессуары были представлены разнообразными ручками-скобами и молотками, несколько позже появляются более компактные формы ручек в виде небольших набалдашников (рис. 6), ставшие прототипом поворотных **ручек-кнобов** (от англ. *knob* – «набалдашник, кнопка»). К 1790-м гг., с появлением накладных и врезных замков произошли достаточно существенные конструктивные изменения в сфере производства дверной фурнитуры. В 1920-х гг. мастера замочного производства соединили в единую конструкцию дверную ручку и механизм замка, в результате чего появляется поворотная ручка-кноб, которая запирая дверь на защелку и/или замок, приобретает дополнительную охранную функцию.



Рис. 6. Поворотные ручки-кнобы: а – Агатовые комнаты. 1780-1788. Арх. Ч. Камерон. Царское село, Россия. Фото из архива автора, 2019; б – дверная ручка-кноб. Венеция, Италия; в – Кафедральный собор Рибе. 1904. Дания



а

б

Рис. 7. Нажимные фалевые ручки: а – дворец А. Д. Меншикова. 1710–1727. Арх. Д. М. Фонтана, Г. И. Шедель. Санкт-Петербург, Россия. Фото из архива автора, 2019;
б – Николаевский дворец. 1853–1861. Арх. А. И. Штакеншнейдер. Санкт-Петербург, Россия

Следующим этапом эволюции дверной ручки становится совершенствование фалевого (от англ. *fall* – падать, опускаться) нажимного механизма, состоящего из краеугольного язычка и пружины. Механизм приводит в действие ассиметричная нажимная ручка (рис. 7). Во второй половине XIX в. этот вид фурнитуры «становится повсеместным стандартом». В XX в. **фалевая ручка** устанавливается уже не только вместе с фиксатором, но и с замком [11]. Нажимные фалевые ручки почти не изменились во времени, многие модели и сейчас «выглядят традиционно, будто и не застали заката империй» [7].

Результаты исследования

В дизайне архитектурной среды, в сущности, не бывает неприметных мелочей, каждая деталь отвечает за свое место и значение в пространстве. Дверная ручка как элемент, присутствующий в любом архитектурном ансамбле, во все известные истории культуры времена обращала на себя далеко не последнее внимание мастеров, художников, архитекторов.

Идею ансамбля утверждал еще Витрувий: «... когда внутренность зданий обогащена великолепными украшениями, чтоб и сени также были украшены; ибо, ежели нутр будет иметь красоту и пригожество, а вход и сени будут нищенские, не будет уже ни приятности, ни пристойности»¹.

Так, например, образцом ансамблевости XVIII в. являются произведения придворного архитектора Варфоломея Варфоломеевича Растрелли (1700–1771), который, проявил себя и как талантливый художник-декоратор, щедро одаренный фантазией и воображением. Обладая виртуозным мастерством в создании пропорциональных соотношений, тонко чувствующий культуру каждой детали, Растрелли мастерски синтезировал элементы цветущего барокко и рококо. Его, поистине царственными произведениями мы можем любоваться в Большом дворце Петергофа, в Царскосельском Екатерининском дворце, в Зимнем дворце и в других архитектурных памятниках великолепной эпохи.

Новаторские для своего времени интерьеры в духе античного Рима, которые являются совершенством вкуса и гармонии, были созданы Чарлзом Камероном (1730–1812), одним из крупнейших мастеров русского классицизма. Ч. Камерон был не только мастером дворцово-парковых ансамблей, но также и изысканным декоратором. Наиболее известные произведения мастера: Холодные бани, павильон Агатовых комнат, интерьеры Царскосельского дворца, дворец и парк в Павловске. В его произведениях целостность стиля соединялась со стремлением придать каждому элементу композиции индивидуальный характер, что свидетельствует о сложном взаимодействии архитектуры и декоративно-прикладного искусства в творчестве мастера. Многие его произведения носили утилитарный характер, но выполнялись Камероном с неизменным мастерством [12]. Большая часть предметов декоративно-прикладного характера для Большого Екатерининского дворца в Царском селе, изготавливались «под наблюдением» Жан-Батиста Шарлеманя, работавшего в течение многих лет в тесном сотрудничестве с Камероном, по рисункам которого изготавливались шаблоны для каждого предмета интерьера (рис. 6а).

Продуманностью каждой детали отличаются великолепные образцы декоративных ансамблей – проекты внутреннего убранства М. Ф. Казакова, И. Е. Старова, Д. Кваренги, произведения А. Н. Воронихина, В. П. Стасова, К. И. Росси и др. [10, с. 173].

В своем творчестве великие зодчие не отделяли интерьера от его декоративного убранства, учитывая при создании ансамбля каждую мелочь. Некоторые архитекторы использовали дверную ручку как своеобразный автограф. Так, например, архитектор русского императорского двора, Андрей Иванович Штакеншнейдер (1802–1865), в качестве личной «подписи» фасонировал двери проектируемых интерьеров фалевыми ручками в виде птичьей лапы, сжимающей шар (рис. 7б) [1].

Исследователь истории декоративного искусства русской художественной школы XVIII–первой половины XIX вв., искусствовед Инна Ардалионовна Пронина писала в своей работе: – «Если архитектор разрабатывал предметы убранства и другие декоративные детали лишь в эскизе, он передавал рисунки и чертежи для окончательной отделки своим помощникам. Тогда мастера работали по утвержденным рисункам помощников-архитекторов, а нередко и по своим “апробованным” рисункам. Делая рабочие чертежи для отправки на фабрики или в мастерские, они могли видоизменить форму предмета, ее конструкцию с учетом специфики материала, с целью улучшения прочности и экономичности изделия. Эти “нововведения” согласовывались с заказчиком. Так, постепенно первоначальная форма и конструкция изделия претерпевала преобразования, часто совершенствуясь, а иногда и что-то теряя, особенно, когда предприимчивые владельцы фабрик пытались в дальнейшем создавать на основе авторского первоначального проекта собственные композиции и варианты новых образцов». Таким образом, в первой половине XIX в., наряду с превосходными изделиями прикладного искусства, могли существовать и его «суррогаты» или напротив, видоизменяясь в руках талантливых мастеров, они обретали черты самобытности [10, с. 159].

В эпохи с четко выразившимся стилем даже самые разные изделия кажутся очень органичными, т.к. в свое время они составляли единый художественный ансамбль, естественно бытовавший в реальном пространстве [10, с. 184]. После периода смены высоких художественных систем первым большим стилем, создавшим собственный ансамбль в искусстве, был модерн рубежа XIX–XX вв.

Один из ярчайших мастеров русского модерна – Федор Осипович Шехтель (1859–1926), не просто уделял значительное внимание дверному аксессуару, он наделял его образами, отражавшими дух того пространства, которое должно открыться входящему. Практически на каждой двери построенных им зданий установлены дверные ручки, выполненные по индивидуальному эскизу автора (рис. 8).



Рис. 8. Дверные ручки, выполненные по индивидуальным эскизам арх. Ф. О. Шехтеля:
а – особняк С. П. Рябушинского. 1902. Москва. Россия;
б – особняк А. И. Дерожинской, 1901–1904. Москва. Россия

Все последующие стилевые движения в искусстве и архитектуре предлагали свои версии дверного атрибута, который неизменно отражал либо авторитетность и элитарность раскрываемого пространства, либо наоборот, показывая его простоту и общедоступность. Открывая все двери мира, дверная ручка как один из элементов и утилитарного, и декоративно-прикладного значения, изменялась стилистически с наступлением каждой новой эры, являясь объектом внимания, как простых ремесленников, так и мастеров высокого искусства.

Обсуждение результатов

В 30-е гг. XIX столетия выкристаллизовывается отношение к декоративно-прикладному искусству (которое будет господствовать уже на рубеже XIX и XX вв.), утверждающее его самостоятельную значимость и необходимость его планомерного развития. А. П. Башуцкий – передовой литератор этого времени и издатель «Листка промышленности, ремесел, искусств и фабрик» (Приложение к «Журналу общепольных сведений», 1838, №1 и №2) к области искусства относил весь творческий труд: «... всякое занятие может стать на степень искусства и даже высокого художества». Башуцкий призывал всех крупных мастеров работать в промышленности, считая, что «надо воспитывать в массах стремление к искусству, надо очищать, создавать их вкус», что «краеугольным камнем образованности вкуса» должно быть «приложение искусств к труду народному». Именно поэтому, по его мнению, известнейшие художники не боялись «уже унижить свое имя и искусство, прилагая их к предметам, обращающимся в общественном употреблении». Он же и ввел новый термин – «искусство, применяемое в промышленности». Башуцкий утверждал, что «образцы прекрасные» должны быть не только «в произведениях высоких, недоступных массам, но и в предметах мелочных,

простых, ближайших ежедневно, каждому; тогда незаметным образом они примутся» (Приложение к «Журналу общепользных сведений», 1838, №13, с. 82) [4].

Так к какой же сфере относится дверная ручка – к дизайну или декоративно-прикладному искусству? В этом вопросе и заключается феномен дверного аксессуара – он может быть и уникальным произведением искусства, и обычным предметом обихода, и даже объектом культа.

С течением времени утилитарный предмет совершенствовался, превращался в произведение декоративно-прикладного искусства, а в некотором смысле становился «визитной карточкой» входной двери или фамильным знаком. По дверным ручкам можно было определить занятие хозяина дома, сделать вывод о его статусе и состоятельности семьи.

Пользуясь таким, казалось бы, прозаичным и мелким предметом, мы соприкасаемся с архитектурой в самом прямом смысле этого слова. Дверная ручка как элемент дизайна подвержена определенным требованиям, согласно которым она должна вписываться в общую концепцию здания, быть прочной, и надежной, отвечать эргономическим параметрам. А как предмет искусства, она может предопределить то, что посетитель увидит, войдя в эту дверь, задавая определенное настроение в предвкушении событий, на пороге которых стоит входящий.

Выводы и заключение

Одно из характерных свойств декоративного искусства – его синтетичность. Здесь следует иметь в виду не только использование принципов разных видов искусств при создании предметов прикладного мастерства, но и особенности самого реального бытования вещей. Они всегда связаны с конкретным интерьером или экстерьером, без которых вообще не существует декоративного искусства, т.к. отдельный предмет – это часть органического единства.

С характером декоративности монументальных и прикладных изделий тесно связано и их эмоциональное воздействие на человека. Сама структура вещи, особенности ее формы и декоративность ансамбля вещей в интерьере и экстерьере могут оказаться основными факторами эмоционального воздействия [10, с. 130–131]. Самая обыденная вещь способна превратиться в чудо, в руках мастера она может стать изысканным изделием, приносящим глубокий смысл в прозу повседневности.

Таким образом, можно смело сказать, что дверная ручка – это не только функциональная деталь для открывания и закрывания дверного полотна, но и атрибут архитектуры, всецело отражающий характерные черты того или иного стиля и эпохи.

Примечание: ¹Марка Витрувия Поллиона об архитектуре ... кн. 1, с. 66. Цит. по: Пронина И. А. Декоративное искусство, с. 173

Библиографический список:

1. Бабина А. История дверных ручек // Сайт Дом и сад. 2018. URL: <http://dom-and-sad.ru/istorii-dvernyx-ruchek/> (дата обращения 06.03.20).
2. Борев Ю. Б. Эстетика. М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. 830 с.

3. Дверные ручки – основной и неотъемлемый элемент управления входной дверью // Сайт Стройпроект. 2016. URL: <http://stroylenproekt.ru/dveri/dvernye-ruchki-osnovnoj-i-neotemlemyj-jelement.html> (дата обращения 25.02.20).
4. Журнал общепользовательских сведений // Сайт Фундаментальная электронная библиотека РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР. 2002. URL: <http://feb-web.ru/feb/periodic/pp0-abc/pp1/pp1-2252.htm> (дата обращения 29.02.20).
5. Ивановская В. И. Орнаментыковки и литья. М.: Издательство «В. Шевчук», 2011. 240 с.
6. Истории дверных ручек // Сайт Старинные дверные ручки. 2018. URL: <http://www.retro-door-handles.com.ua/dvernye-ruchki/istoriya-dvernyx-ruchek/> (дата обращения 25.02.20).
7. История одной вещи: дверная фалеваая ручка // Сайт Palladium Open Close System. 2000–2019. URL: <https://palladium.ru/podderzhka/stati/istoriya-odnoy-veshchi-dvernaya-falevaya-ruchka/> (дата обращения 25.02.20).
8. Крюкова И. А. Русская скульптура малых форм. М.: Наука, 1969. 151 с.
9. Курашов В. И. Философия дверной ручки: образно-символическое представление повседневности в философии, поэзии, живописи, фотографии и синтетическом искусстве. Казань: «Идеал-Пресс», 2016. 112 с.
10. Пронина И. А. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII – первой половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1983. 312 с.
11. Ручки фалеваые. Московский завод металлических дверей // Сайт Московский завод металлических дверей. 1990. URL: http://www.1990.ru/dvernaya-encyclopedia/r/ruchki_falevuye/ (дата обращения 25.02.20).
12. Швидковский Д. О. Архитектор Ч. Камерон. Новые материалы и исследования. Т. 1: дис. ... канд. искусствоведения: 18.00.01. М.: 1984. 190 с.

УДК 728.5+725.8

АРХИТЕКТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНО-ТУРИСТИЧЕСКИХ КОМПЛЕКСОВ В РЕСПУБЛИКЕ АЛЖИР

Аллали А., Шахова И. Е.

*Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств,
Ростов-на-Дону, Россия*

Аннотация: в статье автор выделяет и раскрывает, архитектурные тенденции развития туристско-культурных комплексов в Республике Алжир, а также обращает внимание на архитектурные особенности при проектировании культурно-туристических комплексов, с упоминанием экономических последствий, возникающих в результате развития туристического сектора. В статье были рассмотрены и проанализированы архитектурные проблемы, стоящие на пути развития культурно-туристических комплексов и туризма в целом, а также упоминаются возможные решения этих проблем.

Ключевые слова: туризм, культурно-туристические комплексы, туризм в Алжире, современные тенденции, развитие.

Введение

В начале XXI века мировая экономика вступила в новую эпоху. Развитие новых технологий, телекоммуникационных и компьютерных сетей предельно интернационализировали международные экономические связи, эти кардинальные изменения привели к формированию общих рынков в Европе и других регионах планеты.

Всеобъемлющее развитие стало главной заботой большинства стран и правительств мира, в настоящее время туризм стал одной из важнейших сфер мировой экономики и мирохозяйственных связей, служит удовлетворению потребностей людей, содействует повышению качества жизни населения, туризм не приводит к истощению каких-либо природных ресурсов (если проводится грамотная экологическая политика), что отличает его от многих производственных отраслей экономики, в отличие от других сфер, туризм характеризуется относительной стабильностью в условиях колебаний конъюнктуры на ведущих рынках товаров и услуг [8, с. 1].

В Республике Алжир этот сектор недостаточно развит, в основном преобладает в столице страны – в г. Алжир. При этом другие города страны с богатой историей (Аннаба, Оран, Константина, Ситиф), расположенные на Средиземноморском побережье, несмотря на наличие природных, экономических и культурных факторов для развития этого сектора экономики, вследствие отсутствия культурно-туристических комплексов, не являются центрами притяжения туристов. Несмотря на многочисленные усилия, которые были предприняты с момента обретения независимости Республики и по настоящее время, до сих пор в стране не сформированы международные туристические направления в зависимости от его природного и исторического наследия. Поэтому важно раскрыть проблемы и причины стагнации туристического сектора экономики, и определить наиболее важные архитектурные тенденции, принятые в развитии и создании культурно-туристических комплексов.

Границы исследования – временные границы – от независимости Алжира до наших дней, пространственные границы – Средиземноморский регион Северной Африки и Республика Алжир.

Целью исследования является выявление особенностей при создании культурно-туристических комплексов и архитектурных тенденций развития этих комплексов, с выделением наиболее важных архитектурных проблем и выявлением реальности туризма в Алжире. Вследствие этого необходимо учесть, что:

- улучшение туристических услуг зависит от качества маркетинговой стратегии страны;
- следует сохранить региональное своеобразие архитектуры.

Методика исследования

Методика исследования включает в себя изучение и анализ регионального и зарубежного опыта объектов туризма, выявление архитектурных тенденций и определение архитектурных особенностей, принятых в проектировании культурно-туристических комплексов.

Теория

В основе формирования концепции культурно-туристического комплекса в Алжире должен лежать учет градостроительных проблем и региональных архитектурных особенностей проектирования и строительства объектов туризма.

История развития туризма в Алжире и странах Средиземноморья

История развития туризма в Алжире насчитывает 2 периода:

1. Туризм в колониальный период с 1897 по 1980 гг.

Приморский туризм: первоначально деревенские курорты располагались вдоль побережья Средиземного моря, что считается началом появления туристических объектов. После обретения независимости в 1980 г. запуск масштабных проектов туристической инфраструктуры с целью формирования туристических комплексов для состоятельных туристов как на алжирском побережье, так и по всей стране.

2. Туризм с 1981 по 2008 гг.

Этот этап является самым продолжительным из-за неудач, пережитых страной, которые привели к недостаточному развитию интереса к этому сектору экономики [5, с. 26].

Анализ опыта проектирования в Алжире и Северной Африке

В ходе исследования проанализированы крупнейшие туристические объекты в Алжире и странах Северной Африки.

Туристическая деревня Зеральда. Комплекс расположен в Алжире, включает в себя около 60 шале, различные игровые площадки и открытые бассейны, а также пляж, водные игры для детей и взрослых, рестораны, кафе и торговый центр. Комплекс осуществляет 5 основных функций, посвященных отдыху и релаксации: проживание, питание, спортивные и культурные функции и бизнес-функции. В архитектуре использованы традиционные арабо-турецкие формы и стилистические характеристики. Объекты состоят из разных объемов. Участок благоустроен, включает в себя зеленые насаждения и свободное пространство перед объектами в виде площадей [5, с. 57].

Андалузский туристический комплекс расположен в городе Оран, к западу от Алжира. Здесь имеется отель, 125 шале у моря, 4 ресторана, кофе, бар, места для досуга и спорта (теннисный корт, конный центр, магазины, открытую выставочную площадку). Фасады зданий выполнены в мавританском стиле [9, с. 71, 74].

В практике проектирования в Алжире выявлены следующие тенденции:

- для культурно-туристических комплексов, проектируемых в стране, важна скорее утилитарная сторона, чем эстетика;
- в современных городских отелях, расположенных в туристических комплексах, используются мотивы региональной архитектуры;
- в связи с высокой сейсмичностью территории для каркасного несущего остова зданий применяется монолитный железобетон;
- использование местных материалов и национальных символов в строительстве и художественных и объемно-планировочных решениях;
- с целью получения оптимальной инсоляции помещений предпочтительной ориентацией гостиничных номеров считается юго-восток [6, с. 76].

Примеры регионального опыта проектирования культурно туристических комплексов на побережье Северной Африки:

Марина де Гаммарт Тунис. Комплекс расположен в городе Гаммарт, к востоку от Туниса. Расположен на площади в 20 га, включает двухэтажное жилье, рестораны, магазины, услуги и развлечения, подземную парковку. Особенностью участка, который имел решающее значение при проектировании, является учет рельефа, имеющий перепад в 20 м между лесом и морем. Реализация проекта была осуществлена по принципу амфитеатра, чтобы воспользоваться естественной разницей в высоте суши: последовательность платформ позволяет иметь панорамный вид на море со всех уровней [3, с. 84; 5, с. 50].

Эль Гуна. Комплекс расположен в городе Хургаде (Египет), состоит из пятизвездочных отелей и спортивных площадок, включая поле для гольфа, рестораны, кафе, шале, открытые бассейны и причалы для яхт. Отели, рестораны, клубы построены на отдельных островах, соединенных мостами или каналами. Комплекс представляет собой отдельные блоки, которые образуют 5 небольших кварталов, где каждый микрорайон имеет свой собственный архитектурный стиль – исламский, африканский, итальянский, американский и индийский. Бассейны в деревне спроектированы и распределены по различным жилым блокам, чтобы все владельцы могли ими пользоваться. Предусмотрена их эксплуатация с учетом возрастных групп детей и взрослых.

В результате анализа объектов культурно-туристических комплексов в регионе выявлены следующие особенности:

- в зарубежной практике проектированию культурно-туристических комплексов уделяется огромное внимание, концептуальная составляющая закладывается еще на этапах архитектурного проектирования;
- количество мест для размещения туристов различается в зависимости от важности проекта (региональный, национальный или международный);
- для посетителей предусматривается сценарий движения по объекту;
- иерархия пространств делится в соответствии с общественной, полупубличной и индивидуальной формой деятельности;
- разделение между автомобильным и пешеходным движением по территории объекта;
- интеграция досуга в сфере общественного питания и коммерции, чтобы сделать проект более прибыльным;
- работа с некоторыми принципами устойчивого развития для защиты окружающей среды;
- объединение культурных пространств с местами туристического обслуживания и отделение их от источников шума;
- для аквариума и талассотерапии предпочтительно и рекомендуется устанавливать эти типы оборудования вблизи моря.

Формирования системы культурно-туристического комплекса включает по меньшей мере четыре подсистемы. Обозначим уровни организации комплекса с выделением основных функциональных зон, включающих основные и второстепенные элементы туристского комплекса:

Зона размещения туристов:

- учреждения гостиничного сектора (одно-двухдневного размещения, длительного размещения, hostel и др.);

- учреждения питания в составе гостиничного сектора;
- учреждения информационного обслуживания (экскурсионные бюро, диспетчерские, информационные пункты и др.).

Зоны экскурсионного показа:

- тематическая зона туристской активности (объекты культурного наследия, театры, музеи, выставочные залы, залы заседаний и все, что представляет культуру, объекты архитуризма и др.);
- аттрактивные территории (объекты досуга и развлечения, видовые точки и смотровые площадки, культурно-зрелищные предприятия и др.);
- рекреационные зоны (особо – охраняемые природные территории, объекты рекреационного урбанизма, памятники природы и др.);

Зоны инфраструктурного обслуживания:

- сервис административных объектов;
- транспортные пункты, автостоянки для посетителей, работников и руководства;
- информационно распределительные центры;

Зоны активного действия туристов:

- пешеходные/транспортные маршруты;
- рекреационные зоны между туристскими комплексами (набережные/пляжи /лечебно-рекреационные территории и др.) [2, с. 24].

Исходя из предыдущих результатов, можно сказать, что культурно-туристические комплексы должны состоять из набора пространственных объектов, связанных со следующими функциями: 1 – культура; 2 – проживание; 3 – отдых, досуг; 4 – управление и услуги. Основными центрами притяжения являются объекты культуры (театры, музеи, выставочные залы, залы заседаний) и туризма (отели, рестораны, кафе, спортивные залы, аквапарки и все развлекательные функции).

Принципы проектирования культурно-туристических комплексов

Анализ этапов формирования зарубежных и отечественных культурно-туристических комплексов, в рамках данного исследования, позволил выявить основные принципы структурной организации архитектурной среды для туризма.

Создание образа объекта в сознании туриста является важным аспектом проектирования культурно-туристических комплексов. Для этого следует учитывать следующие характеристики:

- максимально использовать участок, его географическое расположение,
- предоставление возможностей, для связи с местным населением и знакомство с различными культурами;
- использование традиций региональной архитектуры.

Проектирование культурно-туристических комплексов включает:

- выбор участка;
- изучение функциональных взаимосвязей;
- учет дорожной сети и транспорта;
- изучение визуальной композиции пространства и объекта [4, с. 106.107].

При проектировании культурно-туристического комплекса следует учитывать следующие функциональные взаимосвязи: распределение блоков на выбранном

участке, которое обеспечивает надежные и соответствующие функциональные взаимосвязи между элементами объекта с различными функциями (места для парковки, въезды и выезды, зеленые зоны, водоемы, постоянные здания и внутренний транспорт и т.п.).

Архитектурные тенденции развития культурно-туристических комплексов в республике Алжир

Возрождение и развитие культурно-туристических комплексов и, следовательно, туристического сектора в Алжирской Республике, зависит от нескольких тенденций:

- культурно-туристические комплексы следует размещать в городах, имеющих рекреационные ресурсы, археологические районы, исторические и культурные достопримечательности для привлечения туристов из других стран, так как это приводит к полному и оптимальному использованию данных ресурсов, а таким образом будет происходить развитие экономики региона;

- расположение культурно-туристических комплексов приближенных к рекреационным зонам (море, пляжи, пустыня, горы, и т.д.), что является одной из важнейших тенденций и современных принципов при разработке и создании современных комплексов, и это связано с ассоциацией функций этих объектов с развлечениями;

- учет природно-климатических факторов и создание рекреационных пространств для отдыха туристов и населения, климатический фактор является одним из факторов, определяющих создание туристических комплексов, которые необходимо учитывать, чтобы комплекс находился в месте с умеренным климатом и был комфортен для туристов;

- создание запоминающегося образа культурно-туристических комплексов, в том числе уникальные архитектурные решения, использование современных технологий в строительстве. Образ объекта в сознании туриста является важной основой проектирования и может включать в себя:

- максимальное использование участка и его особенностей, составление плана будущего развития комплекса, оптимизация доступных природных ресурсов, визуализация объектов, предоставление возможностей, для связи с местным населением и знакомство с различными культурами;

- использование национальных архитектурных традиций и приемов, строительных и отделочных материалов регионального значения, это показывает культуру и традиции региона и считается наиболее важной целью проекта;

- доминирующую роль следует отводить функциональному блоку, связанного с раскрытием специфики региональной культуры, искусства и просвещения (музеи, выставочные залы, театры, конференц-залы, и библиотеки), поскольку именно эти архитектурные пространства будут играть роль в раскрытии и демонстрации отечественной культуры страны посредством культурных мероприятий и представлений;

- формирование многофункциональных туристических объектов, в которых будет развитая система туристического обслуживания, культуры, досуга и развлечений [1, с. 13.17].

Результаты исследования

В результате исследования было выявлено, что история развития культурно-туристических комплексов в Алжире претерпела множество изменений и потрясений в

результате обстоятельств, в которых пережил Алжир, что нашло отражение в создании туристических проектов, и это не способствовало развитию и созданию этих проектов.

Выявлено, что существует региональная и международная конкуренция в сфере туризма. Страны Средиземноморского региона в Северной Африке (Тунис, Марокко, Египет) и на Юге Европы (Испания, Италия, Франция, Турция) имеют огромный туристический потенциал. Это снижает спрос на туризм в Алжире и требует эффективных инвестиций и улучшения качества услуг для достижения туристической привлекательности на местном и международном уровне [10, с. 67].

Существует множество факторов, которые повлияли на формирование, проектирование и развитие туристических комплексов, и наиболее важным в этом отношении является комплексная политика планирования и планирования туризма в стране [7, с. 18.19].

Исследование показало, что существуют специальные базы и стандарты для каждого вида туристического учреждения, включая культурные туристические комплексы, и эти базы основаны на расположении комплексов, туристическом ресурсе, емкости и различных функциях. В рамках исследования становится ясно, что существуют архитектурные тенденции развития культурно-туристических комплексов, где речь идет о месте реализации проекта и его оптимальной эксплуатации туристических ресурсов (море, горы, лес) и количестве качественных рекреационных пространств, содержащихся в этом субъекте.

Многообразие функций, характеризующихся туристическими комплексами, является приоритетом архитектурной работы для обеспечения правильных функциональных взаимосвязей и интегрированного функционального соединения.

Выводы и заключения

Исходя из вышеизложенного, выявлено, что существуют современные тенденции развития культурно-туристических комплексов, которые включают как архитектурную сторону проекта (архитектурные решения), так и городскую сторону окружающей среды (планирование туризма). После анализа зарубежного и отечественного опыта в проектировании туристических комплексов было выявлено, что существуют архитектурные проблемы, мешающие развитию этих комплексов, особенно в плане устойчивого архитектурного планирования.

Для успешного проектирования и строительства культурно-туристических комплексов в Республике Алжир необходимо найти оптимальный вариант объемно-пространственной организации и архитектурно-планировочного решения объектов, который должны быть направлен как на комплексное использование природно-рекреационных территорий с целью создания условий для развития разнообразных видов туристской деятельности, так и на выполнение важнейших природоохранных функций.

Таким образом, принимая во внимание вышеперечисленные тенденции и используя их в архитектуре и строительстве культурно-туристических комплексов, можно сформировать центры притяжения туристов в Республике Алжир и Северной Африке в целом, что позволит использовать их как место отдыха для прилегающих районов и стран, способствуя развитию и продвижению данного сектора экономики.

Библиографический список:

1. Байрамова Д. М. Архитектурное формирование культурно–туристических комплексов в исторической среде Туркменистана: автореферат дис.... канд. архитектуры: 05.23.21. М.: 2017. С. 13–17.
2. Булатова Е. К., Ульчицкий О. А. Архитектура туризма и туристических комплексов: дис. ... канд. архитектуры: 07.04.01. Магнитогорск, 2017. 24 с.
3. Maghnia. A., Beddounour. E. Structuré flottante projet: Complexe touristique flottant a moscarda: Mémoire de master en architecture faculté de technologie département d'architecture / Adida maghnia, Beddounour El-houda; Université abou bakr belkaid; Encadreur: Mr Babahamed E. Tlemcen, 2018. 84 p.
4. Adib. D. O. Facteurs de conception affectant la formation et le développement de complexes touristiques // Journal de l'Université de Tishreen pour la recherche et les études scientifiques. 2013. №6. P. 106–107.
5. Azeb R. Sidi el majdoub entre loisir et détente: Complexe touristique: Mémoire de master en architecture faculté de technologie département de génie civil et d'architecture Filière Architecture et Urbanisme // Université abdel hamid ibn badis; Encadreur: Mr Douidi M. Mostaganem, 2018. P. 26, 50, 57.
6. Benamara S.F. Marina del playa: Complexe balnéaire écotouristique a sbiaat : Mémoire de master en architecture faculté de technologie département d'architecture // Université abou bekr belkaid; Encadreur: Mme. Ghaffour W. Tlemcen, 2017. 76 p.
7. Bentalebi F. Le secteur du tourisme en Algérie, sa réalité et ses défis. / Bentalebi Farid // Journal des sciences économiques, Université d'Algérie 3. 2016. №3. P. 18–19.
8. Sherfawi A. Le tourisme algérien entre les exigences de l'économie nationale et les variables économiques internationales: Mémoire de doctorat en sciences de gestion dans le domaine de la gestion // Université d'Algérie 03; Encadreur: Mr Khalife A. Alger, 2015. 1 p.
9. Hadri K. Le tourisme durable vers un tourisme balnéaire durable à Annaba: Mémoire de master faculté des sciences et de la technologie département d'architecture // l'université 08 mai 1945; Encadreur: Mme Zerti M. Guelma., 2017. P. 71–74.
10. Siani K, Harrath H. Développement du tourisme dans le désert en Algérie: une lecture d'expériences arabes réussies // Journal des Économie et finance, Université de Batna 1. 2018. № 2. P. 67.

УДК 7.067

САЙНС-АРТ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Буткевич Н. В., Шмотьева А. О.

*Российский государственный профессионально-педагогический университет,
Екатеринбург, Россия*

Аннотация: в статье раскрывается сущность и специфика понятия «сайнс-арт», как в теоретическом, так и в наглядно-демонстрационном виде. Определяются и описываются основные виды (подвиды) научного искусства, а также применяемые для их создания технологии и методы. Предлагается разработанная авторами классификация основных видов направления «сайнс-арт» в схематичном виде.

Ключевые слова: сайнс-арт, междисциплинарность, классификация, технологии, методы.

Введение

Смена эпох, возникновение и развитие инновационных технологий, политико-экономические потрясения, а также иные факторы, явившиеся причиной трансформация общественного сознания, влияют на восприятие человеком современного социокультурного пространства. На данном этапе развития общества невозможно «однополярно» рассматривать какие-либо явления и системы – возникает необходимость подходить к текущим вопросам с различных сторон и точек зрения. Это приводит нас к междисциплинарности – неизбежному интегрированию и синтезу разного рода знаний и представлений, а также областей наук.

В культуре одним из таких частных случаев «междисциплинарности областей» является «сайнс-арт» (научное искусство) – общекультурный феномен, возникший на стыке науки и искусства. Явления культуры, подобные сайнс-арту, возникали и ранее – научная поэзия, научная фантастика, художественная популяризация науки, эстетика научного творчества, техническая эстетика и т.п. (табл. 1). Однако, в отличие от своих предшественников, сайнс-арт выходит за рамки устоявшегося понимания как искусства, так и науки, вбирая в себя новейшие технические и технологические средства. В сайнс-арте кардинально пересматриваются представления о произведениях искусства, их пространственные и временные рамки, их материальность, включенность в формирование эстетического опыта [6, с. 97–98, 114–115].

В процессе своего становления сайнс-арт разделился на множество видов и подвидов (в зависимости от опоры на научную дисциплину и применяемые технологии), и к настоящему моменту стал представлять собой некий набор новейших направлений в современном постмодернистском (метамодернистском) искусстве.

Актуальность статьи заключается в том, что сайнс-арт является относительно новым общекультурным феноменом, сочетающим в себе науку и искусство, который может наделять искусство научно-технологической глубиной, а науку художественно-эстетической составляющей. В контексте дизайна аспекты и методы сайнс-арта дают возможность какой-либо форме дизайна выйти на научно-технический уровень, привнеся в нее новые современные технологии и подходы к восприятию эстетической стороны дизайн-продукта.

Степень изученности темы: художественное направление сайнс-арт представляет собой сравнительно новое явление, изучением особенностей развития и становления которого занимаются преимущественно западные исследователи. В отечественной же науке идет процесс освоения подходов к изучению данного культурного феномена.

Непосредственное изучение направления «сайнс-арт» (научного искусства) и смежных с ним явлений практикуют следующие представители зарубежного научного сообщества: С. Реддер (Simona Rödder), Ш. Ид (Sian Ede), Р. Эскотт (Roy Ascott), К. Соммерер (Christa Sommerer), Л. Миньонно (Laurent Mignonneau), С. Уилсон (Stephen Wilson), И. Рейкли (Ingeborg Reichle), А. Миллер (Arthur I. Miller), Д. Эдвардс (David Edwards), Д. Зилинска (Joanna Zylińska) и др.

В Российской Федерации культурологические исследования в области научного искусства проводятся Д. Х. Булатовым, С. В. Ерохиным, О. Е. Ремневой (Левченко), И. И. Кабаковым, Д. Ю. Пархоменко, М. С. Бурцевым, Е. О. Кузубовой, А. В. Замковым, С. П.

Батраковой и др. Отдельные аспекты сайнс-арта представлены в научных статьях Д. В. Галкина, Е. В. Выгузовой, С. К. Казаковой, В. И. Штепа и др.

Объектом исследования является творческое направление «сайнс-арт» как феномен культуры.

Предметом исследования являются основные виды и подвиды сайнс-арта.

Цель исследования – разработать упорядоченную систему основных видов (подвидов) сайнс-арта.

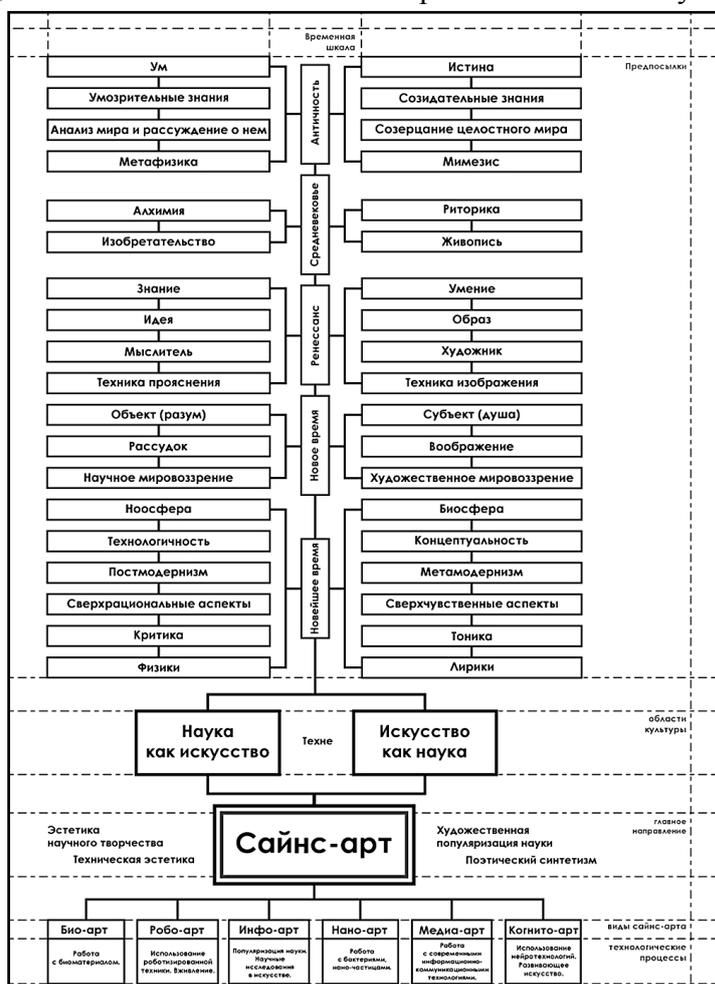
Задачи:

1. Раскрыть сущность и специфику понятия «сайнс-арт».
2. Определить основные виды сайнс-арта, а также их подвиды.
3. Описать характерные особенности основных видов (подвидов) направления «сайнс-арт» и применяемые для их создания методы и технологии.
4. Систематизировать основные виды (подвиды) сайнс-арта по определенным критериям.

Гипотеза. Некоторые аспекты и методы основных видов (подвидов) сайнс-арта могут применяться в различных сферах дизайна, насыщая их научно-технической новизной. Разработанная авторами классификация основных видов (подвидов) сайнс-арта может быть использована в научных исследованиях современного искусства и художественных технологий искусствоведами и культурологами, дизайнерами и художниками, а также преподавателями и студентами гуманитарных вузов.

Таблица 1

Художественное течение «сайнс-арт» и его место в культуре



Методика исследования

В исследовании был использован метод философско-искусствоведческого анализа для обобщения предыдущего опыта взаимодействия науки и искусства. Авторами произведена систематизация и предложена классификация основных видов сайнс-арта. Метод анализа и синтеза применялся для определения сущности и специфики понятия «сайнс-арт». Метод эмпирического описания использовался для выявления основных видов и подвидов сайнс-арта. Метод индукции и моделирования применялся для создания наглядных схем и таблиц основных видов и подвидов направления «сайнс-арт».

Теория

Сайнс-арт представляет собой относительно новое направление в культуре. Термин «сайнс-арт» возник во второй половине XX в., однако процесс его формирования уходит глубоко в века, т. к. он связан с развитием взаимоотношений двух сфер культуры – науки и искусства (табл. 1).

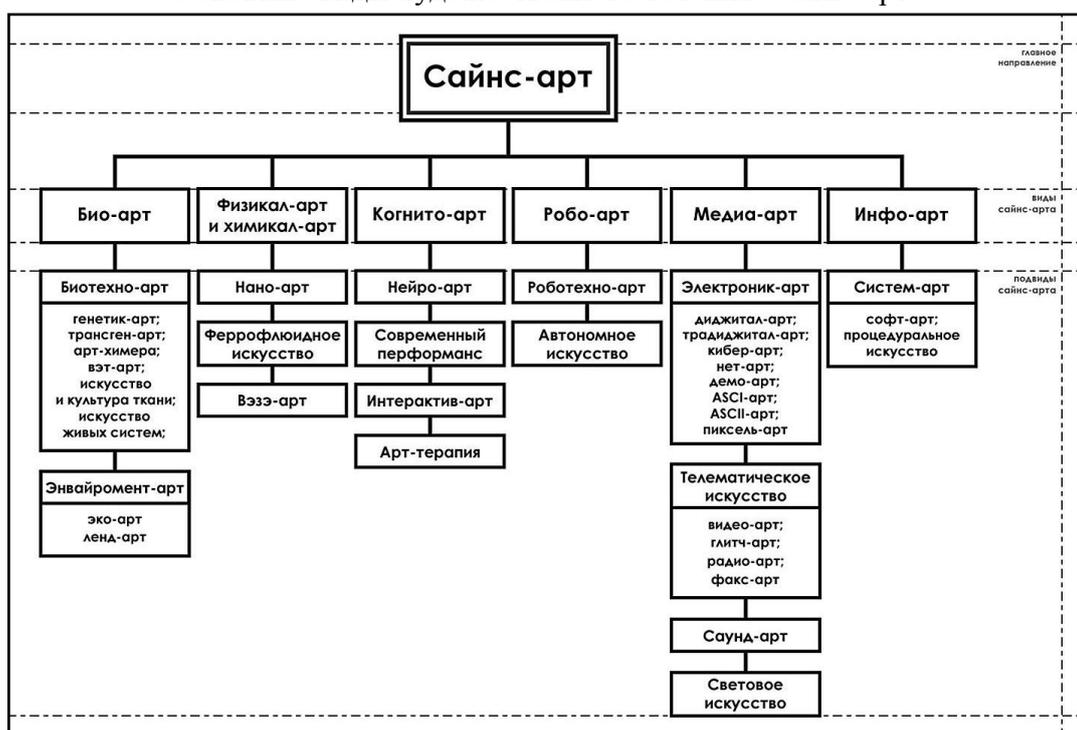
Сайнс-арт (от англ. science-art «наука-искусство») – это формирующееся направление современного искусства, в котором при помощи современных технологий, материалов и новейших выразительных средств, основанных на научных методах, разработках и достижениях, воплощается в жизнь художественный образ [4, с. 156].

Воплощенные в жизнь проекты (художественные и дизайн-объекты) сайнс-арта являются результатом долгого плодотворного сотрудничества художников и ученых в специализированных лабораториях.

За последнее время на базе сайнс-арта развилась некая система, проявляющаяся в возникновении различных ответвлений (виды и подвиды). Тот или иной вид или подвид определяется используемой в нем современной технологией, либо принадлежностью к какой-либо научной дисциплине [4, с. 148].

Таблица 2

Основные виды художественного течения «сайнс-арт»



1. «Био-арт» – направление в современном искусстве, возникшее в конце XX в., существующее на стыке искусства и биологии. Художники, работающие в направлении био-арт, используют в своих произведениях биотехнологии, генную инженерию, живые ткани, микроорганизмы, экологические и средовые явления. Термин «био-арт» ввел бразильско-американский художник и биоинженер Э. Кац. Согласно концепции Э. Каца, в будущем все предметы искусства должны стать живыми, поскольку именно это и предопределяет вся история человечества и именно к этому подводят мифы разных народов Земли, повествующие о кентаврах, горгульях, единорогах и прочих химерах [14].

Направление био-арт делится на два крупных подвида «биотехнологические искусство» («биотехно-арт») и «средовое искусство» («энвайромент-арт»). Биотехнологическое искусство связано с использованием различных биотехнологий, генетических манипуляций с живыми организмами, биоэкспериментами и разведение генномодифицированных растений и животных, микроорганизмов. В зависимости от использованных технологий биотехно-арт подразделяется на следующие подвиды:

- генетическое искусство (технология изменения генетики);
- трансгенное искусство (технология изменения видового состава посредством присвоения какому-либо живому организму иных генов). Примером трансгенного искусства является «Биолюминесцентный Кролик Альба» (2000);
- «химерное искусство» (технология конструирования новых, не существующих в природе сочетаний генов, позволяющая получить новый живой организм);
- «влажное» искусство» (технология синтеза, обработки и манипулирования, хранения и передачи информации на биологических носителях);
- «искусство и культура ткани» (технология, связанная с тканевой инженерии, позволяющая в лабораторных условиях культивировать органы и ткани различных организмов);
- «искусство живых систем» (технология исследования и переосмысления особенности живых систем на основе научно-технических теорий и концепций).

Все это относится к области применения сайнс-арта. Несмотря на огромный интерес научного сообщества к биотехно-арту, часто создание живых существ и работа в области генной инженерии приводит к этическим, социальным и эстетическим спорам, вызывая отторжение неподготовленной публики [4, с. 148–165; 14].

Художники, сторонники средового искусства (энвайромент-арта), пропагандируют кардинально иной подход к взаимоотношению человека-творца и природы, как объекта творчества, придерживаются концепции невмешательства в природу и ее гармонию. В энвайронмент-арте используются естественные и биоразлагаемые материалы. Энвайромент-арт подразделяется на следующие подвиды:

- экологическое искусство (технология использования биоразлагаемых материалов и бытовых отходов);
- «ленд-арт» (технология создания художественных произведений, неразрывно связанных с природным ландшафтом). Пример – работа Р. Смитсона «Спиральная дамба» (1970) [10, с. 84–86; 8].

2. Физическое и химическое искусство («физикал-арт» и «химикал-арт») – направления в современном искусстве, возникшие во второй половине XX в., существующие на стыке искусства, физики и химии. При создании произведений физикал-арта используются физические свойства материалов, а также физические законы.

В «химикал-арте» используются химические реакции и исследуются свойства различных веществ.

Подвидами физического и химического искусства являются: «нано-арт» (технология создания произведений микро- и нано-размеров под действием химических или физических процессов обработки материалов и фотографирования полученные микро- и нано-образов с помощью электронного микроскопа). Пример – работа К. Орфеску «Осколки» (1980-е);

- «феррофлюидное искусство» (использование феррофлюидных жидкостей, поляризующихся под действием магнитного поля, в художественных произведениях). Пример – инсталляция «Поля-2» арт-группы «Куда бегут собаки» (2011);

- «погодное искусство» (технология воссоздания природных климатических явлений в замкнутом пространстве). Пример – инсталляция О. Элиассона «Погода» (2003) [4, с. 165–169; 7; 15].

3. «Когнито-арт» – направление в современном искусстве, возникшее в начале XXI в., существующие на стыке искусства и нейротехнологий. Является одним из видов развивающего искусства, содержит в себе элементы психо- и арт-терапии. Несмотря на то, что когнито-арт является достаточно новым видом сайнс-арта, он вызывает огромный интерес, как у научного, так и творческого сообщества [2].

Когнитивное искусство состоит из нескольких подвигов:

- «нейро-арт» (использование эмоциональной и чувственной составляющей, а также психологических подходов и методов при создании художественных произведениях). Пример – интерактивная brain-инсталляция М. Абрамович «Измеряя магию взгляда» (2011);

- «интерактивное искусство» (технология вовлечения зрителя в создание художественного объекта, либо представление зрителя частью данного объекта), современный перформанс;

- «арт-терапия» (технология психологической корректировки посредством создания художественного объекта) [13].

4. «Робо-арт» – направление в современном искусстве, возникшее во второй половине XX в., существующее на стыке искусства и робототехники. Художники, работающие в направлении «робо-арт», используют в своих произведениях технологии автоматизации и робототехники, вживления в живой организм бионических модификаций.

Робо-арт подразделяется на два подвида: «роботехническое искусство» (использование роботов или роботизированных элементов как объектов художественной сферы) и «автономное искусство» (использование самоуправляющихся роботизированных систем при создании художественных объектов и инсталляций). Пример – проект австралийского художника-концептуалиста, скрывающегося под псевдонимом STELARC «Третья рука» (1980). Как в био-арте, так и в робо-арте возникает нравственно-этический вопрос: «Имеет ли право человек вмешиваться в первозданную природу живых организмов и совершать с ними манипуляции?» [4, с. 150–152].

5. «Медиа-арт» – направление в современном искусстве, произведения которого создаются и представляются с помощью современных информационно-коммуникационных технологий, либо медиа технологий. На сегодняшний день новое медиа-искусство затрагивает несколько областей: компьютерное искусство,

коллаборацию, личную идентификацию, апроприацию, открытое аппаратное обеспечение, телеприсутствие, наблюдение, корпоративную пародию, а так же хактивизм.

Медиа-арт, в зависимости от используемого вида коммуникации, делится на четыре крупных подвида: электронное искусство (различные электронные носители), телематическое искусство (телевизоры и радио, факсы (принтеры)), звуковое искусство, световое искусство [3].

Электронное искусство основывается на использовании различных информационных технологий. «Электроник-арт» в свою очередь делится на следующие подвиды:

- «компьютерное искусство» (использование компьютерных технологий и различных графических программ);
- «традицидигитал-арт» (одновременное использование компьютерных технологий и классического методов искусств);
- «кибер-арт» (использование элементов интернет культуры и кибернетики при создании художественных объектов);
- «нет-арт» (использование среды глобальной сети Интернет и присущую ей стилизацию);
- «демо-арт» (использование визуализации при создании художественного объекта). Пример – Дж. Шоу «Четкий город» (1989);
- «ASCII-арт» и «ASCII-арт» (использования метода художественного изображения с помощью символов ASCII и ASCII);
- «пиксель-арт» (метод художественного изображения, использующий растровые графические редакторы для создания некоего нечеткого объекта из пикселей (двухмерных элементов) [17].

Телематическое искусство основывается на использовании различных телекоммуникационных объектах. Одной из ярких работ телематического искусства является «ТВ Сад» (1999-2002) Н. Д. Пэка, представляющий собой инсталляцию, в которой 120 телевизионных мониторов заменяют экзотические цветы в пышном саду из растений.

Телематическое искусство делится на следующие подвиды:

- «видео-арт» (использование для выражения художественной концепции возможности видеотехники);
- «глитч-арт» (использование элементов при создании художественного объекта различных цифровых и аналоговых ошибок). Пример – П. Хоберман «Без названия» (2004);
- «радио-арт» (технология использования радио в качестве выразительного средства);
- «факс-арт» (использование для создания произведений факсимильного аппарата) [11; 18].

«Саунд-арт» основывается на использовании различных музыкальных и звуковых элементов при создании различных инсталляций. Пример – Р. Дессельер «О самой тяжелой волне» (2017). Световое искусство основывается на использовании вариаций света при создании скульптур, арт-объектов и средовых инсталляций – примером является «Пульсирующая Спираль» Р. Лозано-Хеммера (2008) [1; 9].

6. «Инфо-арт» – направление в современном искусстве, которое характеризуется использованием электронных данных, методов информатики, информационных технологий и искусственного интеллекта.

В целом данное течение искусства представляет собой визуализацию качественных и количественных данных, которые являются основой компьютерной науки, технологий и управления. Свое признание информационное искусство получило благодаря художественной выставке 1970 г. под названием «Информация», состоявшейся в Музее современного искусства в Нью-Йорке под руководством куратора К. Мак-Шайна. Одной из знаменитейших работ в направлении «инфо-арт», является инсталляция «9 вечеров: театр и техника» группы «Experiments in Art and Technology» (ЕАТ) – серия новых произведений искусства, которые навсегда изменили музыку, театр и медиа. Эти выступления включали в себя редко встречающиеся демонстрации видеопроекции, беспроводную передачу звука и доплеровские сонары. Среди артистов были Д. Кейдж, Л. Чайлдс, О. Фалстрем, А. Хэй, Д. Хей, С. Пэкстон, И. Райнер, Р. Раушенберг, Д. Тюдор и Р. Уитмен, а также многие известные на тот период времени инженеры: Б. Джулес, Б. Клювер, М. Мэтьюса, М. Шредер и Ф. Вальдхауэр и др. [16].

Инфо-арт, как и остальные основные виды сайнс-арта, делится на подвиды:

- «системное искусство» (основывается на принципах кибернетики и теории системного подхода);
- «программное искусство» (основывается на создании художником программного кода, с помощью которого воплощается в жизнь художественное произведение) – примером служит приложение певицы Бьорк «Биофилия» (2011), с помощью которого можно создавать визуально-звуковые произведения;
- «процедуральное искусство» (использование автономной роботизированной системы, определяющей особенности художественных произведений, для воплощения искусственно-созданного художественного образа) [12].

Результаты исследования

В процессе раскрытия сущности и специфики понятия «сайнс-арт» и систематизации его основных видов, были разработана классификация, отраженная в прилагаемых таблицах: «Художественное течение «сайнс-арт» и его место в культуре» (табл. 1) и «Основные виды художественного течения «сайнс-арт» (табл. 2). Первая таблица визуально показывает процесс зарождения, развития и формирования научного искусства и его ярчайших видов, а также междисциплинарность данного явления. Вторая таблица – это система основных видов и подвидов сайнс-арта. Данная таблица является наглядным сопровождением представленной в статье теории, где кратко описываются основополагающие технологии и методы сайнс-арта.

Выводы и заключения

В статье проанализированы и описаны технологии и методы основных видов и подвидов творческого направления «сайнс-арт», которые на сегодняшний день являются общепризнанными. Сайнс-арт обладает уникальными характеристиками, как и любое другое явление в культуре, и имеет множество неповторимых видов и подвидов. Методы и технологии сайнс-арта – это уникальный синтез научного и эстетического подходов, который можно применить в различных сферах дизайна. Дизайн-продуктам,

сконструированным с применением методов и технологий сайнс-арта, присваиваются неповторимые ингибиторные свойства.

Библиографический список:

1. Егорова А. А. 10 самых интересных арт-объектов Уральской биеннале. URL: <https://www.buro247.ru/culture/arts/31-oct-2017-ten-art-objects-of-ural-biennale.html> (дата обращения 23.03.2020).
2. Когнитивное искусство. URL: <http://aroundart.org/relation/kognitivnoje-iskusstvo/> (дата обращения 23.03.2020).
3. Коджо А. Б. Что такое медиаискусство? URL: <http://mediatribe.ru/new-media-art/> (дата обращения 23.03.2020).
4. Левченко О. Е. Освоение природы средствами сайнс-арта: «естественное» и «технологическое»: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01: защищена 19.09.2016. М., 2016. с. 399.
5. Левченко О. Е. Science-art: проблемы терминологии // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2014. № 14. С. 155–162.
6. Научное искусство: истоки, сущность, терминология // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2012. № 6. С. 96–116.
7. Олафур Элиассон: волшебник радуг и водопадов. URL: <https://www.interior.ru/design/623-olafur-eliasson-olafur-eliasson-volshebnyk-radug-i-vodopadov.html> (дата обращения 23.03.2020).
8. Пацюков В. В. Художники-шаманы. Роберт Смитсон: Маг земли. URL: <http://iskusstvo-info.ru/hudozhniki-shamany-robert-smitson-mag-zemli/> (дата обращения 23.03.2020).
9. Лозано-Хеммер Р. Пульсирующая Спираль. URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/pulse-spiral-rafael-lozano-hemmer> (дата обращения 23.03.2020).
10. Реддер С. Климат сайнс-арта и арт-наука климата: места встречи, пограничные объекты и пограничная работа / пер. Т. В. Виноградовой // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 8. Науковедение. 2017. № 4. С. 81–86.
11. Три выставки, которые нужно увидеть в Лондоне этой осенью. URL: https://www.vogue.ru/peopleparties/afisha/tri_vystavki_kotorye_nuzhno_uvidet_v_londone_etoj_osenyu (дата обращения 23.03.2020).
12. Bjork: Biophilia. URL: <https://apps.apple.com/ru/app/bj%C3%B6rk-biophilia/id434122935> (дата обращения 23.03.2020).
13. Brainstorms // Newlaboratoria. URL: <http://newlaboratoria.ru/brainstorms/about/> (дата обращения 23.03.2020).
14. Кас Е. Bio-art. URL: <http://www.ekac.org/transgenicindex.html> (дата обращения 23.03.2020).
15. NanoArt. URL: <https://psyart.livejournal.com/128259.html> (дата обращения 23.03.2020).
16. The Genesis of E. URL: <https://www.bell-labs.com/programs/experiments-art-and-technology/genesis-of-eat/> (дата обращения 23.03.2020).

17. The Legible City. URL: http://www.jeffrey-shaw.net/html_main/frameset-works.php (дата обращения 23.03.2020).

18. Untitled. URL: <https://www.post-la.com/exhibitions/indexartists/hoberman.html> (дата обращения 23.03.2020).

УДК 7.05

ВЛИЯНИЕ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ ФОРМИРОВАНИЯ ЦВЕТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ

Веремьева А. А., Шинкевич М. Н.

*Омский государственный технический университет,
Институт дизайна, экономики и сервиса, Омск, Россия*

Аннотация: в современном искусстве становится актуальным научный подход в изучении содержания художественного образа. Цель исследования заключается в выявлении взаимосвязи между психофизиологическим состоянием человека и цветовым решением созданного им произведения. Заключение исследования сформулированы на основе наблюдения, анализа и описания творческого процесса, в результате чего была выявлена взаимосвязь между гаммой цветового решения выполненной работы и совокупностью психологических и физических факторов. Это позволило сделать вывод о влиянии нервно-психических процессов в организме на формирование художественного образа,

Ключевые слова: художественный образ, психология цвета, эмоциональные предпочтения, эксперимент

Введение

В истории изучения психологии цвета особо выделяется период XVIII в., когда впервые происходит объективация влияния психических процессов на цветовое восприятие человека.

Первые опыты цветовой психодиагностики стали основой для развития области науки, определившей выявление взаимосвязи между психикой и цветом своей первостепенной исследовательской задачей. Фундаментальный вклад в развитие психологии цвета как науки внесли труды А. Шопенгауэра («О зрении и цветах»), В. Шеллинга («Философия искусства») и В. Кандинского («Язык красок»). В период 1960–1990-х гг. влияние цвета на личность человека стало целью исследований В. В. Налимова, Р. Йенса и С. Бартлесона (1963), И. В. Андрианова и Г. И. Демидова (1991), Л. М. Веккера (1981).

Особого внимания требуют научно-практическая деятельность швейцарского психолога М. Люшера, создавшего высокоэффективную психодиагностику, которая применима как в массовых, так и в частных случаях исследований. Несмотря на продолжительное изучение цветового восприятия человека, отдельные случаи еще остаются не подвергнутыми анализу. Однако решение таких задач необходимо для формирования новой, более систематизированной системы психоанализа.

Постановка задачи

Задача исследования заключается в рассмотрении воздействия психических процессов на цветовое предпочтение человека в определенный момент времени и доказательстве свойства цвета транслировать внутреннее состояние человека. Основной тезис статьи раскрывается через анализ конкретного случая влияния психофизиологических факторов на создание цветовой композиции в художественном образе: длительность сна, биологический ритм, эмоциональное состояние.

Теория

Нервная система нуждается в постоянном поддержании тонуса, и цвет является одним из главных воздействующих на человека факторов. Известно, что «цветовое голодание» у детей приводит к задержке психического развития. Необходимо отметить, что на данный момент далеко не в полной мере изучено энергетический аспект цветового воздействия на центральную нервную систему. Однако можно с уверенностью утверждать, что цветовые предпочтения имеют к этому прямое отношение – об этом убедительно свидетельствуют эксперименты Ч. Осгуда в (1957), а затем Б. А. Базыма (1991) на основе анализа показателей ЭЭГ-исследования и цветовых симпатий человека. При повышении активации нервной системы отмечается предпочтение цветов красно-желтой части спектра.

Следует отметить, что цветовые предпочтения во многом зависят от возраста и образовательного уровня человека. Часто в исследовании цветовых предпочтений и психического состояния человека используют художественные произведения. Таким примером могут служить произведения М. А. Врубеля, отразившие серьезное душевное расстройство, требовавшее лечения в специальных клиниках. Напряжение и тревога чувствуются в полотнах художника – особенно в картине «Демон поверженный» (1901–1902), которую он неоднократно переписывал в своей особой манере и холодном, затемненном колорите, причем мрачное, трагическое настроение возрастало от варианта к варианту, что говорило о тревожных психических состояниях. Для того чтобы подтвердить или опровергнуть теорию цветовых предпочтений и эмоциональных состояний, был проведен эксперимент, направленный на выявление взаимосвязи цветовых характеристик произведений и эмоционального состояния их автора.

Эксперимент заключался в следующем: ежедневно в течение пяти дней студенткой I курса художественно-технологического факультета выполнялась зарисовка одного и того же здания (рис. 1). В процессе исследования отмечались такие психофизиологические факторы, как длительность периода сна, время подъема, время, затраченное на зарисовку, психологическое состояние на момент исполнения работы.

В ходе анализа творческого материала была выявлена взаимосвязь психофизиологического состояния и выбора цветовой палитры для образного решения.

Анализ иллюстрации № 1. Характеристика по факторам: продолжительность сна 3 часа; время подъема 5 часов утра; время исполнения зарисовки 4 минуты; психологическое состояние – ощущение усталости, физической слабости, настроение меланхоличное и даже угрюмое.

Серый цвет является результатом смешения двух ахроматических цветов: черного и белого. Оттенки серого цвета соответствуют состоянию усталости, депрессивности, на физическом состоянии отражаются как слабость, утомленность, печаль и меланхолия.

Кроме ахроматических оттенков, в зарисовке присутствует охра, которая является одним из оттенков желтого цвета. Однако в данном случае оттенок желтого содержит ахромат, в результате чего становится грязным, приземленным, его можно охарактеризовать как «рыжий» или «ржавый», который придает работе ноты уныния.

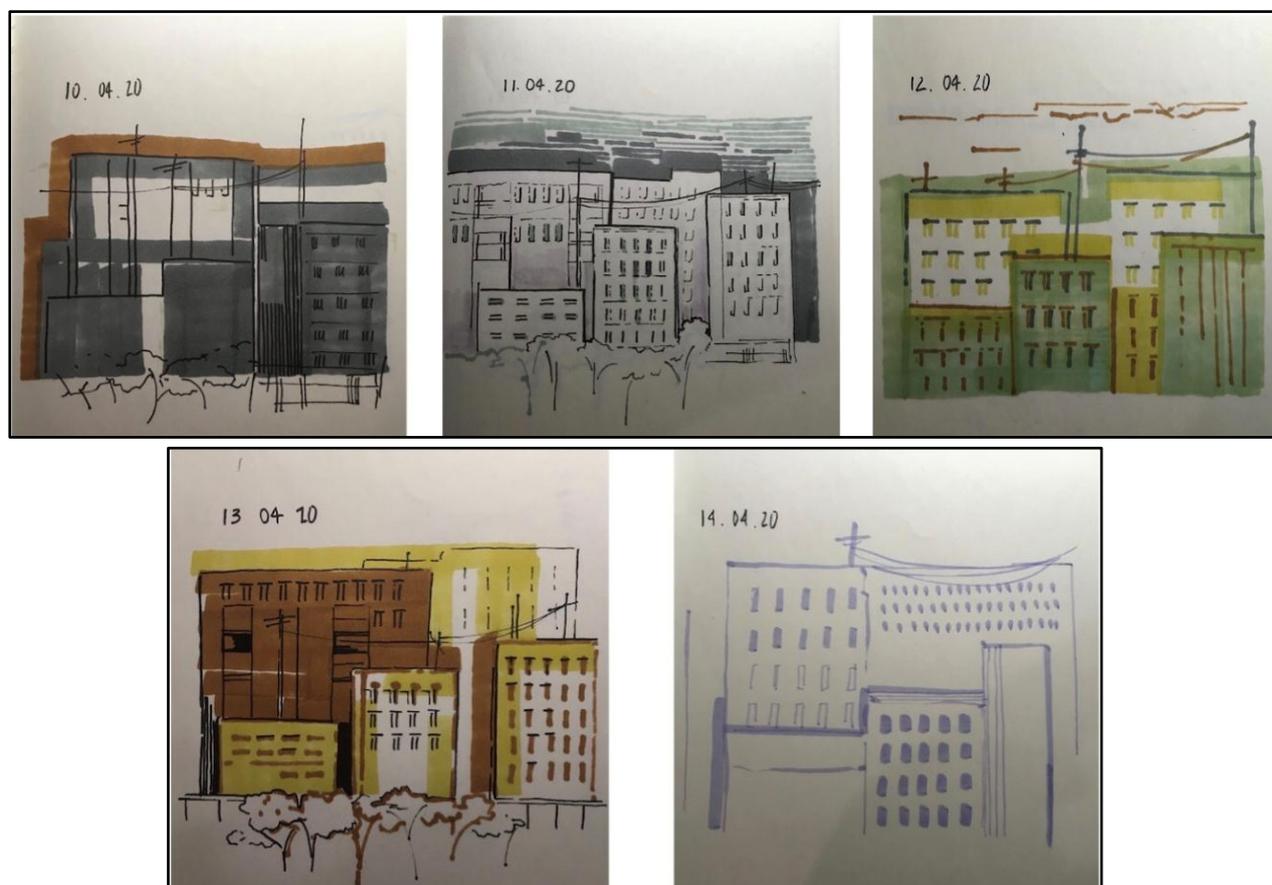


Рис. 1. Зарисовки здания, выполненные в ходе эксперимента. 2020

Анализ иллюстрации № 2. Характеристика по факторам: продолжительность сна 5 часов; время подъема 6 часов утра; время исполнения зарисовки 10 минут; психологическое состояние – сонливость, некоторая усталость, настроение – спокойное, равнодушное.

В данной зарисовке стоит отметить преобладание линии над пятном. Гамма цветов сохраняется ахроматическая, как и в первой зарисовке, но важно, что процент серого уменьшился, появились оттенки серо-зеленого и лилово-серого в светлом диапазоне. Воспринимается данное изображение легче, чем предыдущее. Лиловый принадлежит к фиолетовому цвету, который является сложным для восприятия, но в составе этого оттенка относительно других фиолетовых нет ахромата.

Анализ иллюстрации № 3. Характеристика по факторам: продолжительность сна 11 часов; время подъема 12 часов дня; время исполнения зарисовки 7 минут; психологическое состояние – легкость, настроение жизнеутверждающее, умиротворенное.

Этот образ отличается от предыдущих отсутствием ахроматических оттенков. Ведущими оттенками являются лимонно-желтый и травянисто-зеленый. Общее впечатление от изображения можно передать словами: жизнерадостность, легкость,

свобода. Наличие белых пятен создает эффект пространства. Желтый и зеленый в светлом диапазоне соотносятся с чистотой, беспечностью, жизненной энергией.

Анализ иллюстрации № 4. Характеристика по факторам: продолжительность сна 4 часа; время подъема 5 часов утра; время исполнения зарисовки 15 минут; психологическое состояние – тоска, меланхолия, усталость, апатия и медлительность.

На данной зарисовке плоскости разделены крупными цветовыми пятнами горчичного и желтого цвета, контуры зданий подчеркнуты черным цветом, им же выделены плоскости теней и стволов деревьев. В сочетании желтый и горчичный создают эффект статичности, пустоты. Присутствует тоновой контраст: горчичный намного насыщеннее желтого, который усиливается черным контуром. Расположение темного охристого пятна на втором плане создает дисгармонию в композиции.

Анализ иллюстрации № 5. Характеристика по факторам: продолжительность сна 4 часа; время подъема 5 часов утра; время исполнения зарисовки 15 минут; психологическое состояние – тоска, меланхолия, усталость, апатия и медлительность, настроение угнетенное.

Средством выразительности в композиции является линия, изображение выполнено без цветных пятен, использован только светло-лиловый оттенок. Общее впечатление от изображения: разрозненность объектов, нестабильность масс и объемов. Обилие пустот и белых пятен визуально делает изображение плоским.

На других иллюстрациях контрастность между основными оттенками выражена намного ярче.

Результаты исследований

На основе отечественных исследований (И. М. Дашков и Е. А. Устиновичем) о связи между выбором цвета и эмоциональным состоянием, сформулировано мнение, что цвет – это система, с помощью которой человек ориентируется в действительности. Цвет способен транслировать отношение человека к себе и к окружающему миру. В результате проведенного исследования-эксперимента подтвердилось особое свойство цвета – сигнализировать об изменении эмоционального состояния человека. Цвет связан с психическими процессами и передает их интенсивность. Физиологические и психические факторы в совокупности оказывают влияние на цветовое восприятие человека. Разнообразие цветовых решений иллюстраций № 1 – № 5 демонстрирует разницу между различными эмоциональными состояниями и глубину погружения в них.

Выводы и заключение

Психологическое содержание цвета является исходной точкой для анализа изображения. В ходе исследования цвету присваиваются различные категории (светлота, насыщенность, тон), которые составляют общую характеристику оттенка. Цветовой образ складывается в результате реакции человеческого мозга на происходящие психофизиологические процессы. Так при сочетании ряда определенных условий (продолжительность сна, время утреннего подъема, эмоциональное состояние и т. п.) возникают соответствующие цветовые композиции.

Результаты эксперимента показали, что сокращение периода сна формирует ахроматические образы, довольно мрачные по настроению. Улучшение психофизиологического состояния способствует возникновению образов, более

насыщенных положительными эмоциями, с использованием зеленого и желтого цветов, которые отражают душевное спокойствие, гармонию. Это наблюдение может стать полезным как самого человека, анализирующего собственное психологическое состояние, так и, например, при работе с детьми или взрослыми для получения информации вне психологических и медицинских тестов.

Многими учеными практическим образом доказано объективное влияние нервно-психических процессов в организме на формирование художественного образа, восприятие цвета, сознательный и подсознательный выбор тех или иных цветов для отображения эмоционального состояния. Рассматривая частные случаи, ученые могут объединять их по новым характеристикам, что позволит создать расширенные и углубленные классификации. Это необходимо для развития смежных наук связанных с цветом.

Библиографический список:

1. Базыма Б. А. Психология цвета: Теория и практика; М.: Изд. Речь, 2005. – 208 с.
2. Балкинд Е. Л. Условность образов художественной реальности // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Том 1 (67). 2015. № 2. – С. 69–77.
3. Головин С. Ю. Словарь практического психолога. Минск: Харвест, 1998. 301 с.
4. Драгунский В. В. Цветовой личностный тест: Практическое пособие. Минск: Харвест, 1999. – 448 с.
5. Иттен И. Искусство цвета. М.; Издатель Д. Аронов, 2004. 96 с.
6. Мокиенко В. М. От обыденного значения к художественному образу // Вестник Кемеровского государственного университета. 2016. № 3. – С. 164–169.
7. Шадеко В. П. Размышления о специфике художественного образа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 7 (61): в 3-х ч. Ч. 1. – С. 41–44.
8. Шадеко В. П. Размышления о специфике художественного образа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 7 (61): в 3-х ч. Ч. 1. – С. 41–44.
9. Яньшин П. В. Психология и психосемантика цвета. Самара, 1996. 218 с.

УДК 725.8

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ РЕКРЕАЦИОННОГО ЦЕНТРА НА ПРИБРЕЖНОЙ ТЕРРИТОРИИ СУХУМСКОГО ОЗЕРА В г. СУХУМ, РЕСПУБЛИКА АБХАЗИЯ

Габля Н. Р., Шахова И.Е.

*Южный федеральный университет, Академия архитектуры и искусств,
Ростов-на-Дону, Россия*

Аннотация: Сухум обладает рядом преимуществ для развития рекреационных центров, однако наряду с существующей развитой рекреационной зоной, которой является морская набережная, в черте города располагается Сухумское озеро, прибрежная территория которого до настоящего времени не освоена. Вокруг озера за последние 20 лет сформировались жилые массивы, и это место могло бы использоваться для отдыха

населения прилегающих районов. Планируется формирование развитой парковой зоны, а также, в северо-восточной части берега озера, проектирование рекреационного комплекса, развитие которого позволит использовать не только приморскую территорию, но и территорию озера с целью создания дополнительного места отдыха для жителей города и туристов.

Ключевые слова: рекреационный центр, прибрежная территория, отдых

Введение

Природные и географические ресурсы Абхазии способствуют активному развитию рекреационной деятельности. Места отдыха на прибрежных территориях, расположенные в городской среде, имеют особое значение. Наряду с существованием развитой рекреационной зоны, которой является морская набережная, в Сухуме имеются неиспользованные рекреационные ресурсы. Одним из них является прибрежная территория Сухумского озера, расположенная в черте города; в настоящее время пространство прибрежной территории озера не освоено и не используется для отдыха. Территория обладает необходимыми ресурсами, позволяющими организовать рекреационный центр. Рекреационная деятельность прибрежной территории сухумского озера должна быть направлена на рост занятости населения, создание комфортных условий для отдыха и развития туризма. С точки зрения экологии данная территория является одной из наиболее перспективных в городе. Использование водных ресурсов озера и моря позволит обогатить рекреационный потенциал, который в полном объеме может и должен стать местом отдыха для городского населения. Целью исследования является разработка проектного предложения рекреационного комплекса на прибрежной территории Сухумского озера в г. Сухум.

Методика исследования

Методической основой исследования является комплексный подход, включающий:

- изучение российского и зарубежного опыта проектирования;
- исследование и фотофиксацию прибрежной территории Сухумского озера;
- экологические аспекты;
- анализ истории формирования рассматриваемого участка и прилегающих территории;
- разработку экспериментальных моделей рекреационного комплекса;
- разработку проектного решения рекреационного комплекса.

Теория

Проводя анализ территории рекреационного центра, необходимо учитывать, что участок находится в Республике Абхазия в черте города Сухум на прибрежной территории Сухумского озера. Основными линиями транспортного и пешеходного движения города являются улица Дзидзария, улица Леона, проспект Мира, набережная Диоскуров, вдоль которых располагаются памятники архитектуры, учебные заведения, рекреационные территории, музеи, театры.

Так, для проектируемой территории, расположенной в жилом районе, именуемом районом маяка, расположение точки притяжения на территории Сухумского озера может стать местом отдыха. В 1986 г. администрацией города Сухум был разработан проект

развития прибрежной территории. Предполагалось развитие на участке гостиничных комплексов, парковых зон, яхт-клубов, а также создание связи озера с морем для развития водных видов спорта, но по причине военных действий проект не был реализован. Вокруг озера за последние двадцать лет сформировались жилые массивы, и это место могло бы использоваться как зона отдыха для прилегающих районов. В течении прошедшего времени участок претерпел изменения: юго-восточная часть занята усадебной жилой застройкой, в северо-западной части на расстоянии одного км от Сухумского озера расположен жилой микрорайон – самый густонаселенный в г. Сухум. Район является западной окраиной города и численность его населения составляет более 20 тыс. человек, однако прибрежная территория озера не благоустроена. Прибрежный участок имеет значительную территорию, его площадь достигает более 130 га, а размеры озера – 1000 на 500 м.

В ходе предпроектного исследования участка для подробного изучения градостроительной ситуации за основу была взята территория в радиусе полутора км от участка проектирования. Градостроительный анализ включает:

- пешеходный и транспортный анализ территории;
 - функциональный анализ территории;
 - морфологический анализ территории;
 - анализ озеленения территории;
 - анализ шума и загрязнения.
- Транспортный анализ выявил присутствие небольших потоков транспорта, таких, как: троллейбусы, автобусы, маршрутное такси, легковые автомобили, грузовые автомобили, в северной части в 800 м от проектируемого участка расположена железная дорога.

Улица Адлейба является главной дорогой, по которой осуществляется основное движение городского транспорта. Остановочные комплексы здесь находятся на расстоянии 500 м. Подъезд от улицы Адлейба к участку под проектирование осуществляется по улицам местного значения, интенсивность движения которых очень низкая.

Проспект Мира и Набережная Диоскуров являются основными направлениями пешеходного движения. Проспект Мира выходит прямо на участок и в большей своей части имеет статус пешеходного. Таким образом, из анализа транспортных и пешеходных связей следует, что основные направления пешеходного движения начинаются в центральной части города и от остановочных пунктов общественного транспорта. Парковочные места на проектируемой территории необходимо расположить вдоль проспекта Мира, двенадцатого проезда улицы Эзугбая, а также вдоль улицы Аргун.

В ходе исследования функционального наполнения прилегающих жилых территорий было выявлено, что разрабатываемая территория находится в окружении малоэтажной жилой застройки, расположенной в кварталах с южной, западной и восточной сторон. Жилой микрорайон с северной стороны застроен многоэтажными жилыми домами, количество этажей которых достигает восемнадцати. Продуктовые магазины находятся в свободной доступности. Также инфраструктура представлена ресторанами традиционной кухни, музеем, гостиничным бизнесом, банками, АЗС, АТС, и кластером промобъектов. Центральная часть города расположена с восточной стороны на расстоянии полутора км от проектируемого участка и основная инфраструктура располагается в центре города, а

в прилегающих районах, в основном расположены обслуживающие общественные предприятия. Все парки и скверы также расположены в центральной части города

Анализ озеленения показал, что прилегающие территории достаточно озеленены: большой процент озеленения составляют точечные посадки зеленых насаждений на протяжении всей анализируемой территории. Во дворах жилых домов зеленые насаждения представлены газонами и небольшими кустарниками. К югу и западу от участка располагаются земли, свободные от застройки, на которых преобладают естественные насаждения.

Таким образом, основная территория прилегающей застройки – 80% – осуществляет жилую функцию, 2% составляет рекреационная зона, 10% – производственная, 5% – образовательные учреждения и 3% занимают объекты сферы услуг (магазины, гостиницы малой вместимости и т. д). Таким образом, при большом количестве жилой застройки не имеется рекреационных территорий.

Анализ шума и загрязнения показал: так как подъезд к участку осуществляется по улицам местного значения, на которых нет активного транспортного движения, уровень шумового и экологического загрязнения является низким.

Предпроектный анализ территории проектирования показал, что участок не имеет ограничений в этажности строительства, высоте зданий и проценте застройки; на прилегающих территориях большой процент составляют жилые дома, производственные здания и образовательные учреждения; при этом практически отсутствуют рекреационные пространства. Это свидетельствует, что выбранная территория подходит для создания всепогодного многофункционального рекреационного центра.

В ходе исследования был проведен опрос среди городского населения для определения предпочтений общественных функций, которые были бы востребованы жителями города в рекреационном центре на прибрежной территории Сухумского озера (приняли участие более 200 человек). В результате было выявлено, что 55,1% из числа опрошенных не посещали Сухумское озеро, 97,2 % приходили бы к озеру, если бы там располагался парк, 72,7 % предпочитают активный отдых, а 27,3% – пассивный. При этом 98,9% людей считают, что создание благоустроенной прибрежной территории Сухумского озера будет целесообразным для городского населения. 82,4% считают, что на данной территории нужно располагать объекты досуга и отдыха. 14,8% предпочитают культуру и образование, 1,7% – производство, 1,1% – торговлю. Среди конкретных объектов 73,3% участников опроса хотели бы видеть там летний театр и кинотеатр, 58,5% – кафе и рестораны, 39,8% – детский игровой центр, 36,9 % – центр парусного спорта, 36,4% – спортивный центр, 34,1% – художественную галерею, 31,3% – площадки для барбекю, 22,7% – библиотеку, 21,6% – музей, 17,0% – площадки для рыбной ловли, 15,9 % – спа-центр, 8,5% – гостиницы и hostels. В анкетировании принимали участие люди разных возрастных групп: 18-24 года – 52,8 %, 25-34 года – 26,7 %, 35-44 года – 6,3 %, 45-65 лет – 10,2 %, 66 лет и более – 4,0 %.

На основе этого опроса были выявлены основные общественные функции, которые могли бы располагаться в рекреационном центре: парусный центр, спортивный центр, ресторан, кафе, художественная галерея, библиотека, летний театр, летний кинотеатр.

Учитывая вышеперечисленные исследования, можно сказать, что в данном районе, окруженном жилой застройкой, необходимо создание многофункционального рекреационного центра, который может стать востребованным местом проведения

отдыха. Вследствие этого была сформирована концепция и проведен ряд этапов экспериментального проектирования на рассматриваемом участке.

Планировалось освоить всю прибрежную территорию, разделив ее на несколько основных функциональных зон: отдыха, парковую и познавательно-развлекательную. Зона рекреационного отдыха расположена у озера, поэтому предусмотрены места для купания, видовые площадки, площадки для пассивного отдыха, спуски к воде, эстакады, причалы. Парковая часть, приближенная к микрорайонам, состоит из парка аттракционов и линейного парка, предназначенного для пешеходов, велосипедных, конных прогулок, спортивно-оздоровительного бега. Познавательно-развлекательная зона расположена в восточной части участка, поскольку она приближена к центральной части города, основными центрами притяжения являются летний театр, яхт-центр, кофейня и ресторан, которые будут находиться, как на суше, так и на воде. Помимо этого, предусмотрены кратчайшие связи усадебной жилой застройки с проектируемым рекреационным центром с помощью пешеходного моста на понтонах.

Функциональную структуру комплекса можно разделить на 4 подгруппы.

1. Зона спортивного блока. Расположена в западной части рекреационного центра, так как она приближена к парку и состоит из парусного и спортивного центров.

В спортивном центре расположены залы для групповых занятий, фитнес-зал, открытые террасы для занятий на открытом воздухе. Основной частью парусного центра является пространство со стационарным тренажером, который предназначен для отработки навыков грабли, эллинг для хранения парусных и гоночных лодок, трибуны для наблюдения за играми для судей и зрителей.

2. Зона питания. Расположена в восточной части участка, поскольку она приближена к центральной части города. Она включает в себя кофейню и ресторан.

3. Зона культурных событий. Состоит из художественной галереи и библиотеки, которые расположены в северной части участка.

4. Зона отдыха и развлечений на воде. Примыкает к озеру и является одной из композиционных осей, включает прогулочные зоны вдоль озера и расширяет спектр водной активности.

Главной идеей проекта было создание гармоничного пространства, максимально вписанного в окружающую среду, не нарушающего ее гармонию. Связь внутреннего и внешнего пространства является одной из главных идей в проекте.

Здание представляет собой довольно протяженный объект, состоящий из нескольких частей, решенный в простых объемах из бетонных блоков, которые соединяются крытыми и открытыми переходными галереями. Простая геометрия, отказ от излишнего декорирования, сдержанная цветовая гамма, соразмерный человеку масштаб – все это позволяет минимальными средствами добиться визуального разнообразия достаточно протяженной набережной.

Главной осью рекреационного центра является аллея, на которую ориентированы основные входы, расположенные на уровне земли. Следующие объемы приподняты над землей и опираются на пилоны, с целью создания под ними просторных, закрытых от солнца проветриваемых пространств, позволяющих насладиться прохладой и красивыми видами. Ось также выполняет функцию объединения двух основных частей, расположенных по правой и левой сторонам. На пересечении главной оси и моста, объединяющего жилой район с комплексом, образуется композиционное ядро набережной

– летний театр. Весь комплекс максимально открыт в сторону воды, его главный фасад обращен к набережной. Фасады также решены минималистично и имеют большое количество остекления.

Выводы и заключения

Таким образом, в ходе исследования определены основные особенности формирования рекреационного центра на прибрежной территории Сухумского озера, которые включают в себя: выявление рекреационного потенциала участка; выявление на основе анкетного опроса основных общественных функций центра, с учетом которых определено проектное предложение объекта. Таким образом, Сухумское озеро должно быть освоено, и создание рекреационного центра позволит решить проблему отдыха населения районов города на территориях, удаленных от моря и не имеющих места для рекреации.

Библиографический список:

1. Альмухамедова О. А., Чубко Ю. В. Структура государственного регулирования устойчивого развития сферы туризма // Современные наукоемкие технологии. 2013. №10 (часть 2). С. 246–247.
2. Веденин Ю. А. Динамика территориальных рекреационных систем. М.: Наука, 1982. 190 с.
3. Игнатенко А. Н. Рекреационные территориальные системы: научные основы развития и функционирования. Учебное пособие. Киев: Черновицкий государственный университет, 1989. 87 с.
4. Карасева Л. В. Архитектура и климат южно-российского региона: уч. пос. для вузов. Ростов н/д: Рост, 1998. 183 с.
5. Федоренко К. Л. Рекреационный потенциал Абхазии и его влияние на экономику республики.
URL: https://knowledge.allbest.ru/sport/2c0a65625a2bd78b5d53b89521206c26_0.html (дата обращения 10.04.20)

УДК: 74 + 642.732.24

СКУЛЬПТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ФОРМЕ ЛОЖКИ: ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Катунова Е. В., Никольская С. П.

*Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет,
Нижний Новгород, Россия*

Аннотация: предметом настоящей работы стали ложки со скульптурными элементами. Обзор разновидностей подобных ложек с точки зрения типологического, функционального, композиционно-конструктивного и технологического разнообразия был предпринят авторами статьи для выявления специфики понятия «скульптурности» в современном предметном дизайне.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, скульптурный элемент, «скульптурный стиль», предметный (промышленный) дизайн, столовые приборы.

Введение

Один из самых обыденных предметов, знакомых каждому с детства, без которого невозможно обойтись и дня, – ложка – имеет интереснейшую историю, отражающую многообразные аспекты жизнедеятельности человека, начиная с эпохи ранних цивилизаций. До наших дней сохранились многочисленные образцы, запечатлевшие обрядовость этносов, традиции народного творчества, технологическую эволюцию ремесел, религиозные ритуалы и репрезентативность конкретного события в процессе жизненного цикла человека. Вклад декоративно-прикладного искусства заметнее всего, в частности, в использовании скульптурных элементов в формообразовании ложки.

Рожденный во второй половине XIX в. новый вид деятельности – дизайн – придал ложке статус «обязательного» предмета проектирования. Пионеры предметного дизайна Й. Хофман (1870–1956), Ч. Макинтош (1868–1928), П. Беренс (1868–1940) проектировали столовые предметы, отличающиеся подчеркнутой «фабричностью» и функциональностью. Но лишь предметный дизайн XXI в. демонстрирует новый подход к пониманию «скульптурности».

Методика исследования

Интерес к данной теме возник в процессе изучения курса «История изобразительного искусства» и первоначально был связан с произведениями, демонстрирующими взаимопроникновение элементов разных видов искусства, например, скульптуры малых форм и декоративно-прикладного искусства. Чтобы осуществить отбор предметов из собраний крупнейших музеев изобразительного искусства и материальной культуры, было необходимо определить те критерии, которые помогли бы выявить актуальные аспекты современного формообразования, а также его специфику в искусстве и предметном дизайне. Данный контекст в изучении предложенной темы другими авторами ранее не затрагивался.

Результаты исследования

Ложка – предмет, который, в силу своей роли в жизни человека, имеет широкий типологический диапазон. Предназначение ложки настолько понятно, что выделить группы достаточно просто. Ложка как столовый прибор имеет различные параметры в зависимости от блюд и способа их подачи (десертная, для спагетти, кофейная и т.п.). При этом иногда ложка даже «учитывает» особенности едоков (ложка «для усатых»). В отдельную группу можно выделить ложки, являющиеся необходимым элементом сакральных ритуалов (люстрационные). Ложка может быть памятным даром (крестильные, коронационные), амулетом («ложки любви» в Уэльсе) медицинским приспособлением («ушная»), музейным экспонатом и даже музыкальным инструментом. Какой бы ни была ложка, ее структура остается неизменной, каждый ее элемент может иметь скульптурную форму (рис. 1).

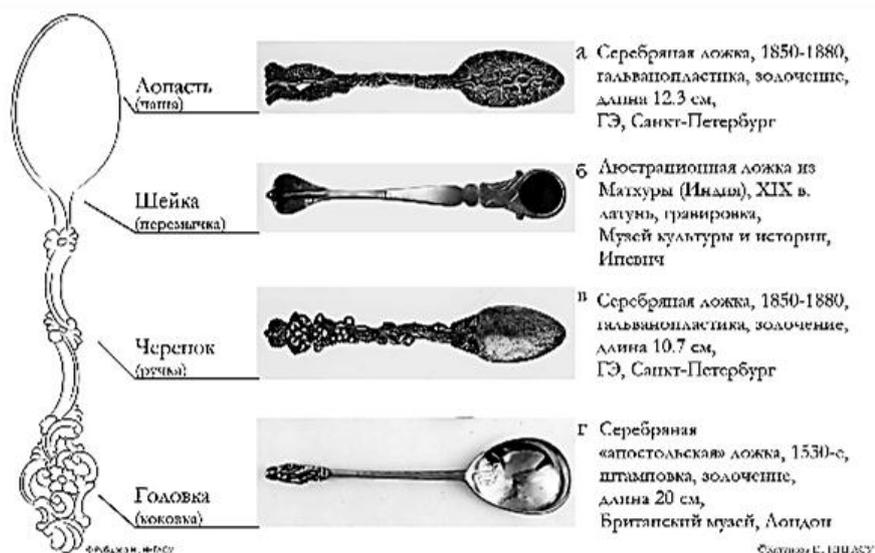


Рис. 1. Структурные элементы ложки

Авторы настоящей работы предлагают иную систему классификации ложки. Ее основой будут характеристики, которые позволяют рассматривать ложку как произведение искусства и объект дизайна (рис. 2).

ФОРМА ЛОЖКИ

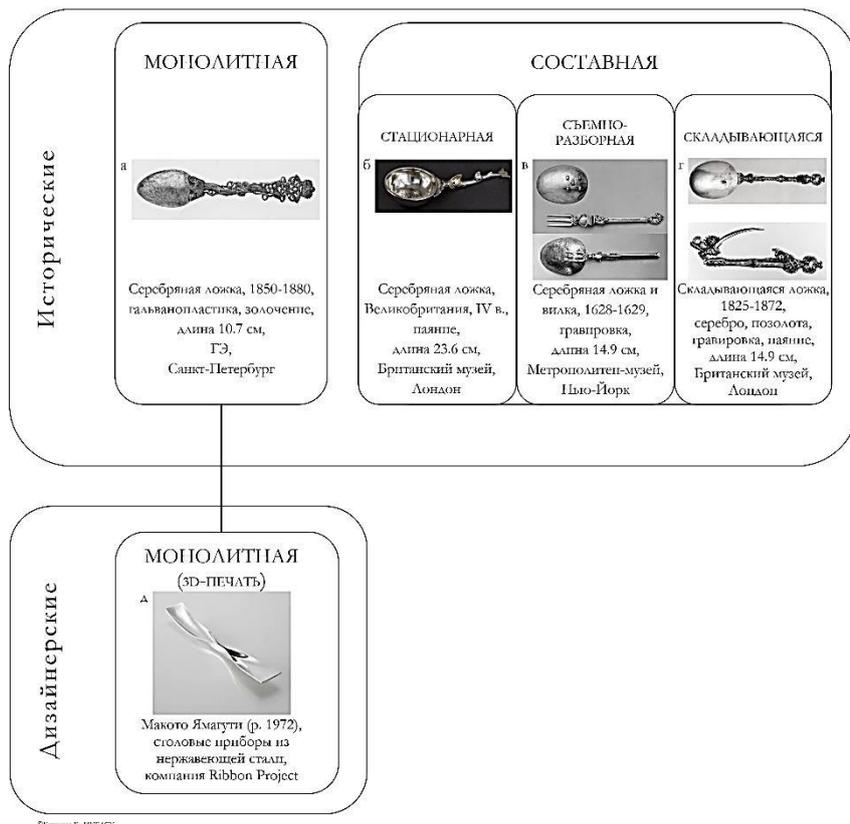


Рис. 2. Типология ложки на основе формообразования

Данная классификация основывается на технологии работы с материалами и поиске наиболее неординарных композиционных решений при сохранении функциональности.

Уже в Древнем Египте эпохи Нового царства (1550–1185 гг. до н.э.) сложилась своеобразная группа предметов – косметические ложечки. Они демонстрируют «процесс органического слияния декоративно-прикладного искусства с собственно скульптурой малых форм», а также «перенос мотивов, встречающихся в монументальном искусстве, в малые формы» [4, с. 43, 45].

Ложечка в виде цветка лотоса, который держит на вытянутых руках плывущая девушка (кон. XV в. до н.э.; 19,4 x 4,5 x 4 см; Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва) выполнена из слоновой кости и эбенового дерева. Чаша снабжена крышечкой, которая отодвигается в сторону.

Косметическая ложечка в виде сосуда, который несет идущая девушка, поддерживая его двумя руками на плече, представлена в коллекции Каирского музея Египетского искусства (1400 г. до н.э.; дерево; 21,9 x 5,9 x 0,8 см). По технике исполнения это плоскостное изображение, напоминающее больше рельеф, нежели круглую скульптуру.

В столовых ложках периода античности (III тыс. до н.э.–V в.) украшается в основном, черенок. Серебряная ложка из Милденхолла (IV в.; диаметр обода 5,8 см, высота 2,4 см; Британский музей, Лондон) имеет полусферическую чашу с плоским основанием (рис. 2б). У нее слегка загнутый ободок; у основания внутренней части видна центральная отметка токарного станка. Черенок, отдельный припаянный элемент, отлит в форме дельфинов, позолоченных и первоначально имевших инкрустированные глаза, вероятно, из стекла. Присутствует гравировка, передающая эффект чешуи.

В Западной Европе в эпоху Средневековья (V–XV вв.) функциональный диапазон ложек расширяется. В скульптурных деталях сохраняется антропоморфность и зооморфность, но их иконография теперь связана с образами христианства.

В серебряной ложке из Мальмё (XV в.; позолота, гравировка; общая длина 13,5 см, чаша 6,8 x 5,5 x 1,6 см; Британский музей, Лондон) скульптурное изображение святого Георгия в доспехах, вооруженного мечом и длинным кинжалом, пронзающего дракона, непосредственно соединено с чашей, оно и выполняет функцию черенка. На внутренней поверхности чаши выгравировано изображение Богоматери с Младенцем и св. Анной (иконография «Анна-втроем»), здесь же – клеймо в виде головы грифона. Применение различных технологий и высокое качество исполнения, побуждающие вспомнить о ювелирном искусстве, свидетельствуют о том, что данный предмет не использовался по прямому назначению, а имел мемориальный или сакральный статус [8].

В эпоху Возрождения (XIV–XVI вв.) был распространен обычай дарения ложек. Так называемые «апостольские ложки» производились в подобных целях сериями, фигуры апостолов располагались в навершии черенка (рис. 1г). Примером может служить набор ложек из Британского музея [6]. Наборы – свидетельство об изменении роли предметов в пространственной среде эпохи Возрождения, об усложнении их взаимосвязей. Ложки все чаще становились частью комплектов, а скульптурный декор подчеркивал принадлежность к ансамблю – как внутри типологической группы, так и в контексте окружающей действительности. Самые обыденные предметы, например, ложка, заимствуют формы «большого» искусства. Композиция ложки (кон. XVI в.; серебро; 17,6 x 4,9 x 4,4 см; Метрополитен-музей, Нью-Йорк), спроектированной художником и ювелиром А. Джентили (Antonio Gentilida Faenza, 1519–1610) выглядит как скульптура тритона, имеющего человеческий торс и рыбий хвост с широким плавником (чаша ложки), трубящего в раковину. В набор из Метрополитен-музея входят также вилка (18,4

х 1,9 х 1,9 см) и нож (21,6 х 2,9 х 2,5 см). Там же хранится и эскиз для ложки (1580, бумага, чернила, 19,7 х 19,7 см) [13].

Эпоха Нового и Новейшего времени (XVII–XIX вв.) характеризуется появлением новых композиционных и формальных вариантов, а также иным подходом к конструктивному решению. Наиболее актуальны в контексте данной темы «съемно-разборные» ложки или ложки-вилки. Серебряная ложка из Метрополитен-музея (1620-е; ложка 14,9 см, вилка 12,9 см, рис. 2в) формировалась, когда чаша, благодаря наличию на ее тыльной поверхности пяти припаянных петель, «нанизывалась» на три зубца вилки.

«Съемно-разборные» ложки иногда называют «ложками путешественников», однако в большей степени оправдывают это название складывающиеся ложки. В Британском музее хранится предмет с восьмигранным черенком, со съемной чашей, нанизывающейся на трезубец вилки (1825–1872; серебро, золочение, гравировка, пайка; длина ложки 17,8 см, рис. 2г). Черенок этого предмета снабжен шарнирным механизмом в районе шейки, обеспечивающим наклон трезубца, складывание двух частей вилки. Навершие черенка в виде сферы отвинчивается, обнаруживая серебряное перо для письма. Внутри полости черенка размещены также зубочистка и «ухочистка» [7]. Каждый структурный элемент и механический узел имеют скульптурные накладки (пеликан, оберегающий птенцов, маскароны, фигурки амуров, цепи, рельефный шеврон на месте разъема и др.). Данный пример свидетельствует о том, что многотысячелетний опыт формообразования ложки, связанный с учетом различных потребностей человека, привел к намерению проектировщиков аккумулировать в одном объекте сразу несколько средств удовлетворения этих потребностей.

Более традиционный подход к скульптурным формам ложки в XIX в. широко применялся, так как в дополнение к уже имеющимся технико-технологическим возможностям прибавилась технология промышленного электролиза (гальванопластики), позволяющая выполнять золочение и серебрение изделий из металла. Ее запатентовал в 1843 году Д. Элкингтон (George Richards Elkington, 1801–1865). Из традиционного репертуара декоративных мотивов особенно популярными стали природные формы, значительно влиявшие на очертания и композиционные решения ложек и других столовых приборов [1, с. 160]. Подчас фигурными были не только ручки (черенки) и их навершия, но и сама чаша ложки.

Новые возможности наглядно продемонстрированы, в частности, в серебряных ложках из Государственного Эрмитажа (1850-1880; гальванопластика, золочение). Черенок кофейной ложечки (длина 10,7 см, рис. 1в) выполнен в виде сплетенных и перевитых стеблей виноградной лозы. Скульптурное завершение (фиал) ручки в виде короны – свидетельство определенного круга заказчиков. Чайная ложка (длина 11,9 см, рис. 1а) представляет собой стебель с цветками и листьями (в виде рифленого листа выполнена и чаша ложки).

В XX в., как уже отмечалось, с рождением промышленного дизайна столовые приборы постепенно освобождаются от любого декора, что для потребителей того времени подчас было непривычно. Журналист «Нового венского листка» сравнивал приборы комплекта «Плоская модель» 1906 г. по проекту Й. Хоффмана (1870–1956) с «ножиком для бумаги» и «хирургическими инструментами» [5, с. 11].

Вновь взглянуть на обычную ложку как на магический предмет или «предмет-ребус» отважились художники-сюрреалисты. «Меховая ложка» М. Оппенгейм (Meret Oppenheim,

1913–1985) 1936 г. [14] и ложка-артишок 1957 г. [15] С. Дали (Salvador Dalí, 1904–1989) и сегодня заставляют думать и удивляться. В каталогах выставок подобные объекты называют «скульптурами».

Нельзя не вспомнить, что в 1960-е гг. появилась теория о «стилях дизайна», один из которых получил название «скульптурного» [2, с. 86]. Причиной данной дифференциации стало, в частности, повсеместное использование пластика в формообразовании предметов со сложными криватурами контуров и поверхностей.

Дизайнеры XXI в., как и первопроходцы этой профессии, не могут не связывать свои прорывные идеи с самыми необходимыми каждому человеку вещами. Можно выделить несколько методов в проектировании «дизайнерской» ложки. Первым можно считать развитие принципа наложения на основную функцию ложки нескольких других функций, например, существуют ложка-ручка, причем, в двух вариантах: «съемно-разборном» и «конструкторском», когда внутри корпуса ложки заложен «стержень» для письма [16].

Второй метод связан с соединением двух совершенно разнородных объемов в один. Л. Агнолетто (Laura Agnoletto, р. 1963) рукоять рапиры совместила с лопастью ложки. В результате получился необычный по объему и вполне функциональный предмет, который одному из журналистов навеял ассоциации с «футуризмом Боччони» [9]. Подобный предмет вполне возможно назвать «скульптурным», так как в результате зритель получает заряд эмоций именно от необычной пространственной конфигурации.

Третий метод объединяет лучшие варианты за всю историю введения скульптурных элементов в композицию ложки, но берет за основу новейшие цифровые технологии как на уровне проектирования, так и линии производства (выпуск монолитных бесшовных объемов и 3D печать). Примерами могут служить проект «Setae Flatware» от американского бюро Francis Bitonti Studio. Ложки, вилки, ножи (всего пять предметов из посеребренной нержавеющей стали) выглядят или как водяные растения, или как визуализированный «след» движения, так как основной объем как бы сплетен из «нитей» или «стеблей». Эти предметы часто характеризуют как «дизайн, вдохновленный эльфами и кельтским фольклором» [12]. Четыре отдельных нити (жилки, ветки, стебля) сплетаясь, как бы создают особое пространство, которое размещается в ладони. Варианты этих соединений и создают типологическую идентификацию между предметами (ложка, вилка, нож).

Ложка, созданная основателем дизайн-бюро Fragatory И. Блохом (Isaie Bloch, р. 1986), из пластика при помощи 3D-печати, на первый взгляд представляет собой «скульптуру», так же состоящую из «нитей» [10]. Однако в противоположность природным ассоциациям предметы данного проекта как будто нарочито демонстрируют проявившийся каркас некоего объекта или организма. Достаточно «жесткий» контур, графичная «ажурная» композиция монолитного объема, напоминающая образы мегаполиса, – все это невероятным образом приобретает иной эмоциональный подтекст, когда прибор оказывается в руке и используется по назначению, например, ложка погружается в чашку, чтобы размешать молоко с кофе.

Настоящим произведением «искусства дизайна» можно считать комплект столовых приборов из нержавеющей стали Макото Ямагути (Makoto Yamaguchi, р. 1972), основателя компании Ribbon Project (рис. 2д). Не характерные для японской национальной традиции ложку, нож и вилку дизайнер спроектировал в виде бумажной полосы

с заломами, побуждая при использовании сложить пальцы так же, в каком положении они держат палочки для еды [11].

Выводы и заключения

Современный дизайн сохранил основную структуру ложки и ее пропорциональную соотнесенность с параметрами человека. Те качества, которые заставляют дизайнеров по-новому взглянуть на «обычную» ложку, генерируются в процессе цифрового проектирования, когда появляется возможность объемной графической визуализации не только всего объекта, но и его отдельных фрагментов. «Скульптурность» дизайнерских ложек проявляется в введении внутреннего пространства в объемную композицию монолитного предмета. Назначение ложки по-прежнему наглядно проявляется, однако при этом ассоциативный ряд предмета расширяется настолько, что становится гораздо важнее, чем его функция.

Библиографический список:

1. Дэвидсон П. Справочник коллекционера антиквариата: периодизация по детали. М.: Арт-Родник, 2002. 224 с.
2. Медведев В. Ю. Структура и особенности категории «стиль» в пространственных искусствах и дизайне // Научные аспекты дизайна: сборник статей. СПб.: СПГУТД, 2014. С. 85–94.
3. Определитель музейных предметов: сводный электронный предметно-тематический каталог. Ложка.
URL: <https://kizhi.karelia.ru/opr/=D0%9B%D0%BE%D0%B6%D0%BA%D0%B0>
(дата обращения 17.05.2020).
4. Павлов В. В., Ходжаш С. И. Египетская пластика малых форм. М.: Искусство, 1985. 120 с.
5. Шмуттермайер Э. Столовый прибор как предмет обихода и украшения // Йозеф Хофман (1870–1956). Каталог выставки произведений. М.: Советский художник, 1991. С. 11.
6. British Museum. Apostol spoon. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1981-0701-5 (дата обращения 17.05.2020).
7. British Museum. Folding fork; folding spoon; pin; dice; ear-pick; pen; tooth-pick.
URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_WB-214 (дата обращения 17.05.2020).
8. British Museum. Spoon URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_WB-210 (дата обращения 17.05.2020).
9. Domus. Design a spoon: the winner. URL: <https://www.domusweb.it/en/news/2011/02/28/design-a-spoon-the-winner.html> (дата обращения 17.05.2020).
10. Fragatory. 925 Sterling silver thee spoon.
URL: http://eragatory.blogspot.com/2012/09/925-sterling-silver-thee-spoon-finally_15.html
(дата обращения 17.05.2020).
11. Kirby C. Product Design by Makoto Yamaguchi.
URL: <http://www.homedesignfind.com/tokyo-weekly/product-design-by-makoto-yamaguchi/>
(дата обращения 18.05.2020).
12. Koslow T. Eat like Elven Royalty with Francis Bitonti's metal 3D printed flatware.

URL: <https://3dprintingindustry.com/news/eat-like-elven-royalty-with-francis-bitontis-metal-3d-printed-flatware-66420/> (дата обращения 17.05.2020).

13. Metmuseum. Spoon (one of set).

URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/199799> (дата обращения 18.05.2020).

14. MoMA Learning. A Woman's Work: Surrealist Artist Meret Oppenheim.

URL: https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/ (дата обращения 18.05.2020).

15. Sotheby's. After Salvador Dali. Menagere (cutlery set) and cuillere montre molle (soft watch spoon): seven pieces of silverware.

URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/impressionist-modern-art-n08887/lot.82.html> (дата обращения 18.05.2020).

16. Ten weirdest eating utensils. URL https://www.oddee.com/item_98780.aspx (дата обращения 18.05.2020).

УДК 725

ВЛИЯНИЕ ЭПИДЕМИЙ НА РАЗВИТИЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

Кичигина А. Г.

*Омский государственный технический университет,
Институт дизайна, экономики и сервиса, Омск, Россия*

Аннотация: в статье рассматриваются факторы развития городской среды под влиянием эпидемий и их последствий, среди которых возможны перемены в организации общественных пространств в масштабе от конкретных городских до глобальных. Ряд изменений предположительно коснется жилой застройки, технологий и сервисов, в том числе связанных с досугом граждан, что, в свою очередь, должно многое определить в творчестве дизайнеров.

Ключевые слова: общественные пространства, дизайн среды, архитектура

Введение

Принципы формирования городской среды всегда были построены на социализации, построении общественных пространств, систематизации взаимодействия огромных человеческих масс. Безусловно, в формировании городского пространства появляются объекты, позволяющие почувствовать уединение, но все-таки город всегда оставался местом взаимодействия. Пандемия COVID-19 изменила современные взгляды на городскую среду если не моментально, то неотвратимо, во всяком случае. Приходится учитывать многие факторы, которые раньше не играли особой роли и необходимость выдерживать социальную дистанцию здесь одна из основополагающих. Однако – насколько эта ситуация уникальна и необычна для человечества? Эпидемия «испанки», эпидемия чумы и холеры, туберкулез – все эти заболевания так или иначе стали факторами, повлиявшими на цивилизацию в целом и принципы благоустройства в частности.

Постановка задачи

Огромные человеческие муравейники – вот чем является большинство современных, крупных городов мира. И в условиях нынешней пандемии приходится менять устройство этих муравейников, по возможности оставляя основные структуры, не нарушая общего образа городов. Реакция общества и различных административных структур во всем мире ошеломляюще быстра. Предприниматели, пытаясь удержать на плаву свой бизнес, перекраивают свои производства, меняя пространство интерьеров так, чтобы минимизировать риск заражения. Городские власти организуют разметки городских улиц, меняя тем самым эмоциональную среду города, и его визуальный облик. Спешно организуются конференции, круглые столы, на которых обсуждаются актуальные вопросы:

- «Какие перемены ожидаются в городском развитии после пандемии?»
- Изменится ли организация общественных пространств?»
- Как должно быть организовано городское пространство в новом мире
- Как девелоперы должны изменить стратегию организации жилой застройки уже сегодня?»
- Новые технологии, сервисы и платформы – что породит пандемия?»¹

Таких экстренных встреч-обсуждений во всем мире проходит огромное множество ежедневно. Вот список подобных мероприятий только на одном сайте за май: «Как изменятся города после пандемии?», «Urban Awards: Как пандемия изменит взгляд на комфортное жилье?», «PRO Development. Испытание пандемией для регионов России: сценарии развития рынка недвижимости». Объявляются конкурсы дизайнерских идей, которые могут помочь справиться с пандемиями².

Все эти темы однозначно показывают деятельностный вектор дальнейшего развития общества, в том числе и направление изменений взгляда на комфортное городское пространство, его ревитализацию в новых условиях, от отказа от общественного транспорта в пользу велосипедов до дизайнерских решений, позволяющих соблюдать меры безопасности и новые санитарные нормы.

Итак, как повлияет биологический фактор пандемии на облик городов? Исчезнут ли из городской среды парки и скверы, как предполагает в своем интервью изданию «Архитектура Сочи» С. Мурунов [1], уйдут ли из городской жизни большие автобусы и крупные заведения общепита? Каждая крупная эпидемия по-своему влияла на облик городов, иногда принятые меры были незаметны, иногда ложились в основу принципов градостроения.

Теория

Эпидемии обрушиваются на человечество не так уж редко, и каждый раз под их влиянием происходят изменения во многих сферах: в экономике, медицине, социуме. Так, в викторианской Англии в моду вошли перчатки, приподнимание шляпы вместо приветствия, а вид Лондона навсегда изменился с появлением набережной Виктории, которая маскировала модернизированную систему канализации, не позволявшей сточным

¹ «Как изменятся города после пандемии?», – конференция, организованная Urban Awards 06.05.2020 <https://rgud.ru/events/kak-izmenyatsya-goroda-posle-pandemii/>

² Например, конкурс «Pandemic Architecture / Архитектура Пандемии», <https://architime.ru/activity/2020/competition230320pa.htm>

водам попадать сразу в Темзу – все это последствия мер, предпринятых для борьбы с эпидемией холеры. Набережная Виктории не просто изменила к лучшему санитарную ситуацию в городе – сузив русло Темзы, строители расширили проезжую часть, разгрузив тем самым основные транспортные магистрали Лондона, создав помимо шоссе еще и часть подземных коммуникаций столичной окружной железной дороги (Metropolitan District Railway), до сих пор являющейся частью Лондонского метрополитена [2]. Кроме того, на набережной были разбиты два сквера, ставшие впоследствии частью туристических маршрутов, как и сама набережная. Во всей Европе того периода городские власти занимались расширением улиц, благоустройством набережных, площадей, разбивкой скверов и просто зеленых насаждений, чтобы ликвидировать основные причины распространения эпидемий – грязь и тесноту бедных кварталов. Именно в то время парки, сады и скверы стали одним из инструментов ревитализации старинных городов – они способствовали очищению воздуха. Тогда же появляется идея о необходимости пересмотреть принципы жилых застроек – от расширения улиц между домами до появления дворов, вентиляционных шахт в домах, увеличения оконных проемов.

Эпидемия чумы стала толчком развития градостроительства как науки: система водопровода и канализации, вынос кладбищ за пределы города, увеличение площади набережных, увеличение количества каменных застроек и посадка деревьев. В Москве на память об указах Екатерины II остались Ростокинский акведук, Ваганьковское, Миусское, Рогожское кладбища и прекрасные набережные в центре города.

Эпидемия туберкулеза повлияла не просто на градостроительство – санитарные принципы, бытующие в период борьбы с эпидемией туберкулеза, повлияли на развитие принципов модернизма в архитектуре. Собственно, не сами нормы, а представления того времени о том, что влияет на распространение этого заболевания: тесные помещения, недостаточная освещенность помещений, отсутствие вентиляции, и принцип нового оборудования для диагностики заболевания – рентгеновских установок – делающих видимым скелет, стали основными принципами архитектуры тех лет.

Формулируя свои пять принципов архитектуры [3], Корбюзье апеллировал в том числе и к терапевтическим воздействиям света и воздуха. Столбы-опоры, свободный план, свободный фасад – эти принципы давали не только простор для фантазии архитектора, они увеличивали свободное пространство, делали его доступным для моделирования, позволяли убрать несущие стены и использовать более легкие, прозрачные материалы, дающие доступ и свету, и воздуху внутрь помещений. Ленточное остекление благодаря каркасному строительству также давало большее пространство для архитектурной мысли, позволяя делать окна какими угодно большими, даже полностью заменять ими стены, еще больше увеличивая доступ света в интерьеры. Плоские крыши – террасы с высаженными там садами давали больше пространства для отдыха, выполняли роль своеобразного санатория на дому. Эта простая и строгая система легла и в основу архитектуры больниц и туберкулезных санаториев, создавая наполненную воздухом гигиеничную среду. Идеей модернистов были также и введение зонирования городской среды, окончательно разделившего жилые и производственные районы, и повсеместное озеленение городского ландшафта, изначально включающегося в планировку новых районов.

Советские санитарно-эпидемиологические правила и нормы так же напрямую влияли на городскую архитектуру послевоенных лет. Коммунальная гигиена, гигиена

труда, гигиена детей и подростков, гигиена и эпидемиология в транспорте – все эти разделы содержали прямые указания, какой должна быть архитектура, городские пространства, общественные здания и транспорт, вплоть до используемых материалов, ради предотвращения распространения болезней. Так появились широкие бульвары жилых кварталов (правило застройки жилых зданий и детских образовательных учреждений – так, чтобы здания не затеняли друг друга), большие дворы хрущевских застроек, балконы в каждой квартире и даже пресловутое окошко из ванной на кухню – следствие принятых Санитарных правил и норм. Эти нормативы существуют до сих пор [4], правда, мало кто обращает на них внимание при выдаче разрешения на очередную застройку в жилых районах современных городов России.

Результаты экспериментов

Современная эпидемия уже начинает влиять на инфраструктуру городов и другие элементы жизни горожан. Разметки на тротуарах и в интерьерах торговых предприятий уже получили повсеместное распространение, изменяя эмоциональную среду городов. В европейских странах, постепенно выходящих из режима самоизоляции, предпринимаются различные меры, например, в местах общественного питания появились всевозможные конструкции, обеспечивающие изоляцию посетителей друг от друга (рис. 1) [5].



Рис. 1. Первые попытки ресторанов изолировать посетителей друг от друга



Рис. 2. Защитные экраны для ресторанов от Кристофа Гернигона

Дизайнеры уже также подключились к процессу – например, для ресторанов молодой дизайнер Кристоф Гернигон предлагает особые индивидуальные колпаки из плексигласа (рис. 2), другой дизайнер, используя тот же материал, предлагает свои ширмы и перегородки для соблюдения дистанции в любых учреждениях, от ресторанов до офисов (рис. 3) [6]. Во многих странах вводится система дезинфекции на входах и выходах общественных зданий, устанавливаются лифты, кнопки в которых заменены педалями, разработаны системы выдачи товаров без контакта с посетителями.

Все эти, казалось бы, мелкие изменения способны изменить как облик города, так и вектор развития городской среды в ближайшие десятилетия. По всему миру уже идут изменения городских пространств: расширение тротуаров, увеличение количества велодорожек, исключение автотрафика из центральных районов городов, т.е. буквально превращение города в пешеходные или вело-зоны [7, 8].

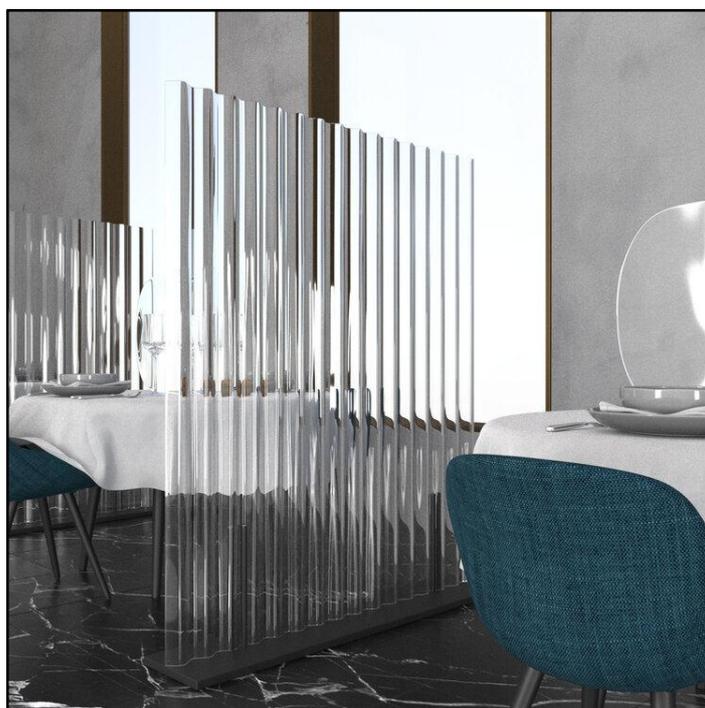


Рис. 3. Одна из ширм Маттео Чибика

Обсуждение результатов

В настоящее время архитекторы и дизайнеры активно дискутируют и работают над проектами, актуализирующими основные противоэпидемиологические принципы в градостроительстве и не только, но главным аспектом станет необходимость социальной дистанции, что приводит к созданию городского пространства «шаговой доступности» и многофункциональности зданий. Например, в Албании уже разработали проект «умного» квартала, в котором учитываются все эпидемиологические требования [9]. Основная концепция этого квартала – тотальное озеленение (не только улиц, но и зданий по принципам Корбюзье), шаговая доступность всех жизнеобеспечивающих учреждений, широкие пешеходные тротуары и полное исключение автомобилей и общественного транспорта из жизни района (рис. 4). Кроме того, проект предусматривает разведение собственных садов на крышах зданий, чтобы выращивать себе пищу, и площадок для дронов – для бесконтактной доставки товаров.



Рис. 4. Tirana Riverside: проект «умного» квартала в Тиране, Албания
(совместный проект Stefano Boeri Architetti & SON-Group)

Вынужденная самоизоляция заставила всех жителей городов жалеть о том, что нет своего открытого пространства – двора, участка земли, на котором можно было бы дистанцироваться от окружающих с большим эмоциональным комфортом. Наличие балконов и террас благодаря этому вновь становится актуальным, как источник свежего воздуха, и вполне вероятно, по мнению экспертов, что и плоские крыши-сады тоже вернутся к былой популярности у архитекторов и застройщиков [10]. Так же общедомовые территории – двory, пространство подъездов – могут вернуться в своему первоначально просторному состоянию – если люди будут проводить больше времени дома или работать удаленно на постоянной основе, пространства, прилегающие в квартирам, должны будут стать более комфортными, они тоже станут «средой обитания», местом общения и встреч, поэтому «в новых домах нужно предусмотреть более просторные входные группы с функцией лобби, где жители дома смогут встречать службу доставки, проводить рабочие переговоры и взаимодействовать с другими людьми» [11]. Одновременно с расширением общедомовых территорий могут сильнее развиваться тенденции безопасного пространства, что означает ограничение доступа на территорию посторонних лиц.

Само городское пространство также на пути изменения – растущее количество законопроектов и дизайнерских предложений по увеличению количества велодорожек и пешеходных пространств, систем озеленения городских районов подтверждают это. Так, австрийская студия Precht подготовила проект парка, в котором людям будет несложно соблюдать социальную дистанцию [12]. По мнению дизайнера студии, парк в виде лабиринта поможет городским жителям получить необходимую социальную дистанцию между гуляющими, и получить удовольствие и пользу от прогулки (рис. 5).

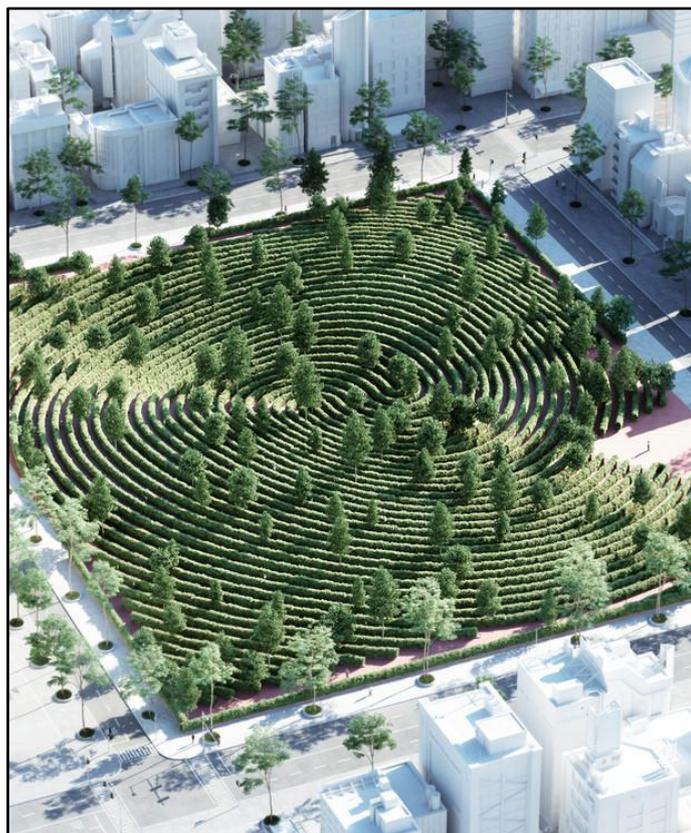


Рис. 5. Проект сада-лабиринта Parc de la Distance

Культурное пространство также идет в направлении перемен. В период самоизоляции музеи и галереи освоили онлайн-пространство и готовы выходить на новые площадки, находить новые экспозиционные решения. Так, по примеру кинотеатров на открытом воздухе, в Торонто решили открыть иммерсивную выставку творчества Ван Гога в формате «драйв-ин» [13]. Посетители выставки смогут увидеть часть экспозиции из своих собственных автомобилей в специально оборудованном для этого помещении, но большую часть выставки можно будет увидеть все-таки только после снятия ограничений (рис.6).

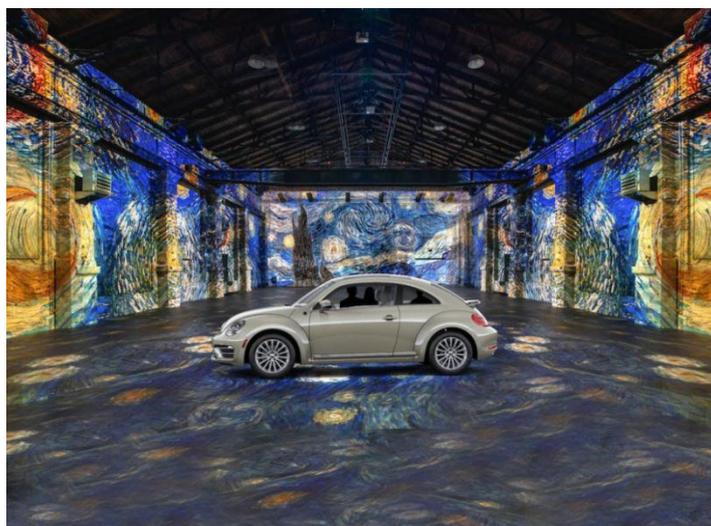


Рис. 6. Мультимедийная выставка «Immersive Van Gogh Exhibit» для посетителей на машинах. Торонто

Выводы и заключение

Так как же повлияет новая эпидемия на градостроительство и отрасли дизайна в будущем? Однозначно, в первую очередь изменятся общественные пространства городов – как в зданиях, так и вне их. Технический прогресс, сделав возможными удаленную работу и онлайн-взаимодействия других видов, теперь может опосредованно повлиять и на структуру городов. Если теперь ездить на другой конец города на работу будет не только опасно в эпидемиологическом плане, но и не настолько необходимо благодаря технологиям, появится необходимость пересмотра к подходу благоустройства жилых районов городов: увеличение количества парков, пешеходных зон, магазинов и учреждений общепита в шаговой доступности. Крупные торговые и офисные центры будут преобразованы под другие функции, вполне возможно, более экологичные. Изменятся подходы и к используемым технологиям и материалам при проектировании индивидуальных и общественных пространств, вполне может быть, что технически города станут ближе к описываемым в космических утопиях космическим станциям закрытого цикла: самообеспечивающиеся, самоочищающиеся, самоснабжаемые основными ресурсами, необходимыми для жизни. Идеальные города, о которых так часто мечтало человечество еще со времен Витрувия – неужели наша цивилизация приближается к этому знаменательному событию? Сейчас уже существуют проекты «умных» городов, некоторые из них уже реализованы [14], но для всей планеты этого явно недостаточно. Получим ли мы более удобные и безопасные для жизни города после пандемии COVID-19 – мы сможем узнать только по прошествии времени, а до этого – только предполагать, придумывать, проектировать более совершенную городскую среду.

Библиографический список:

1. Захарова Н. Жить дальше: как изменятся наши города и общественные пространства в них после пандемии // Архитектура Сочи: электронное периодическое издание. URL : <http://arch-sochi.ru/2020/04/zhit-dalshe-kak-izmenyatsya-nashi-goroda-i-obshhestvennye-prostranstva-v-nih-posle-pandemii/> (дата обращения 1.06.2020)
2. London's Riverside Highways (ed. Winchester, Clarence). The wonders of world engineering. 1938. № 24. London: Amalgamated Press. P. 677–682. URL: <https://wondersofworldengineering.com/embankment.html> (дата обращения 1.06.2020)
3. Ле Корбюзье. Пять отправных точек современной архитектуры // Архитектура XX века. М.: Издательство «Прогресс», 1977. С. 269
4. Санитарные правила // Роспотребнадзор: сайт Федеральной службы по надзору в сфере защиты прав потребителей и благополучия человека. URL: https://www.rospotrebnadzor.ru/documents/documents.php?back_url_admin=%2Fbitrix%2Fadmin%2Fiblock_admin.php%3Ftype%3Ddocuments%26lang%3Drussian%26admin%3DY&clear_cache=Y&arrFilter_ff%5BNAME%5D=&arrFilter_pf%5BVID_DOC%5D=112&arrFilter_pf%5BNUM_DOC%5D=&arrFilter_pf%5BGOD%5D%5BLEFT%5D=&arrFilter_pf%5BGOD%5D%5BRIGHT%5D=&set_filter=%CD%E0%E9%F2%E8&set_filter=Y (дата обращения 1.06.2020)
5. Рестораны после карантина // Интерфакс: сайт. URL: <https://www.interfax.ru/photo/4895/48723> (дата обращения 02.06.2020)

6. Дизайн против коронавируса: ширмы и перегородки Matteo Чибика // ELLE Decoration: журнал. URL : <https://www.elledcoration.ru/news/design/dizain-protiv-koronavirusa-shirmy-i-peregorodki-matteo-chibika-id6869022/> (дата обращения 02.06.2020)

7. В Милане отдадут более 35 километров дорог пешеходам и велосипедистам // AD Architectural Digest: журнал. URL: <https://www.admagazine.ru/live/design-news/item/v-milane-otdadut-bolee-35-kilometrov-dorog-peshehodam-i-velosipedistam> (дата обращения 30.05.2020)

8. Безопасность после пандемии — это не только инфраструктура // Городские проекты Ильи Варламова и Максима Каца: сайт фонда содействия развитию городов. URL: <https://city4people.ru/post/bezopasnost-posle-pandemii-eto-ne-tolko-infrastruktura.html> (дата обращения 30.05.2020)

9. В Албании планируют построить «умный» квартал с учетом эпидемиологических требований // AD Architectural Digest: журнал. URL : <https://www.admagazine.ru/live/design-news/item/v-albanii-planiruyut-postroit-umnyj-kvartal-s-uchetom-epidemiologicheskikh-trebovanij> (дата обращения 30.05.2020)

10. Архитектура одиноких людей: как изменятся наши города после пандемии // Строительство.RU: электронное сетевое издание. URL: <https://rcmm.ru/arhitektura-i-proektirovanie/49174-arhitektura-odinokih-ljudej-kak-izmenjatsja-nashi-goroda-posle-pandemii.html> (дата обращения 25.05.2020)

11. Дом, улица, балкон // Коммерсантъ: сайт издательства. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4363581> (дата обращения 30.05.2020)

12. Дизайн против коронавируса: парк-лабиринт Parc de la Distance // ELLE Decoration: журнал. URL: <https://www.elledcoration.ru/interior/outdoor/park-labirint-parc-de-la-distance-id6868218/> (дата обращения 02.06.2020)

13. In Toronto, a Drive-In Exhibition Immerses Visitors in Vincent van Gogh's Art // Smithsonian Magazine: журнал. URL : <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/toronto-van-gogh-exhibition-now-offering-drive-option-180974918/> (дата обращения 30.05.2020)

14. Концепция Умный город: положения, устройство, примеры // AG Autogear: сайт. URL: <https://autogear.ru/article/399/297/kontseptsiya-umnyiy-gorod-osnovnyie-polojeniya-opisanie-ustroystvo-primeryi/> (дата обращения 30.05.2020)

УДК 72.025.5

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ РЕНОВАЦИИ ПРОМЫШЛЕННО-ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ ТЕРРИТОРИЙ КРУПНЫХ ГОРОДОВ ЮГА РОССИИ (ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ)

Андреева Ю. В., Климентова О. С.

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия

Аннотация: в статье приведены основные примеры по реновации промышленно-производственных территорий, применимые в отношении крупных городов. В современных условиях реновация является одним из способов решений проблем преобразования заброшенных производственных территорий в структуре города и формирования комфортной городской среды. Проведен анализ отечественного и

зарубежного опыта по реновации промышленных зон, выделены основные методы реновации промышленно-производственных территорий.

Ключевые слова: промышленные территории, реновация, городская среда, деградирующие территории

Введение

Одной из главных задач градостроительства является формирование комфортной городской среды для всех групп населения, а также реновация промышленно-производственных зон в центральных районах современных городов. Зброшенные промышленные территории относятся к категории деградирующих пространств, не приносящих пользу городу и препятствующих его развитию. В этом случае эффективным средством решения проблем выступает метод реновации промышленно-производственных зон.

Реновация как термин в переводе с латинского языка означает «обновление, ремонт», то есть это процесс замещения устаревших объектов, выбывающих по причине физического и морального износа из производства, новыми и по необходимости перепрофилированными в менее вредные производства.

Эта проблема стала актуальной для всех крупных южных городов России, в том числе Волгограда, Астрахани, Ростова-на-Дону. Анализ исследования вопросов градостроительного формирования производственных территорий в структуре указанных городов свидетельствует, что расположение значительных по площади территорий в центральных районах городов проявилось в период советского индустриального массового промышленного строительства в середине XX в. На тот временной период промышленные объекты располагались на периферии городов. Однако в 1960-70-х гг. на свободных окраинах начали возводиться новые жилые спальные микрорайоны, государство решало жилищные проблемы страны. Со временем развитие городов охватывало все больше территорий. В связи с чем некогда окраинные промышленные предприятия оказались в кольце жилой застройки. Дальнейшая судьба указанных промышленных объектов обусловлена следующими аспектами: класс вредности предприятий, рентабельностью предприятий, состоянием их производственных фондов и мощностей, возможность их перевооружения с минимальным влиянием на экологию городской среды. При возможности действующее производство переносят из центра города на свободные территории на нормируемое расстояние от жилой застройки.

Основная часть

Однако в структуре производственных зон в особую группу выделены заброшенные промышленные территории, расположенные в центральных районах городов. Именно эта территория нуждается в реновации, внедрению новых общественных функций, оздоровление окружающей среды.

Волгоград всегда являлся крупнейшим промышленным центром на юге России. Промышленность города представлена предприятиями тяжелой промышленности. Хорошо развита электро- и теплоэнергетика, металлургия, химическая промышленность, топливная промышленность, лесная и деревообрабатывающая промышленность. Некоторые из этих отраслей расположены слишком близко к жилой зоне. В городе также присутствуют предприятия, которые раньше функционировали в полной мере, однако

сейчас заброшены. Их сооружения ветшают, объекты разрушаются и это ухудшает облик города и эффективность использования городских территорий. В этом случае выходом из сложившейся ситуации является реновация, которая придаст новый или частично обновленный вид объектам или другое функциональное наполнение.

Промышленность Астрахани в большей степени представлена топливно-энергетическим комплексом. Кроме того, развиты машиностроительная и химическая отрасли. Город является крупнейшим судостроительным центром страны, ряд предприятий осуществляют строительство и ремонт судов. Большие запасы серы как результат добывающей и химической промышленности составляют немалую часть на отечественном рынке. Реновация уже коснулась Астрахани и есть предприятия, которые перепрофилированы либо в жилье, либо в какие-либо торговые ряды с общественно-деловой функцией.

Промышленная отрасль города Ростова-на-Дону представлена предприятиями приборостроения, легкой промышленности, машиностроения, металлургической отраслями. В основном все промышленные объекты в городе действуют, из закрытых предприятий некоторые нуждаются в реновации. Реновации подверглись территории Табачной фабрики, Смычки, под общественно-выставочную и торговую функции была отдана часть предприятия Роствертола. Эти функции успешно себя зарекомендовали и участвуют в формировании окружающего пространства.

Важно понимать, что не все предприятия можно подвергнуть реновации. Есть факторы, препятствующие этому процессу: высокий класс вредности производства, ветхое состояние объектов, экономически невыгодные затраты на демонтаж строений при сносе. Необходимо также оценить все возможные пути использования промышленной территории, оценить риски и выработать концепцию оптимального территориально-экономического и функционального использования территории.

Выбор оптимального метода реновации является важнейшей градостроительной задачей. Перепрофилирование промышленного комплекса под новые функции, в которых нуждается город, позволит решить целый комплекс социально-экономических, экологических проблем. Современность остро ставит вопрос об улучшении экологии. Его решением является создание парков, скверов, бульваров, организация озеленения на фасадах. Введение новых конструкций, изменение форм здания и использование других материалов также является одним из используемых методов. Создать усовершенствованные или уникальные проекты по реновации производственных территорий можно с помощью комбинирования различных методов. Каркас и ткани города – это два градостроительных уровня, на которых и должна проходить реновация для улучшения структуры в целом. Реновация затрагивает несколько функциональных направлений: увеличение жилого фонда, создание дополнительных культурных центров или комплексов, создание туристско-рекреационных комплексов, торгово-развлекательных центров.

Рассмотрим примеры реновации промышленно-производственных территорий отечественного и зарубежного опыта градостроительного проектирования.

Значимым примером по реновации архитектурного объекта является Музей воды в Санкт-Петербурге, представляющий собой реконструкцию водонапорной башни (рис. 1). Это уникальная работа по совмещению стилей, восстановлению внутренних помещений башни и приспособлению их к новым функциям. Вместе с этим была успешно проведена

работа по благоустройству территории. В музейном комплексе «Вселенная воды» посетителю представлены разноплановые экспозиции музея. Интерьер музея сохраняет внутреннее убранство башни и в то же время позволяет создать современный объект, вынесенные в пристройку лифт и лестница являются ярким акцентом, привлекающим внимание. Само сооружение является памятником архитектуры регионального значения.



Рис. 1. Музей воды в Санкт-Петербурге

Принцип полного изменения первоначальной функции здания или комплекса в последнее время является одним из самых распространенных и активно используемых направлений реновации. Знаковым в реновации промышленных объектов является дизайн завода «Флакон» (рис. 2). Ранее это был хрустально-стеклянный завод по производству флаконов для духов в Бутырском районе Москвы. Архитекторы получили возможность преобразовать заброшенные помещения по собственным дизайн-проектам. От прежнего объекта осталось символическое название и краснокирпичные фасады, которые были отреставрированы. Сейчас «Флакон» является притягательным местом для проведения различных культурных мероприятий.

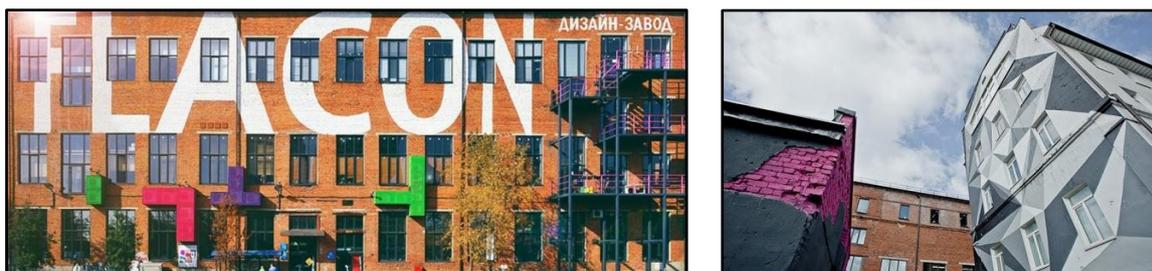


Рис. 2. Здание бывшего завода «Флакон» в Москве: общий вид и боковой фасад

Привлекателен для профессионального сообщества арт-парк на территории бывшего промышленного гиганта – металлургического завода «Серп и Молот» в Москве. Когда завод остановил производство, было принято решение позволить этому объекту существовать и далее, но уже с иным функциональным насыщением. Так появился арт-парк «Символ», в котором теперь проводятся различные выставки, разного рода обучение и другие общественные мероприятия. Современный проект, переосмысливающий историю этого места, стал сочетанием прошлого и будущего [2].

Применение методов реновации к промышленным территориям актуально для многих исторических городов. Промышленное предприятие «Тасма» (Казань) так же, как

и многие другие, в процессе развития города оказалось в тесном соседстве с жилыми районами. За период своего существования предприятие переживало разные этапы развития. В настоящее время территорию комплекса преобразовали под площадку для малого и среднего бизнеса, а название сменилось на «Технополис Химград» (рис. 3). Однако на территории технопарка отсутствуют зоны рекреации, пешеходные пути и зоны благоустройства, старые здания нуждаются в капитальном ремонте [2].



Рис. 3. «Технополис Химград» в Казани: общий вид и один из входов

В зарубежной практике реновации промышленных предприятий можно выделить высотный общественный центр в Мельбурне (рис. 4). Этот объект интересен своим оригинальным решением, основанным на сочетании старинных зданий и современных комплексов. Он состоит из высотного офисного здания, торгового центра нестандартной формы, а также других учреждений культурно-развлекательного назначения [1].



Рис. 4. Высотный общественный центр в Мельбурне

Ранее функционирующее металлургическое предприятие Дуйсбурга, включающее несколько шахт, остановило свое производство в 1985 г. Было решено снести промышленные сооружения, но жители города смогли добиться отмены этого решения, и существующий промышленный ландшафт был сохранен. Суть проекта заключается в максимальном сохранении существующей промышленной застройки и внедрении в нее новых общественных функций. Сегодня ландшафтный парк Duisburg Nord представляет собой огромное постиндустриальное пространство с площадью более 200 га, превращенное в парк совершенно нового постиндустриального формата [5]. Все это было достигнуто благодаря оригинальным решениям реабилитации комплекса. Газгольдер доменной печи превратили в самый большой в Европе центр дайвинга, бункеры для хранения железной руды стали тренировочной площадкой альпинистов. В данном решении архитектурно-ландшафтной реконструкции просматривается то, как природа и

человек вновь превратили постиндустриальную территорию в ландшафт с садами, лугами и водоемами.

Центр искусств и медиатехнологий в Карлсруэ в Германии показан на рис. 5. Размещение в 1997 г. на территории и в корпусах индустриального предприятия «IKWA-Карлсруэ-Аугсбург» современного общественного центра стало одним из примеров радикального пересмотра роли промышленного объекта в обновлении городского ландшафта. Крупные блоки здания фабрики симметрично расположены вокруг десяти внутренних дворов. Зброшенное здание было переведено в ряд памятников промышленной архитектуры [1].



Рис. 5. Центр искусств и медиатехнологий в Карлсруэ. Германия

В Нью-Йорке на месте пришедшей в негодность железной дороги появился знаменитый индустриальный парк Хай-Лайн (рис. 6). Авторы проекта преобразовали заброшенную железнодорожную эстакаду в парк. Одной из задач было сохранение флоры и фауны, сложившейся на эстакаде за 20 лет, прошедших после ее закрытия. Также были оставлены на прежнем месте рельсы, чтобы напоминать об истории этого сооружения. Для реализации проекта потребовалась организация различных инженерно-технических приспособлений. Это было сделано для того, чтобы растения произрастали в благоприятных условиях с правильно организованной циркуляцией воды. Растительный состав представлен многими видами различных деревьев и кустарников (рис. 7), которые круглогодично радуют глаз. Этот парк – уникальное сочетание природы и промышленных мотивов, которые так близки городу [5].



Рис. 6. Парк Хай-Лайн в Нью-Йорке: общий вид и некоторые виды растительности

Интересен опыт США по реновации завода Форд в Ривер Руж (рис. 7). Располагающийся в одноэтажных производственных зданиях на обширной территории, автомобильный завод задумывался как комплекс цикла автомобилестроения. Несколько иной взгляд на реконструкцию вместе с существенным развитием систем рециркуляции сточных вод, оснащением альтернативными источниками энергии и другими новейшими системами делают возможным проведение необходимых мероприятий для улучшения объекта. В результате получился крупнейший экологически ориентированный промышленный объект, являющийся современным гибким автомобильным производством вместе с инновационными технологиями. К уже имеющимся зданиям было применено озеленение фасадов, создание световых экранов на кровле цехов, позволяющее экономить энергопотребление. Также был создан бульвар, соединяющий разные виды застройки [3].



Рис. 7. Завод Форд после реконструкции: общий вид и фасадное озеленение зданий цехов

Район Вулкан на территории холмистого побережья у реки Акерсельва в Осло известен тем, что с XIX в. здесь располагались цеха тяжелой литейной промышленности. Когда производство в городе прекратилось, то был создан целый район, который был преобразован почти полностью под торговую функцию. Авторы смогли сочетать в проекте использование промышленного прошлого и фонд оставшихся зданий. На этом развитие территории не ограничилось, здания были перепрофилированы в образовательные учреждения, развлекательные заведения, бизнес-центры. По всему кварталу ограничено автомобильное движение и внедрены технологии альтернативных источников энергии [4].

Выводы и заключения

Отечественный опыт перепрофилирования устаревших промышленных объектов значительно скромнее зарубежного. Изучив достаточно материала, можно смело утверждать, что за рубежом чаще используют методы реновации для развития городского пространства, его переформатирования. Исследование позволяет дать представление о возможностях реновации в отношении неиспользуемых промышленных территорий крупных южных городов, таких как Ростов-на-Дону, Волгоград, Астрахань.

Библиографический список:

1. Андреев М. Реновация промышленных территорий и объектов. Санкт-Петербург, декабрь 2007. URL: http://arch-grafika.ru/publ/bez_kategorij/bez_kategorij/renovaciya_promyshlennykh_territorij_i_obektov/12-1-0-69 (дата обращения 01.03.2020)
2. Балабанова Ю. П., Будкевич Н. М. Анализ опыта реновации и развития пост промышленных территорий в исторических городах. Казанский государственный архитектурно-строительный университет. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-opyta-renovatsii-i-razvitiya-postpromyshlennyh-territorij-v-istoricheskikh-gorodah> (дата обращения 01.03.2020)
3. Бассе М. Е. Ревитализация – экологическая реконструкция промышленных предприятий (на примере завода Форд в Ривер Руж). Московский архитектурный институт (Государственная академия), Москва. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/revitalizatsiya-ekologicheskaya-rekonstruktsiya-promyshlennyh-predpriyatij-na-primere-zavoda-ford-v-river-ruzh> (дата обращения 20.03.2020)
4. Мировой опыт: как оживляют заброшенные промзоны. URL: <https://strelkamag.com/ru/article/mirovoi-opyt-kak-za-rubezhom-ozhivlyayut-zabroshennyye-promzony> (дата обращения 20.03.2020).
5. Парк Хай-Лайн. URL: <https://archi.ru/projects/world/4450/park-hai-lain> (дата обращения 10.03.2020).

УДК 74.01/.09 + 658.512.23

WEDGWOOD ГЛАЗАМИ ДИЗАЙНЕРА

Никольская С. П., Малекова А. А.

*Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет,
Нижний Новгород, Россия*

Аннотация: в статье представлен обзор некоторых аспектов деятельности английского керамического производства Wedgwood XVIII-XX вв., одного из мировых «корифеев» стиля, своеобразия художественных традиций, коммерческого успеха. Для современного дизайнера чрезвычайно важно обращение к опыту фирмы, продукция которой, благодаря широкому типологическому диапазону, непревзойденным качествам, обладает возможностью и сегодня влиять и видоизменять восприятие окружающей человека среды.

Ключевые слова: керамическое производство, фаянс, каменная масса, «яшма», цифровое проектирование

Введение

Тема настоящего сообщения связана с изучением наследия профессиональной и общественной деятельности Д. Веджвуда (1730–1795), яркого явления эпохи Просвещения, оказавшего большое влияние на изобразительное искусство, историю керамического производства, историю рекламы и маркетинга [7].

В данной работе автором предпринята попытка отобрать дизайнерские объекты, доказывающие актуальность достижений производства Wedgwood в настоящее время.

Методика исследования

Основой подготовки данной работы стали исследования специалистов, опубликованные к двум выставкам: «Сентиментальное путешествие Веджвуд в России» в Государственном Эрмитаже в декабре 2012–марте 2013 г. [1] и «Непревзойденный Веджвуд» (ноябрь 2014–февраль 2015) во Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства в Москве (далее ВМДПИ) [2]. Целью автора стал поиск объектов дизайна, свидетельствующих, с одной стороны, о преемственности традиций продукции Wedgwood на протяжении двух с половиной веков, с другой стороны – о ее новом статусе и новых возможностях в условиях современной действительности.

Результат исследования

С первого этапа своей деятельности производство Wedgwood отличалось интересом к технической оснащенности (применение гильоширного гравировального станка, паровой ротационной машины, пирометра) и экспериментами с разными глинами и глазурями.

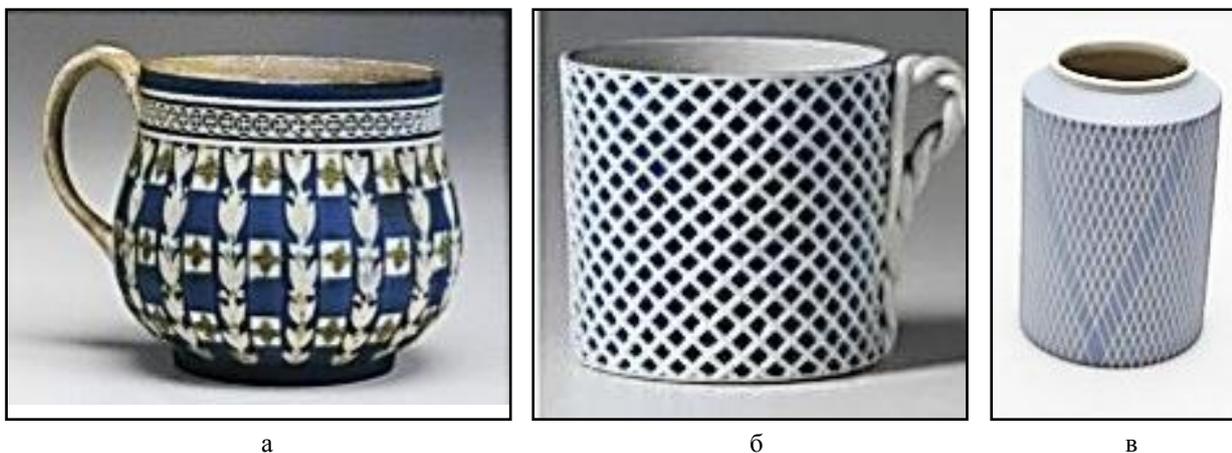
В XVIII в. была предложена совершенно новая рецептура белой фаянсовой каменной массы, отличавшейся более светлым тоном и большей пластичностью, которую называли «яшмовой». Видоизменен состав черной египетской массы, получившей название «базальтовой», отличавшейся специфической интенсивностью цвета. Предложены цветные глины и композиции для «черепаховых» и «агатовых» масс, имитирующих дорогие материалы и породы камня. Изобретена «известковая» масса, использовавшаяся для научного оборудования.

В XX в. дизайнеры не только использовали, но и совершенствовали арсенал технологических и образных возможностей Wedgwood. Высокие стандарты качества и широкий диапазон художественных приемов привлекали всемирно известных дизайнеров. В авангардных ювелирных украшениях В. Рэмшо (Wendy Ramshaw, 1939–2018) веджвудские «яшмы» столь же выразительны, как и драгоценные и полудрагоценные материалы. Предметы сервировки стола и сервизы Д. Конрана (Jasper Alexander Thirlby Conran, р. 1959) и В. Вонг (Vera Wang, р. 1949), созданные на основе лучших традиций Wedgwood, демонстрируют ощутимо обновленные стандарты продукции, обращенной к самому широкому кругу покупателей.

В 1984 г. Международное дизайнерское бюро Gould & Associates в честь 225-й годовщины Wedgwood осуществило проект серии столовой посуды «Shape-225», впервые с использованием цифрового проектирования. Изделия из тонкого костяного фарфора (Solar) и черного базальта (Lunar) имели три декоративных мотива («Безмятежность», «Нектар», «Облака»), а две модели – «Спокойствие» и «Луна» – поражали своими контурами, как бы побуждающими к прикосновениям [6].

В 1987 г. впервые в истории фирмы в процессе изготовления серии «Симметрия», состоящей из 12 декоративных предметов, были применены компьютерные технологии обработки (САМ) [2, с. 61; 6]. Дизайнеры Wedgwood изучили наиболее сложную и в то же время изысканную технологию «dipped and diced», возможную только с применением гильоширной машины (использовалась с 1790 г.). Изделия из белой яшмы окунали в керамическую цветную массу, после ее высыхания в нужных местах верхний цветной слой снимался – таким образом создавался повторяющийся ритмичный орнамент. Тем же периодом датируются редкие в наши дни образцы, демонстрирующие иной

технологический вариант: пласт белой яшмовой массы фигурно, с ювелирной точностью, прорезался, а затем обертывался вокруг тулова изделия из голубой яшмовой массы. Сегодня специалисты называют такие образцы «решетчатыми» («lattice work») [1, с. 176–179; 2, с. 186]. Работая над юбилейной серией «Симметрия», ее создатели как бы «перевели» самую передовую технологию XVIII в. с использованием механического станка на язык цифровых ресурсов XX в. (рис. 1)



а

б

в

Рис. 1. Изделия Wedgwood с применением традиционных технологий и цифровых ресурсов:

а – чашечка для крема. Ок. 1790. Яшмовая масса с рельефными деталями из зеленой яшмовой массы, высота 6,0 см. Государственный Эрмитаж [1, 178];

б – чашечка для крема. Ок. 1790. Голубая яшмовая масса с рельефным орнаментом из белой яшмовой массы, высота 4,3 см. Государственный Эрмитаж [1, 179];

в – ваза. 1988. Яшмовая масса, высота 13 см [6]

Совершенствование технологий производства неразрывно связано с пигментами, а, следовательно, и с поисками цветовых палитр, как для глазурей, так и для основ, например, разработка глиняной массы «россо-антико» [2, с. 31]. Кремовый цвет (или «цвет сливок») связан с «фаянсом королевы», из него в 1770-е гг. был изготовлен сервиз по заказу Екатерины II [2, с. 151–160]. Технология белой терракоты давала широкую гамму оттенков – от «светлого до выраженного коричневого и оттенка высохшего тростника» [1, с. 133]. За истекшие два с половиной века непрекращающегося производства Wedgwood цветовая палитра расширилась до 30 оттенков [9]. «Флагманским» цветом, и сегодня самым популярным у многих исследователей и коллекционеров, является «серо-голубой» или «бледно-голубой веджвуд». Другие оттенки («синий кобальт», «синий-мазарини», «портлендский синий») использовались в отдельные периоды и были связаны с важными событиями в истории, например, «яшмовый «бисквит» королевского синего цвета был впервые запущен в производство в честь коронации королевы Елизаветы II в 1953 г. Эти изделия выпускались недолго, но цвет был возрожден в 1977 г в связи с серебряным юбилеем восшествия Ее Величества на престол. В 1989 г. изделия «королевского синего» цвета появились вновь, но изготавливались они уже не из цветной керамической массы, а в технике окраски поверхности [2, с. 40].

Статус цвета, символизировавшего Британию, сказался на выборе колоритов для нового английского спортивного автомобиля, символизировавшего возрождение промышленного британского дизайна в послевоенный период – Triumph Spitfire (производитель Standart Triumph Motor Company, дизайнер Д. Микелотти, 1921–1980). В

цветовой диапазон для моделей 1960–1970-х гг. входил классический «голубой» цвет и «королевский синий» [8] (рис. 2).



Рис. 2. Дизайн спортивного автомобиля Triumph Spitfire Mk 3, 1960-е:
а – с использованием цвета Wedgwood blue; б – с использованием цвета Royal blue

К «дизайнерскому цвету» можно отнести и «полночный синий» («midnight blue») [9]. Он был создан в 1999 г. как один из основных в цветовой гамме линейки продуктов «Interiors» от Wedgwood.

Для современного дизайнера немаловажным является опыт сотрудничества Wedgwood с другими компаниями. Первым историческим фактом можно считать использование Дж. Веджвудом в 1760-е г. технологии переводной печати на керамике, первопроходцем которой была ливерпульская фирма Sadler & Green [4].

Три столетия спустя, в 1960-е, необычным результатом ознаменовалось партнерство Wedgwood и производителя обуви и аксессуаров, поставщика Британского королевского двора Rayne Shoes – каблуками из «яшмы» и декоративными накладками на сумки [10]. Подобные накладки-медальоны имели также детские коляски известной фирмы Silver Cross [3].

Изготовление декоративных пластин для инкрустации и украшения различного рода поверхностей – славная традиция Wedgwood. Мебель, шкатулки, пуговицы, эфесы шпаг, пряжки, письменные приборы – невозможно представить предмет, который «отказался» бы от декоративных вставок из веджвудской «яшмы».

Отдельной темой исследования является производство декоративных элементов для отделки каминных порталов. В Большой гостиной дворца графов Строгановых в Санкт-Петербурге подобный камин появился в 1800-х гг., когда А. Н. Воронихин (1759–1814) заново оформил большую часть парадных интерьеров. В то время английская продукция Wedgwood была в моде в самых разных странах. Со временем интерьер менял стиль, но камин оставался на своем месте, однако в начале XX в фарфоровые плакетки были утрачены. В 2000-х гг. при воссоздании интерьера Большой гостиной камину был возвращен первоначальный облик благодаря специально изготовленным копиям декоративных деталей. Церемония дарения лордом Перси Веджвудом трех керамических

плакеток с изображением свадьбы Купидона и Психеи состоялась 23 октября 2009 г., о чем свидетельствует подписанный им сертификат (рис. 3).



Рис. 3. Восстановление облика камина Большой гостиной дворца Строгановых:

а – общий вид камина; б – копии декоративных плакеток; в – сертификат о дарении. Фото © С. Никольской

Заключение

В настоящее время продукция Wedgwood не утратила своей значимости ни как символ Британии, ни в качестве одного из самых узнаваемых мировых брендов. Введенные в практику основателями производства методы работы, основанные на постоянном обновлении и самосовершенствовании, привели к тому, что с течением времени изделия не теряют актуальности. Опыт проектирования позволяет современным дизайнерам самых разных специализаций активно использовать те или иные аспекты создания конечного продукта фирмы в своей профессиональной деятельности.

Библиографический список:

1. Ляхова Л. В. Сентиментальное путешествие Веджвуд в России. Каталог выставки в Государственном Эрмитаже (декабрь 2012 – март 2013 гг.). СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2012. 208 с.
2. Непревзойденный Веджвуд. Каталог выставки в ВМДПИ (ноябрь 2014 – февраль 2015 гг.). М.: Пинакотека, 2014. 224 с.
3. Baby's pram
URL: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/662332> (Дата обращения 27.04.20)
4. Sadler John (1720-89)
URL: http://www.wedgwoodmuseum.org.uk/learning/discovery_packs/pack/lives-of-the-wedgwoods/chapter/john-sadler-1720-89 (Дата обращения 27.04.20)
5. Shape 225 - 8" Tranquility plate – 1984
URL: <http://wedgwoodmuseum.org.uk/collections/online/object/shape-225-8-tranquility-plate> (Дата обращения 27.04.20)
6. Symmetry
URL: <http://www.wedgwoodmuseum.org.uk/collections/search-the-collection/title/symmetry> (Дата обращения 27.04.20)
7. The history of celebrity marketing

URL: <https://www.newswire.com/news/celebrity-marketing-as-the-most-successful-way-to-boost-your-business-14760382> (Дата обращения 27.04.20)

8. Triumph Spitfire Mk3 URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Triumph_Spitfire_Mk3 (Дата обращения 27.04.20)

9. Wedgwood Jasper : Color & Date Guide
URL: <http://ciar-roisin.net/wedgwood/colors.html> (Дата обращения 27.04.20)

10. Wedgwood Jasper Heel
URL: <http://eng.shoe-icons.com/files/22.pdf> (Дата обращения 27.04.20)

УДК 72.04

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ГОРОДА СИМБИРСКА НА ПРИМЕРЕ УЛИЦЫ ФЕДЕРАЦИИ

Поликанова А. А., Культина Н. Д.

Ульяновский государственный университет, Ульяновск, Россия

Аннотация: в статье рассмотрена проблема сохранения архитектурно-исторического облика города Ульяновска на примере улицы Федерации. Улица Федерации расположена в центре города и с каждым годом ее облик «осовременивается». Вырастают многоэтажные жилые дома на месте одноэтажных построек XIX в., утрачивается «дух места». В статье рассматривается один из возможных вариантов сохранения истории улицы для новых поколений ульяновцев.

Ключевые слова: сохранение, культурное и архитектурное наследие, история, фасады зданий, наружная реклама

Введение

Каждый город гордится своей историей, ярким проявлением этой гордости являются исторические архитектурные постройки, зачастую формирующие улицы городского центра. Проблема сохранения исторического облика зданий и сооружений в российских городах, или мегаполисах действительно сложная и актуальная задача, требующая немедленных, но обязательно профессиональных и компетентных решений.

Архитектура является важной составляющей среды обитания человека. Она создавалась на протяжении многих веков и десятилетий с учетом условий места, времени, использования строительных и отделочных материалов, инструментов, методов и традиций в области строительства и культуры.

Теория

Многие российские города славятся пешеходными улицами, где турист или горожанин совершить прогулку на свежем воздухе и рассмотреть архитектурные достопримечательности: Арбат в самом сердце Москвы, Большая Покровская в Нижнем Новгороде, улица Баумана в Казани (рис. 1, 2) и многих других городах.

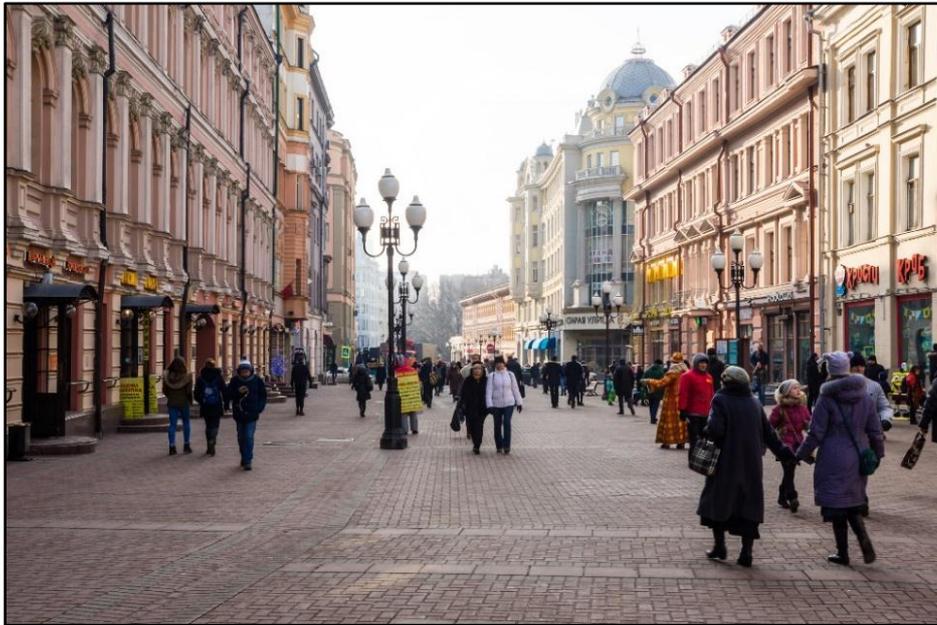


Рис. 1. Московский Арбат



Рис. 2. Ул. Баумана в Казани

В Ульяновске пешеходной улицы пока нет. Горожане гордятся «музеем под открытым небом», расположенным на улице Ленина и включающем в себя комплекс музеев с сохраненной архитектурой XIX в. Музеев здесь действительно множество и все они органично вплетены в культуру и архитектуру города. История многих ульяновских музеев уходит корнями в далекое прошлое, когда симбирские ученые и коллекционеры собирали и дарили родному городу бесценное научное и культурное наследие. Комплекс ежегодно привлекает много зарубежных и российских туристов (рис. 3).

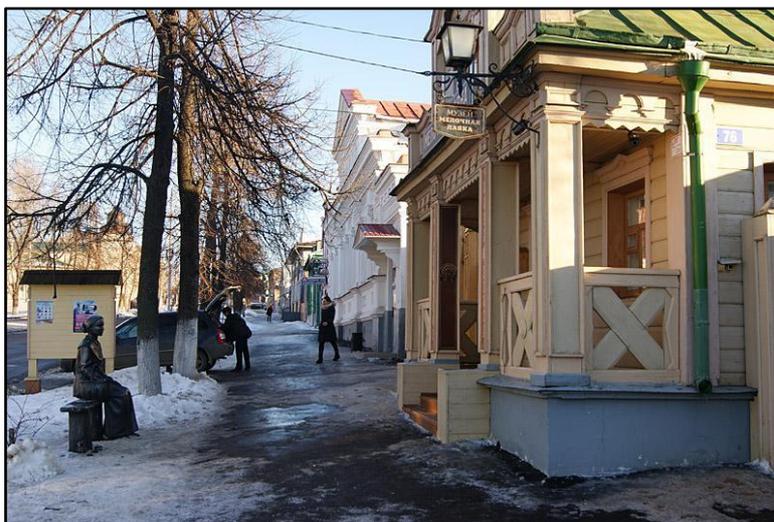


Рис. 3. Ул. Ленина в Ульяновске

Ярким примером для создания новой туристической Мекки и пешеходной улицы служит рассматриваемая улица Федерации (бывш. Лосевая) в г Ульяновске. История улицы яркая, самобытная, как и история Симбирска.

Вторая по численности населения Ульяновска национальность – татары. Татарская община в губернском центре формируется с XIX в. В 1830-е гг. это были по большей части семьи военнослужащих гарнизонного батальона: солдат, старшин, отставных унтер-офицеров и т. д. Татарский квартал исторически размещался в районе бывшей улице Лосевой, а ныне известной улицы Федерация в центре современного Ульяновска. Сегодня на улице Федерации сохранились лишь некоторые общественные сооружения и частные домовладения того периода и те, что сохранились, приходят в запустение и исчезают, безвозвратно унося с собой свою историю.

История каждого сохраненного дома уникальна и рассказывает о вкладе симбирских татар в формирование Симбирска XIX–начала XX столетия. Вот лишь небольшие истории сохранившихся домов: с 1893 г. в окладных книгах появляется упоминание об усадьбе жены симбирского указного муллы Сарби-Зиган Гафаровой. Дом считается объектом ценной исторической застройки, благодаря резному оформлению наличников и фасада (рис. 4).

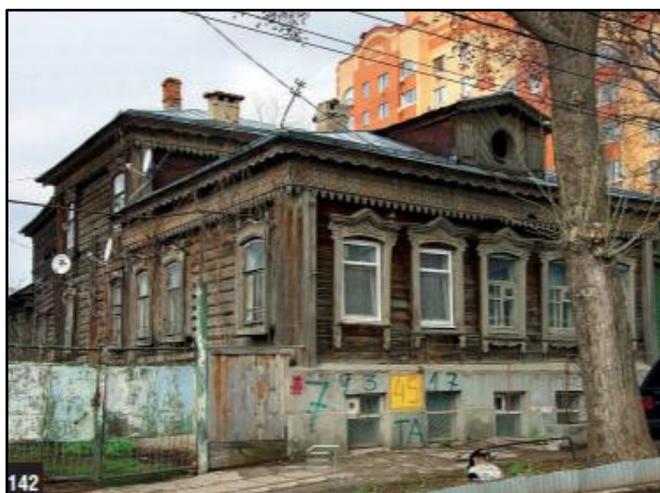


Рис. 4. Усадьба Сарби-Зиган Гафаровой

В 1906–1907 гг. в Симбирске по инициативе Хасана и Ибрагима Акчуриных была открыта новометодная начальная школа для мальчиков, она размещалась в арендованном у мещанина Х. Х. Мангушева помещении на ул. Лосевой (рис. 5).



Рис. 5. Здание начальной школы для мальчиков

Город развивается. Строятся многоэтажные дома, поглощая историю, культурное наследие города. Утрачивается «дух места». Уже безвозвратно исчезли постройки Симбирского татарского квартала, славившегося торговлей и архитектурным декором. Но, несмотря на это, необходимо найти возможность вернуть, сохранить знания об этом уникальном месте и людях, повлиявших на историю г. Симбирска (ныне Ульяновска).

Создание пешеходной зоны в современной структуре улицы Федерации положит начало созданию, в том числе Музея восточной культуры, так необходимого для многонационального региона.

Решение вопроса об утраченных постройках, привнесения исторической атмосферы в пространственную среду возможно средствами малых архитектурных форм, скульптурных композиций, указателей, мемориальных табличек. Но и здесь можно обнаружить «подводные камни». Проблема рекламы на фасадах исторических зданий очень актуальна. Рекламные носители зачастую искажают исторический облик всей улицы.

Анализируя опыт российских городов, следует отметить интересный опыт удачного использования малых архитектурных форм на улицах с исторической застройкой в г. Томске.

Перед архитекторами города стояла задача разместить информационные стенды, не разрушая при этом эстетики городской среды. Авторами проекта в сквере Деревянного зодчества и на улицах Томска были размещены деревянные наличники, выполняющие роль планшета, где подробно описывается история дома, частью которого является этот наличник. Такой нестандартный подход к размещению информации привлекает внимание и придает целостность облику улицы (рис. 6).



Рис. 6. Информационный стенд. Город Томск

Результаты исследования

Томские архитекторы наглядно показали, что использование нестандартных подходов может украсить место и вновь вдохнуть историю в современный город. Опыт города Томска вдохновил на создание проекта сохранения архитектурно-исторического наследия улицы Федерации в городе Ульяновск. Для этого было предложено привнести в структуру улицы вывески в виде формы контура утраченного дома. Вывески размещаются на фасаде современной постройки, занявшей место исторического архитектурного объекта. Таким образом привносятся в средовую ткань улицы историческую память этого места.

Под вывеской на фасаде здания планируется разместить QR код, позволяющий прочитать историческую справку. Применение современных технологий позволит расширить границы памяти об историческом наследии нашего края (рис. 7).



Рис. 7. Пример размещения вывески и QR-кода на фасаде здания

Выводы и заключение

Безусловно, создание новой исторической зоны в городе может быть использовано в развитии культуры и досуга, международного и регионального этнотуризма. В современных реалиях, когда весь современный мир охвачен пандемией нового опасного вируса, путешествия очень ограничены. В это время необходимо обратить внимание на развитие туризма внутри страны. Это реальный шанс сделать наш город привлекательным туристическим центром!

Библиографический список:

1. Абдуллина Р. И. Культурное наследие симбирских татар. Ульяновск: Печатный двор, 2002. С. 53–58.
2. Аржанцев Б. В. Архитектурно-исторические образы Симбирска. Ульяновск: Печатный двор, 2003. С. 14–24.
3. Вильданова Р. К. Татары города Симбирска в XIX–начале XX веков. Ульяновск: УлГУ, 2018. 152 с.
4. Галимова Л.Н. Многонациональное купечество Среднего Поволжья во второй половине XIX–начале XX вв.: исторический опыт социокультурного развития / автореферат... дис. д.и.н. Чебоксары, 2013.
5. Дикарева Е. А., Иванова Н. Е. Наружная реклама как фактор формирования визуального комфорта архитектурной среды города // Символ науки. 2017. Т. 3. Вып. 3. С. 188–190.

УДК 72.036

ДВОРЦЫ КУЛЬТУРЫ КАК МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ДОСУГОВОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА, ТРЕБУЮЩЕЕ ВНИМАНИЯ

Пономаренко Н. В., Абрамовская Е. Н., Зайчиков Р. С.

Дальневосточный Федеральный Университет, Владивосток, Россия

Аннотация: статья посвящена проблеме досуговых учреждений, центров просветительской и массовой работы характерных для 1930–1980-х гг. – Дворцов культуры, построенных во Владивостоке. В статье приведены выводы и подтверждения о необходимости поставить задачу по сохранению архитектурного наследия, связанного с советским периодом и получившего название «советского модернизма», с сохранением первоначальной функции. Данное исследование призвано расширить представление о реконструкции этих зданий, опираясь на опыт других городов России. В научной литературе данный вопрос недостаточно изучен, особенно это относится к региона, с множеством интересных построек советского периода, которые заслуживают общественного внимания.

Ключевые слова: Владивосток, региональный, архитектурное наследие, Дворцы культуры, монументально-декоративное искусство.

Введение

Дворец/Дом культуры (далее ДК) – это крупное досуговое учреждение, центр массово-политической и культурно-просветительской работы, как социальное явление получивший развитие в СССР. Деятельность ДК была направлена на организацию досуга трудящихся и воспитание подрастающего поколения. Они появились в конце 1920-х гг. и в советский период являлись центрами притяжения гражданской активности, выполняя различные функции – театра, кинотеатра, выставочного пространства, площадки для детских и взрослых творческих студий. Вплоть до нашего времени они являются носителями культурной идентичности регионов. Тема переосмысления Дворцов культуры – новая и мало исследованная, но она привлекает все больший интерес среди общественности и в профессиональных кругах.

Строительство общественных зданий, таких, как ДК, создавало пространство, открывавшее максимальные возможности для творческого самовыражения архитекторов, которые в свою очередь приглашали к сотрудничеству художников и скульпторов монументально-декоративного искусства.

Теория

Во Владивостоке в советский период было возведено несколько Дворцов Культуры.

Одним из первых культурно-просветительских учреждений, построенных во Владивостоке после установления Советской власти, был Дворец культуры железнодорожников (1927–1933, является памятником архитектуры). За основу был взят типовый проект рабочего ДК на 1200 мест, разработанный советскими архитекторами П. А. Голосовым, В. Д. Кокориным и Н. Я. Колли. Привязку его к местным условиям и руководство строительством осуществлял инженер П. М. Николаев [3]. Дворец культуры имеет сложную объемную композицию, в плане напоминает очертаниями самолет, в чем нашла отражение символика архитектурных поисков советского времени. Такая символика для нашей страны не была редкостью, архитекторы стремились сочетать функциональные особенности зданий с художественной выразительностью (рис. 1).

Так, например, клуб им. И. В. Русакова в Москве своими формами напоминает гигантский фрагмент зубчатой шестеренки, а Клуб рабочих в Ростове-на-Дону – гигантский трактор.

ДК во Владивостоке имеет сложную объемно-пространственную композицию, где клубная и зрелищная части разделены и размещены в отдельных, но связанных между собой корпусах. Дворец долгое время являлся одним из крупнейших культурно-просветительских учреждений в крае: большой зрительный зал, размещенный в «флюзеляжной» части здания, вмещает 914 человек, малый – 250 [2, с. 86]. К нему примыкают крылья, где расположены комнаты для библиотеки, кружковых работ и т.п. самодеятельного творчества, просмотровый зал фото и киноклуба, специальное помещение для первой на Дальнем Востоке студии изобразительного искусства. Работают две библиотеки, одна техническая, в основном по железнодорожной тематике, другая общедоступная (60 тыс. томов).

В годы Великой Отечественной войны клуб и библиотека были эвакуированы в г. Уссурийск, в здании размещались военный госпиталь и призывной пункт. В 1948 и 1953 гг. здание реконструировалось по проекту архитектора И. И. Петренко [3, с. 268].



Рис. 1. Дворец культуры железнодорожников. 1927–1933, г. Владивосток

Новому типу ДК, который появился позднее, предшествовали события 1954 г., когда началось активное развитие заводов железобетонных изделий, определившее курс на индустриализацию и типизацию строительства. А после 4 ноября 1955 г. в СССР было принято постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», где жестко критиковалась насыщенная декором сталинская архитектура.

Высокая потребность в синтезе монументальных искусств с архитектурой, интерьером и городской средой возникла в 1960-х гг. Художники-монументалисты стали активными участниками архитектурного творчества, внося ключевые акценты в знаковые объекты архитекторов и придавая индивидуальность типовым постройкам.

Теме синтеза искусств и архитектуры посвящен ряд фундаментальных исследований, раскрывающих его особенности в исторических стилях и современной архитектурной среде – И. А. Азизян³, Д. Е. Аркина⁴, А. В. Иконникова⁵, Е. Б. Муриной⁶, Г. П. Степанова⁷ [4, с. 84].

Бурное строительство во Владивостоке, осуществлявшееся разными ведомствами, вызвало необходимость упорядочить ведение проектирования. Государственный комитет по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР письмом от 10 марта 1965 г. за № 1Л-365 рекомендовал Приморскому крайисполкому назначить институт «Приморгражданпроект» генеральным проектировщиком по проектированию города Владивостока.

Дворец культуры им. В. И. Ленина (1967–1969) построен по проекту архитектора В. Н. Карепова, руководителя мастерской института «Приморгражданпроект», который в 1960 г. получил распределение во Владивосток. Перед главным входом в здание располагалась объемно-пространственная композиция «Лира» художника-монументалиста В. А. Санникова (рис. 2, ныне утрачена). Выбор тематики монументально-

³ Азизян И.А. Взаимодействие архитектуры с другими видами искусства : дис... докт. искусств. наук. – М., 1986. – С. 334; Архитектурный ансамбль как форма реализации синтеза: Сб. науч. тр. / ВНИИ теории архитектуры и градостроительства; Под ред. Азизян И.А., Кирилловой Л.И. – М.: ВНИИТАГ, 1990.

⁴ Аркин Д.Е. Архитектурный образ Страны Советов: Павильон СССР на Международной выставке в Париже // Архитектура и скульптура. – М.: Изд-во ВАА, 1938. - 8 с.

⁵ Иконников А.В. Архитектура города. Эстетические проблемы композиции. – М., 1972. - 215 с. 6

⁶ Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. – М., 1982. - 192 с.

⁷ Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств. – Ленинград: «Художник РСФСР», 1984. - 319 с.

декоративных форм перед ДК важен, так же как и определение композиционной значимости, масштаба и размера художественного элемента. Необходимо было продумать условия восприятия будущего произведения зрителем т. к. декоративные скульптуры важны не как самостоятельные и замкнутые в себе объекты, а как части многосоставной целостности. Сам подход призван выражать не объективное, а средовое толкование задач монументалиста [1 с. 67].

ДК им. В. И. Ленина долгое время был одной из главных гастрольных площадок Владивостока.



Рис. 2. Дворец культуры им. В. И. Ленина, 1967-1969, г. Владивосток

Дворец Культуры Моряков (ДКМ) был построен в 1986 г. и был предназначен для удовлетворения культурных потребностей работников Дальневосточного Морского Пароходства (ДВМП). ДКМ являлся главным концертным залом Дальневосточного морского пароходства во Владивостоке. В 2003 г., в связи с приходом к управлению ДВМП нового руководства, русская аббревиатура ДВМП в названии была изменена на английскую F.E.S.C.O., поэтому было принято решение заменить привычное название «Дворец Культуры Моряков» на современное «FESCO-HALL».

Проект примечателен широкими плоскостями остекления и декоративным витражом, украшающим холл здания, который был осуществлен П. К. Федотовым. На площадке перед зданием в 1989 г. был установлен памятник «Три кита» – дар гражданина США Т. Даггена в честь спасения нашими судами китов у мыса Барроу на Аляске (рис. 3).



Рис. 3. Дворец Культуры Моряков (ДКМ), 1986, г. Владивосток

Во внутренней отделке зданий советского модернизма, к которым относятся два последних ДК, использовались облицовочные материалы мрамор, песчаник, ракушечник. В планировочной структуре города Владивостока ДК проектировались с рекреационным пространством-площадью перед зданиями, с центрующей объемно-пространственной композицией. Они становились местом социальной активности, проведения масштабных мероприятий, центром притяжения жителей города.

Начиная с 1990-х гг., с изменением политической и экономической ситуации, система ДК массово утратила свою роль в жизни российского общества и перестала функционировать. В стране резко уменьшилось финансирование культуры, что также отразилось на состоянии клубных учреждений.

Результаты исследования

В большинстве построенные в указанный период здания не подвергались капитальному ремонту в течение последних десятилетий и требуют серьезной реконструкции. В условиях неопределенного отношения современного общества к архитектуре советского модернизма возможны существенные и невозполнимые утраты, связанные с решением не сохранять монументально-декоративное искусство, как «пережиток прошлого», что приведет к разрыву синтеза монументальных искусств с архитектурой. В современном мире присутствуют примеры исследования многофункциональных культурных объектов как социального явления, оказывающего влияние на массовую культуру и способствующего повышению интеллектуального уровня общества. Исследование затрагивает архитектурно-градостроительный аспект проблемы, поскольку все типовые здания Домов культуры имеют такой показатель как идентичность, связанный с географией и историей.

Современный ДК сможет охватить все слои населения, всех возрастов и решить множество социальных проблем. Об этом свидетельствует пример воронежского Городского Дворца культуры Машиностроителей (ГДКМ), являющегося образцом советского модернизма. В советский период ГДКМ принадлежал заводам, и они были ответственны за сохранность здания. Российско-голландские архитекторы, которые занимались проектом, поставили задачу сделать ДК современным культурным центром, придавая ему новые функции с сохранением архитектурной идентичности. В ходе ремонта на первом этаже убрали ненужные перегородки, таким образом, расширили пространство и сделали просторное кафе, преобразили главный концертный зал. С необходимостью сделать дворец не только современным, но и оставить его узнаваемым архитекторы справились.

Еще произошла реконструкция Дворца культуры в Железноводске (2019); был сделан проект реконструкции Городского дворца культуры Стерлитамака, вписавший в новую концепцию уникальную трехстороннюю мозаику.

Советская архитектура уязвима, что определяется комплексом факторов: это и несоответствие функций, заложенных при проектировании, современным запросам общества, и не всегда высокое качество строительства в советские годы.

Выводы и заключения

Здания ДК становятся местом реализации социальной активности, повышением культурного уровня, центром притяжения населения города, что и доказывает необходимость привлечения внимания к этим зданиям.

Опыт архитектурной деятельности 1930-х–1980-х гг. сохраняет актуальность для исследований и имеет ценность для современной практики проектирования в качестве примера умелого использования объектов монументального искусства и реализации синтеза искусств и архитектуры в планировании развития города [4, с. 95].

1960–1980-е гг. стали «золотыми» для монументального искусства, которое заменило запрещенный архитектурный декор. Постройки тех лет призывали к простоте, лаконичности, правильным пропорциям, связи формы и назначения здания и имели высокую потребность в синтезе монументальных искусств с архитектурой, в городской среде и в интерьерах.

Спрос на услуги ДК колоссален, и он постоянно увеличивается в связи с ростом населения городов, где проявляется заинтересованность родителей в дополнительном развитии детей, в посещении взрослыми лекций, киносеансов, для реализации культурно-просветительских и образовательных программ.

Настало время поставить задачу по сохранению архитектурного наследия советского модернизма, в котором важную роль играло монументально-декоративное искусство.

Библиографический список:

1. Абрамовская Е. Н. Архитектурно-художественное формирование среды районов жилой застройки города Владивостока // Архитектура и дизайн : история, теория, инновации. Материалы международной научной конференции 25–27 апреля 2017, Владивосток, Россия. ДВФУ Выпуск 2. Секция 2. С. 66–69

2. Марков В. Путеводитель по Владивостоку. Владивосток: Дальневосточное книжное издательство, 1993. 230 с.

3. Памятники истории и культуры Приморского края. Материалы к своду. Владивосток: Дальневосточное книжное издательство, 1991. 268 с.

4. Пономаренко Н. В. Региональные особенности архитектуры неоклассики советского периода (на примере архитектурной деятельности 1930–1950 годов во Владивостоке) // Architecture and Modern Information Technologies. 2019. №2(47). С. 83-98. URL: https://marhi.ru/AMIT/2019/2kvart19/PDF/05_ponomarenko.pdf (дата обращения 10.04.2020).

5. «Родом из СССР» – дары исчезнувшей страны на карте Владивостока (ФОТО). URL: <https://www.newsvl.ru/vlad/2017/12/26/166307/#ixzz6MPhHgLJl> (дата обращения 10.04.2020).

6. Исчезнувший со своего места памятник «Три кита» вернули владивостокцам отреставрированными. URL: <https://primamedia.ru/news/628327/?from=37> (дата обращения 10.04.2020).

7. Идентичность в типовом. URL: <http://identityintypical.ru/pages/research> (дата обращения 10.04.2020).

ОРНАМЕНТЫ Ж. БЕРЕНА И СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН КНИГИ

Смылова А. А., Никольская С. П.

*Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет,
Нижний Новгород, Россия*

Аннотация: в статье предпринята попытка сопоставления элементов орнамента XVIII в. на примерах работы Ж. Берена (1640–1711), являющегося, говоря современным языком, одним из «трендсеттеров» своего времени, и версий этих орнаментальных форм на некоторых примерах книжного графического дизайн начала XXI в.

Ключевые слова: орнамент, гротеск, «беренада», инициал, дизайн книги.

Введение

Орнамент является существенной частью объекта, служит ему, «предназначен для визуальной интерпретации характера данного объекта, ситуации, события» [3, с. 18]. Современный графический дизайн вновь проявляет интерес к классическим орнаментам Нового времени. И если для дизайнеров обоев и текстиля он является в какой-то степени «рабочим», книжный дизайн XXI в. открывает классический орнамент заново. Своим «возрождением» орнамент обязан возросшему уровню производства. Цифровые технологии облегчили легкость и удобство в создании раппортных и сложных декоративных композиций [5, с. 294–295].

Методика исследования

На первом этапе была проанализирована композиция из увража «Произведения Жана Берена» 1711 г. (рис. 1) [9], демонстрирующая изображения всех типов растительного, антропоморфного, зооморфного, предметного и геометрического орнаментов в широком разнообразии комбинаций [1, с. 278–279].

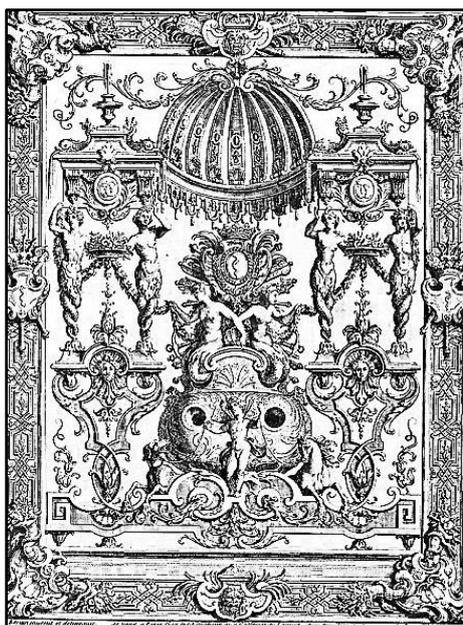


Рис. 1. Композиция из увража «Произведения Жана Берена». 1711

На втором этапе были отобраны четыре книжных издания, дизайнеры которых обратились к классическим орнаментальным мотивам, но трансформировали их в современный дизайнерский продукт. Издания принадлежат самым востребованным ныне книжным форматам: для художественной литературы (рис. 2а) [7], авторской книги дизайнеров (рис. 2б) [2], имиджевого издания (рис. 2в) [8], каталога выставки (рис. 2г) [10].

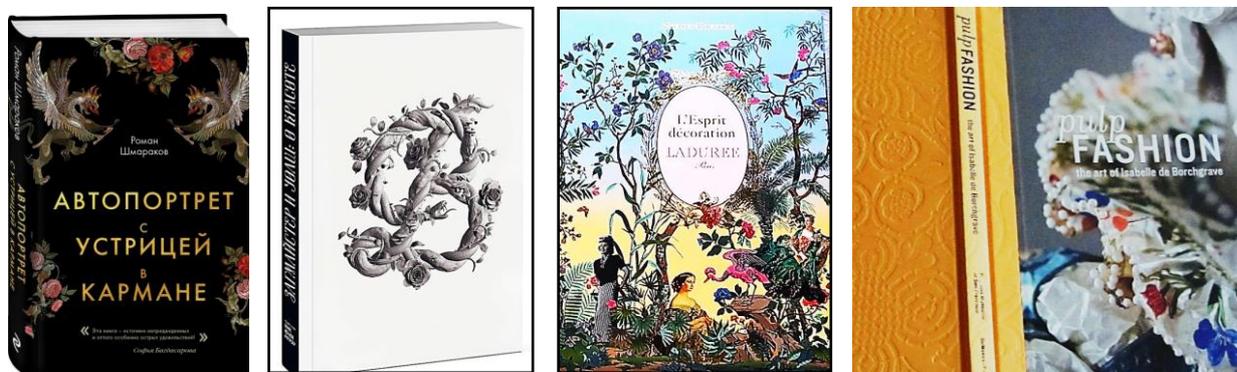


Рис. 2. Примеры современных книжных форматов:
а – художественная литература; б – авторская книга дизайнеров;
в – имиджевое издание; г – каталог выставки

Результат исследования

Орнаменты Ж. Берена (1640–1711) характерны обращением к ренессансным гротескам. Современные дизайнеры, как правило, берут за основу мотивы и схемы орнаментов прошлых эпох. Например, художница и дизайнер Изабель де Боршграв (р. 1946) создала орнамент на основе рисунка ткани платья знаменитого модельера Ч.-Ф. Уорта (1825–1895) из коллекции Метрополитен-Музея в Нью-Йорке [10, с. 103] (рис. 3а). Этот авторский орнамент, выполненный в технологии конгревной печати, дизайнер книги С. Келли вынесла на обложку каталога выставки художницы (рис. 3б), как бы подчеркнув неординарность ее работы с бумагой.



Рис. 3. Дизайн каталога выставки И. де Боршграв:
а – оригинал орнамента XIX в.; б – дизайн И. де Боршграв и С. Келли

Ж. Берен дал имя орнаментальному мотиву «беренада», представляющему собой «упорядоченную» смесь гротесков, стеблей, листьев, архитектурных деталей, фонтанов, ламбрекенов, фигур людей, животных и птиц (зачастую фантастических), маскаронов, медальонов, лент, вазонов, музыкальных инструментов и т.д. Кажущуюся симметрию Берен «разбавлял» фигурами в различных позах и движениях [4, с. 31–32].

Тот же принцип просматривается в орнаментальной композиции на внутренней обложке издания 2012 г. «Gleizes S. Decoration & Inspiration: Laduree» [8]. Дизайнер книги фрагментировал знаменитый рисунок для обоев фабрики Zuber (рис. 4а) Э. Эрмана (1804–1896) и Ж. Зипелиуса (1808–1890) и с помощью цифровых технологий ввел «внутри» мотива XIX в. три портретных изображения, причем два – произведения живописи, третье – фотопортрет (рис. 4б). Композиция рисунка организуется по принципу осевой симметрии путем введения по центру поверх основного изображения медальона с названием книги.



а



б

Рис. 4. Дизайн книги «Gleizes S. Decoration & Inspiration: Laduree». М.-П. Жюльм, 2012:
а – фрагмент рисунка для обоев Э. Эрмана и Ж. Зипелиуса; б – композиция внутренней стороны обложки

Орнаменты Берена отличаются причудливой фантазией, наполнены атмосферой фарса, игры. Теми же терминами можно охарактеризовать инициал на обложке книги «О красоте» [2] американки Джессики Уолш (р. 1986) и австрийца Стефана Загмайстера (р. 1962), до 2019 г. дизайнеров бюро Sagmeister & Walsh. Литера «В» представлена как сложное сплетение каната, змеи и вьющейся розы (рис. 2б).

Многие исследователи отмечали, что образы Ж. Берена неразрывно связаны с миром театра. Будучи придворным рисовальщиком (сейчас бы сказали, дизайнером), он оформлял всевозможные придворные празднества и церемонии: маскарады и карнавалы, парадные трапезы. Он рисовал проекты мебели, карет, создавал декор кораблей и интерьеров [6, с. 85]. Так же и современные дизайнеры: они направляют свои профессиональные и творческие усилия в самые разнообразные области визуальной коммуникации: полиграфию, дизайн костюма, акционизм, рекламные акции.

Выводы и заключения

Вышеназванные орнаментальные мотивы и композиционные приемы по версии Берена и в настоящее время востребованы графическими дизайнерами XXI в. Их творческие поиски точно так же нарушают границы привычных форм, расширяя представления о нормах и правилах, усложняют эмоциональное восприятие современной книги.

Библиографический список:

1. Бесчастнов Н. П. Художественный язык орнамента. М.: ВЛАДОС, 2010. 335 стр.
2. Загмайстер С., Уолш Д. О красоте. М.: Манн, Иванов и Фебер, 2020. 280 с.
3. Иванов Н. А. Орнамент: герменевтика и глоссарий. М.: Этерна, 2018. 352 с.

II. ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ДИАЛОГЕ С ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДОЙ

УДК 5527

ОТРАЖЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА: ИЗДЕЛИЯ ИЗ ФАРФОРА

Адамченко Е. Ю., Чуйко Л. В.

*Омский государственный технический университет,
Институт дизайна, экономики и сервиса, Омск, Россия*

Аннотация: в жизни страны и художественного творчества профессиональных мастеров, и не только в «большом искусстве». В данном случае рассмотрено отражение тем войны 1812 г. в декоративно-прикладном искусстве, причем в такой аристократической области, как роспись фарфора. На примерах изделий крупнейших фарфоровых заводов России XIX в., а также современного гжельского народного промысла показано разнообразие тематики, разработки сюжетов, методов росписи.

Ключевые слова: фарфор, роспись, карикатура, Гжель.

Введение

Вторая половина XVIII в. была периодом быстрого роста военной, экономической и политической мощи российского государства, ставшего великой державой. В связи с расширением привилегий дворян благосостояние высшего общества быстро увеличивалось, разворачивалось активное строительство городских дворцов и усадебных комплексов. Богатой аристократии было необходимо великолепное оформление интерьеров, не уступающее французским образцам; это стимулировало развитие новых ветвей декоративно-прикладного искусства, в том числе производства фарфора. Появление в России фарфоровых заводов и их интенсивное развитие происходило в 1760–1770 гг. [2].

Фарфор относится к области тонкой керамики. Его признаками являются плотность и высокая прочность керамической массы, просвечивающей в тонком слое, яркий белый цвет с голубоватым оттенком, термическая и химическая стойкость, что обусловлено особым составом фарфора, основной частью которого служит особая глина (каолин). Благодаря этим качествам фарфоровая продукция очень разнообразна по назначению и условиям использования – от художественных изделий до технических деталей (например, обычных электроизоляторов). В свою очередь, это определяет технологические требования к процессу производства.

Основная часть

В декоративном оформлении фарфора чаще всего используется художественная роспись, формально-содержательные аспекты которой меняются в соответствии с запросами времени, где многое определяется основными событиями эпохи. В первой половине XIX в. таким событием для России была Отечественная война 1812–1814 гг., вызвавшая в российском обществе необычайный патриотический подъем.

Русские живописцы запечатлевали в своих произведениях портреты героев, батальные сцены и бытовые сюжеты военного времени. Однако наряду с ними огромный интерес зрителей всех сословий вызывали карикатуры на Бонапарта и его армию. Графика, мобильное и обладающее возможностью тиражирования искусство, мгновенно откликалась на информацию, поступавшую с мест военных действий, и распространялась в самых широких кругах общества. Значительная часть сатирических картинок выполнялась известными русскими художниками, среди них были произведения И. И. Тербенёва (1780–1815) и А. Г. Венецианова (1780–1847). Объектами насмешек являлись неумеренные амбиции Наполеона, военные неудачи полководцев и солдат французской армии, их внешний вид и недостойное поведение [1]. Основной техникой служил офорт, напечатанные листы раскрашивались от руки (рис. 1–3).

Следует отметить, что в России существовала давняя традиция народной картинки – лубка, в котором соединялись реалистические, сказочные и сатирические тенденции, в связи с чем в карикатурах профессиональных художников можно найти явно не случайное сходство с художественным языком народного творчества – ярким, грубоватым, но безошибочно точным и язвительным в образных характеристиках. Так, у отрицательных персонажей нередко можно видеть смешные непропорциональные фигуры, нелепые позы, уродливо гипертрофированные черты лиц.



Рис. 1. И. И. Тербенёв. Разрушение всемирной монархии



Рис. 2. А. Г. Венецианов. Триумфальное прибытие в Париж Наполеона

В течение 1812–1814 гг. в России было напечатано свыше двухсот тематических разновидностей сатирических антинаполеоновских листов. Они быстро раскупались в книжных магазинах, выполняя свою основную задачу – развеять страх перед неприятелем и сплотить русский народ в период тяжелых испытаний.

И. И. Терепенёв выполнил около 50 политических карикатур, Характерна для его творчества композиция «Угощение Наполеону в России», где император Франции изображен увязшим в кадке с надписью «Калужское тесто» (рис. 3). Русские воздают ему по заслугам: солдат запихивает в рот пряник «Вязьма», бородач в гражданской одежде наливает горячий сбитень (вероятно, вскипевший на московском пожаре), казак сдобривает сбитень перцем. Карикатура сопровождается издевательским четверостишием, которое сочинил сам художник: «Свое добро тебе приелось, / Гостинцев русских захотелось; / Вот сласти русские, поешь – не подавись, / Вот с перцем сбитенёк, попей – не обожгись» [4].

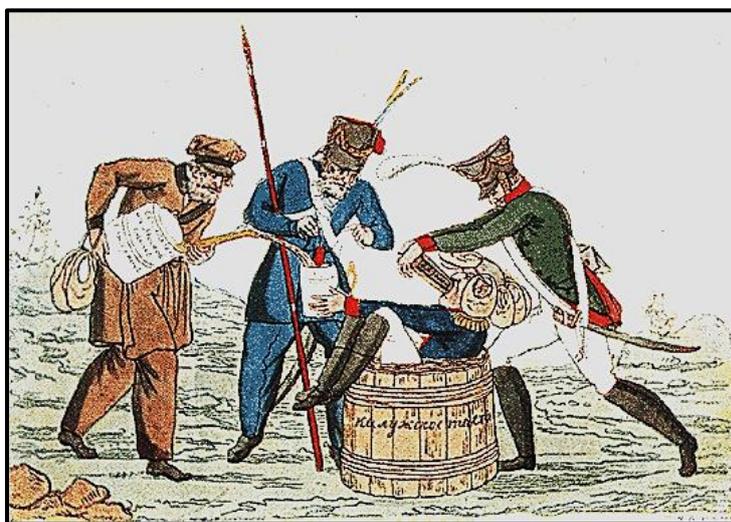


Рис. 3. И. И. Терепенёв. Угощение Наполеону в России

Карикатуры И. И. Терепенёва имели самый большой успех у публики. Вероятно, именно это послужило причиной появления такого новшества, как копирование знаменитых рисунков в росписи фарфора. На рис. 4 представлен сервиз с воспроизведением карикатур И. И. Терепенёва на Наполеона и его армию, выполненный в 1814 г. на заводе Ф. Я. Гарднера.



Рис. 4. Завод Ф. Я. Гарднера. Сервиз с карикатурами И. И. Терепенёва. 1814

В течение всей первой трети XIX в. завод Гарднера выпускал изделия с росписью на военные темы. Широко использовалось обращение к портретам прославленных полководцев (оригиналами, как правило, служили работы известных живописцев), выполненным серой или коричневой краской в технике «гризайль». Среди этих военачальников были М. И. Кутузов (рис. 5) и П. И. Багратион, атаман Донского казачьего войска генерал М. И. Платов и знаменитый партизан, гусарский полковник Денис Давыдов. Наиболее удобны для портретной росписи были чашки правильной цилиндрической формы; изображения располагались на противоположной от ручки стороне в овальных или прямоугольных медальонах. Изображались также фигуры солдат и офицеров в мундирах полков различных родов войск и батальные сцены [5].

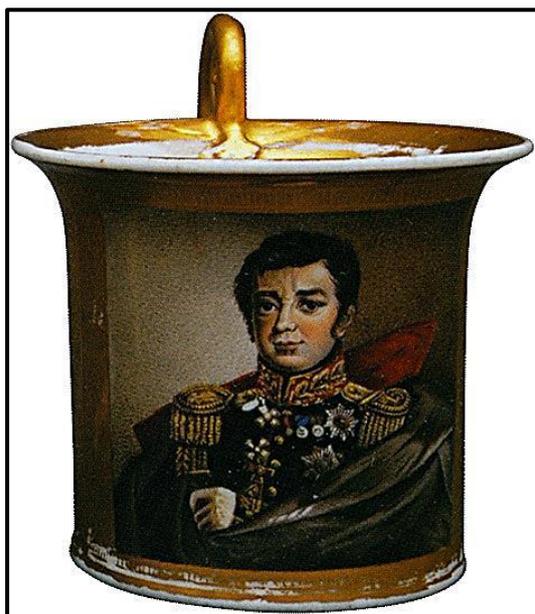
Фарфор такого рода выпускался ограниченными тиражами и предназначался для российского императорского двора.



Рис. 5. Завод Ф. Я. Гарднера. Чайная пара с портретом М. И. Кутузова. 1813

О войне с Наполеоном рассказывали также изделия других фарфоровых и стекольных заводов с портретами русских полководцев, членов императорской фамилии, аллегорическими изображениями участников войны в древнеримских доспехах.

Так, большим спросом пользовался в первой трети XIX в. фарфор петербургского завода Ф. С. Батенина, отмеченный в 1829 г. Большой золотой медалью на Первой промышленной выставке в Санкт-Петербурге [5]. На заводе Батенина было выполнено множество чашек и подарочных кружек характерных для своего времени форм (конусообразных, яйцевидных, нередко со сплошной позолотой) с патриотическими мотивами росписи. Мастера воспроизводили сцены Отечественной войны 1812 года, портреты Александра I и выдающихся военачальников (рис. 6а), аллегорические сюжеты. Характерно, что одна из чашек украшена, как медаль, памятной надписью «За взятие Парижа 19 марта 1814 года» (рис. 6б).



а



б

Рис. 6. Фарфор завода Батенина с патриотическими мотивами росписи:
а – чашка с портретом генерала И. Ф. Паскевича; б – чашка с надписью «За взятие Парижа»

Традиция, возникшая в XIX столетии, сохранилась в отечественном декоративно-прикладном искусстве до нашего времени. В 1987-1990 гг. художник-иллюстратор О. Пархаев (р. 1954) создал комплект из четырех наборов открыток «Русская армия 1812 года» [7]. В 2012 г. к 200-летию Бородинского сражения по этим рисункам были выполнены серии декоративных тарелок (рис. 7).



Рис. 7. Декоративные тарелки из серии «Российская императорская гвардия в 1812 году»
по рисункам О. Пархаева. Императорский фарфоровый завод. 2012

Тема войны 1812 года была издавна близка и мастерам народных промыслов России – например, к ней неоднократно обращались мастера гжельской фарфоровой пластики. В 1982 г. Гжельский фарфоровый завод выпустил юбилейный набор шахмат «1812 год» (автор Ю. Н. Гаранин), показанный на рис. 8. Фигуры этого набора представляют полководцев, солдат и исторических персонажей периода войны.



Рис. 8. Ю. Н. Гаранин. Юбилейный набор шахмат «1812 год».
Гжельский фарфоровый завод. 1982

Заключение

Отечественная война 1812 года существенно обогатила тематическое содержание отечественных изделий из фарфора. Ее грозные события на протяжении более чем 200 лет вдохновляют мастеров прошлого и современности, что свидетельствует о культурной преемственности поколений [6]. Духовный смысл и высокая эстетика воплощения образов реализуют в произведениях декоративно-прикладного искусства базовые гражданские ценности нашего общества – патриотизм и верность долгу.

Библиографический список:

1. Бородино – Государственный Бородинский военно-исторический музей-заповедник. URL: <https://www.borodino.ru/> (дата обращения 02.12.2019).
2. Бубчикова М. А. Золотой век русского фарфора и стекла. 1790–1830-е годы. М.: ГИМ, 2012. 62 с.
3. Государственный Русский музей. Фарфор частных заводов Петербурга. М.: Palace Editions, 2008. 208 с.
4. Ин П. Иван Тербенёв: карикатуры о Наполеоне на события 1812 года. URL: <https://www.artcontext.info/pictures-of-great-artists/55-2010-12-14-08-01-06/1830-terbenev.html> (дата обращения 24.04. 2020).
5. О фарфоре. Завод Гарднера. URL: <http://epoque.chat.ru/Farfor/Gardner.html> (дата обращения 02.12.2019).
6. Русский фарфор. М.: Аврора, 1993. 238 с.
Художник О. Пархаев. URL: http://valenik.ru/vsesvit/tema/p/painter/p/1/_parhaev.html (дата обращения 24.04.2020).

ЖИВОПИСНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ — ДОМИНАНТА В СОЗДАНИИ ОБРАЗА ИНТЕРЬЕРА

Т. Ф. Бугаенко

*Омский государственный технический университет,
Институт дизайна, экономики и сервиса, Омск, Россия*

Аннотация: В статье рассматривается роль произведения искусства в интерьере, а также смысловые и эстетические функции арт-объекта в проектировании средового пространства. Цветовая гамма, стиль и архитектура объекта приобретают уникальность и завершенность художественного образа благодаря доминирующей роли художественного произведения. Автор делает акцент на важности использования живописных произведений искусства в создании неповторимого и законченного стилевого образа средового объекта.

Ключевые слова: живопись, интерьер, изобразительное искусство, дизайн, картина.

Введение

Главная цель дизайнера интерьера создать уникальный образ проектируемого пространства, наполнить неповторимой духовностью, близкому и отвечающему эмоциональному состоянию заказчика. Произведения изобразительного искусства как ничто иное помогает это осуществить.

Цвет играет ключевую роль, выражает настроение, передает чувство радости от мироощущения. Цвет способен вызвать у зрителя ассоциации любого рода, независимо от изобразительного момента. Жак Вьено «Цвет может успокоить и возбудить, создать гармонию и вызвать потрясение. От него можно ждать чудес, но он может вызвать и катастрофу» [1].

Методика исследования

Главным достоинством живописи является цвет. Именно цветовая гамма живописного полотна является определяющим моментом в психологическом и эмоциональном воздействии на зрителя. Цвет – первое, что привлекает внимание, вызывает ассоциации, заставляет углубиться в изучение изображения на холсте.

Человеческий глаз – уникальный аппарат, способный улавливать и реагировать на тончайшие оттенки цвета – валеры (фр. valeur – цена, ценность; восходит к лат. valere – иметь силу, стоять) – в живописи и графике: сила тона, определяющий световые градации в пределах одного цвета. Реакция глаза при этом усиливает восприятие художественных качеств произведения.

Теория

Изобразительное искусство сопровождает человечество на протяжении всей истории. Картина – это изображение, исполненное на поверхности. Живописное произведение выполняется красками на холсте, картоне, дереве, штукатурке и других основаниях. Краски могут быть масляные и на водной основе: акрил, темпера и другие.

Современные художники имеют огромный выбор материалов для творчества. С развитием химической промышленности меняется и цветовая палитра художника. В арсенале творцов золотые и перламутровые краски, аэрозоли, твердые и 3D масляные краски, лаки, эпоксидные смолы и металлическая фольга различных цветов.

Говоря о картине, мы подразумеваем, что она написана маслом на холсте. Холст из льняного полотна, либо с примесью хлопка, зарекомендовал себя как лучшее основание для живописи. Он легкий, эластичен, удобен в транспортировке и живопись на нем прекрасно сохраняется. Художественные приемы, материалы и технологии создают потрясающее разнообразие на художественном рынке.

Современные произведения создаются всевозможными материалами, причем далеко не всегда они являются художественными: наряду с традиционными красками используются песок, кофе, глина и солома, монеты и бисер, соль и водоросли. Картина может сочетать живопись и коллаж из любых составляющих, аппликацию из джинсовой ткани и вышивку, а с появлением 3D печати и объемных красок стали появляться 3D картины.

Клеевыми красками – акрилом, поливинилацетатной темперой можно работать на синтетических тканях из полиэстера и акрилового волокна, имеющих различную ширину и многометровую длину.

Размер полотна имеет важное значение, он позволяет «играть с масштабом». Одна действительно крупная картина способна создавать иную реальность в интерьере, стать доминантой, «разрывать» замкнутое пространство, превращаясь в окно, проход в другое измерение (рис. 1).



Рис. 1. Пример расположения картины в интерьере

При проектировании интерьера и создании его объемно-пространственной модели на компьютере, дизайнер легко моделирует и вписывает художественное произведение с учетом концепции проекта и пожеланий заказчика. Беспроигрышный вариант —

воспользоваться концепцией «white cube», созданной в 20-х годах прошлого века и очень популярной в большинстве современных выставочных пространств, в том числе и в одноимённой сети галерей в Лондоне [2]. В основе данного метода – полное отсутствие цвета в интерьере. Весь интерьер: потолок, стены и пол, по возможности, окрашиваются в белый цвет. Ничто не мешает восприятию произведений искусства (рис. 2).

У Ле Корбюзье белый цвет – это фон для выявления игры насыщенного и открытого цвета, его активности [3].



Рис. 2. Пример расположения картины в интерьере

Результаты исследования

Восприятие живописного произведения зависит от силы и спектрального состава излучения, от условий и продолжительности воздействия на наблюдателя.

Ассоциативное восприятие цвета подобно восприятию музыки, слова, имеет психологический аспект, способно пробуждать воспоминания, эмоции и переживания.

Произведения живописи в интерьере не имеют утилитарного значения, исключительно эстетическое с обращением ко всем аспектам зрительного восприятия. Одни сюжеты способны поделиться радостным, светлым настроением, другие способны раздвинуть рамки интерьера до бесконечности и увести зрителя вдаль воздушной перспективы. Тематические и жанровые сюжеты живописных полотен уносят зрителя в глубину душевных переживаний и событийности, абстракция всегда оставляет место для фантазии, домысливания, переосмысления.

Выводы и заключения

Произведения в интерьере являются важной составляющей концепции проекта. Настоящее произведение – подлинник, излучает больше энергии, чем репродукция или жикле, и процесс этот постоянный. Каждый раз, когда взгляд зрителя упадет на картину, он получит тот положительный заряд энергии, что и в первый раз. Архитектура

помещения может быть стандартной, планировка и отделочные материалы стандартны, а произведение искусства способно придать интерьеру уникальность и неповторимость. (Рис. 3).



Рис. 3. Живопись в интерьере

Библиографический список

1. Вьено Ж. Цитаты. URL: <https://ru.citaty.net/avtory/zhak-veno/> (Дата обращения: 15.05.2020).
2. Искусство в интерьере. URL: <https://www.the-village.ru/village/service-shopping/style-guide/137943-gid-the-village-iskusstvo-v-interiere> (Дата обращения: 15.05.2020).
3. Пономарева Е.С. Цвет в интерьере. – Мн.: Выш. шк., 1984. С. 14.

УДК 72.017.2

РОЛЬ СВЕТА И ТЕНИ В ТРАДИЦИОННОМ ЯПОНСКОМ ИНТЕРЬЕРЕ

Бондаренко А. О.

*Южный Федеральный Университет, Академия архитектуры и искусств,
Ростов-на-Дону, Россия*

Аннотация: в статье кратко рассматриваются основные эстетические понятия Японии, связанные с понятиями «свет» и «тьень», принципы построения освещения в жилых и культовых зданиях эпохи Эдо. Более подробно проанализированы предметы декоративно-прикладного искусства, используемые для освещения (фонари, лампы и др.).

Ключевые слова: свет, тень, декоративно-прикладное искусство, культура, эстетика.

Введение

Значение света и тени понимается в восточной и европейской культуре по-разному. В сознании европейца свет и тень противопоставлены. Свет равно добро, отражение божественного начала. Тень приравнивалась к понятиям «мрак» и «тьма», что безусловно воспринималось и до настоящего момента воспринимается отрицательно. Благодаря безусловному давлению христианской религии, с ее символичностью и догматичностью, мрак олицетворяет страдание, смерть, грех и т.д. Промежуточного среднего состояния, как такового не существовало, либо ему приписывался негативный подтекст. «В японской же культуре именно этот промежуток (срединная зона) доминирует над двумя полюсами. Объединяя в себе свет и темноту, «тьму», занимая центральное место, видоизменяет привычную для европейца дуальную схему. Этим объясняется сложность ее понимания представителями западной культуры» [1, с. 30].

Методика исследования

В процессе исследования заявленной темы был применен искусствоведческий анализ предметов декоративно-прикладного искусства периода Эдо, используемых в религиозных действиях и в быту населения того времени. Были изучены гравюры и живописные изображения архитектуры, внутреннего убранства и предметов обихода, с последующей их классификацией. Изучена библиография по истории, архитектуре, философии, изобразительному искусству и истории декоративно-прикладного искусства Японии периода Эдо. В работе применен лингвистический анализ для более полного определения значения слов на японском языке. Был произведен сравнительный анализ понятий «свет», «тьма», «мрак», их противоположное понимание в европейской культуре и культуре Японии.

Теория

Синтоизм, как одна из основ культуры Японии, обожествляет неодушевленные предметы, природные элементы (горы, реки, деревья и т.д.) природные явления. Так, одним из почитаемых божеств является знаменитая гора Фудзияма, ей посвящено бесчисленное количество живописных и литературных произведений. Гора имеет такое духовное значение, что и тень, ею отбрасываемая, самоценна и является божеством.

Такие эстетические понятия как *саби-ваби* – печаль одиночества, приглушенность образов и звуков, тень, находят свое отражение в литературе, архитектуре, устройстве сада и интерьера, а также в предметах декоративно-прикладного искусства. Имеет ценность только то, что имеет глубинную тень, а не поверхностную ясность. Японцы по настоящее время предпочтут мутный нефрит с большим количеством прожилок и естественных вкраплений чистому прозрачному хрусталу. Еще одним эстетическим понятием, необходимым для понимания значения предпочтительности тени свету, является понятие *нарэ*, патина времени, тусклость, легкая засаленность предмета мебели, посуды, одежды, след от руки, особая теплота использования, «темнота сгустившегося времени». *Югэн* – еще одно понятие японской эстетики – скрытая красота, для постижения которой недостаточно ясно видеть предмет. Это внезапное интуитивное ощущение, озарение, постижение самой сути предмета. Отсюда мы можем

проследить и особенность освещения в интерьере традиционного японского жилища, где свет не призван выделить предметы из среды, он как бы помогает «укутать» предметы в пелену тени.

Традиционная архитектура Японии сформировалась как отражение природы и культуры. Внутренне пространство помещения при системе раздвижных экранов *сёдзи* становилось внешним, открывая красоту природного окружения, как и сам человек, его жилище становилось частью природы. Освещение строилось в зависимости от назначения постройки: храм, жилой дом, чайный домик и т.д. Чем больше сакральность здания, тем больше его внутренне пространство погружалось во мрак.

Синтоистские святилища обычно невозможно увидеть с дальнего расстояния, чтобы найти их, необходимо несколько раз повернуть по тропе, пока скрытое в деревьях здание не обнаружит себя. Для погружения человека в священное действие, внутреннее пространство святилища практически не пропускает солнечный свет. В некоторых святилищах окна располагались на крыше для попадания прямого света, служили при ночных церемониях. «Подобно святилищу, маленькие чайные домики также были мало освещены» [2, с. 97]. «В самых первых чайных домах окон вообще не было, и свет проникал лишь через вход для гостей. Со времен Рикю устройству окон, их размещению, форме и величине придавалось большое значение. Обычно небольшого размера, они расположены нерегулярно и на разном уровне от пола, используя мастерами чая для точной “дозировки” естественного освещения и его направленности на нужную зону интерьера» [5, с. 159].

В архитектуре жилых построек свет также играл второстепенную роль, отдавая первенство тени. Далеко нависающая крыша над уличной террасой *энгава* защищала внутреннее пространство от прямых солнечных лучей, интерьер освещался более рассеянными лучами отраженного от пола света. Внешние раздвижные створки *сёдзи*, представляющие собой рамы с натянутой на них бумагой *васи*, также приглушали входящий с улицы свет. «В зависимости от места изготовления бумага была разнообразной по качеству и фактуре» [1, с. 310]. Трансформация пространства интерьера, как и различные сценарии освещения, производилась за счет перемещения внутренних створок *фусума* и *бебу*. Традиционно в японском доме было не принято просто стоять, человек поднимался во весь рост только чтобы перейти из одной части комнаты в другую. Весь интерьер был рассчитан на сидящего на полу человека. Росписи ширм и раздвижных створок композиционно располагались близко к уровню пола, наиболее важно было осветить пространство над ним. Окна с занавесами *сударе* и резные декоративные перегородки *рамма* также регулировали поток света и создавали значительную затененность. В вечернее и ночное время при отсутствии естественного источника освещения использовались различные виды светильников, фонарей и т.д.

Одним из самых распространенных типов светильников Японии эпохи Эдо являлся *андон* – чаще всего напольный, его конструкция представляла собой основание из металла, бамбука или дерева, на которое натягивалась непрозрачная бумага (реже шелк). Бумага защищала пламя от ветра и рассеивала свет. Внутри располагалась пиала с маслом и фитилем, изготавливалась из камня, металла и керамики. Часто основанием андона был ящичек для хранения масла и фитилей. По своей форме и внешнему виду андоны были весьма разнообразны, нередко вытянутой вертикальной формы и имели ручку для переноски. Бумага украшалась живописными изображениями. На гравюре

Окумура Мансанобу изображен художник с кисточкой в руках, расписывающий черной тушью андон (рис. 1). За ним с интересом наблюдает госпожа и ее служанка.



Рис. 1. Окумура Мансанобу. Гравюра из серии «Санпукуцуи». 1720

Бомбори – разновидность андона, небольшого размера, имеет шестиугольный или восьмиугольный профиль. Чаще использовался как подвесной, мог быть напольным, располагаясь на высокой ножке, или в качестве ручного фонаря. Бомбори, изготовляемые из металла, отличались особым изяществом и проработкой деталей, часто напоминали уменьшенную копию дома или замка со сводами крыши и прорезными узорами растительного или геометрического орнамента, жанровыми сценами. На ритуальных предметах, используемых при обрядах, помещали изображения духов и божеств. Примером может служить ритуальный фонарь храма Тодайдзи в Нара, «украшенный рельефными изображениями божеств и музыкантов на фоне сетчатого прорезного орнамента» [4, с. 120]. Самым узнаваемым символом Японии является еще одна разновидность фонаря – *тётин*. Тётин представляет собой цилиндрический абажур легкой конструкции из тонких стеблей бамбука и непрозрачной бумаги. Украшался семейным гербом или символом и служил в качестве уличного фонаря перед воротами дома или внутри него. Также мог служить вывеской харчевни, в этом случае его изготавливали из ярко-красной бумаги для привлечения клиентов и указывали фамилию хозяина. Небольшие тётинны крепили к палочке-ручке и использовали как переносные. На живописных работах и гравюрах японских художников часто встречаются разнообразные по форме и декору тётинны. Более просты по своей конструкции металлические напольные и настольные подсвечники (рис. 2).



Рис. 2. Подсвечник. XVII в. Железо

Несмотря на лаконичную форму и кажущуюся на первый взгляд грубость исполнения, некоторые детали подсвечника украшены весьма тонкой искусной гравировкой. Это указывает на внимание мастера к деталям, а также его желание не демонстрировать сразу все достоинства предмета перед взором смотрящего. Также можно упомянуть и керамические подсвечники, иногда сложной формы, в виде фигурок духов и людей, с металлическим блюдцем и наконечником для свечи. Свечи стоили достаточно дорого, поэтому низшие слои общества использовали масляные светильники.

Результаты исследования

В ходе настоящей работы было произведено искусствоведческое исследование традиционного японского интерьера, наиболее распространенных типов световых приборов периода Эдо, выявление их конструктивных и художественных особенностей. Также была установлена связь между эстетическими, религиозными и социальными установками японского общества и их материальным отражением в архитектуре, интерьере и предметах искусства.

Выводы и заключения

Японская культура самобытна и уникальна. Эстетические представления Японии и христианской Европы различны, во многих вопросах диаметрально противоположны. Понятия «свет» и «тьма» в японской культуре составляют целостность, их нельзя разделить или противопоставить. Начиная от устройства жилища или храма и заканчивая плотной бумагой фонаря андон, можно проследить желание скрыть, поместить в полумрак и «укутать в тень» предмет, оставить намек и недосказанность. Освещение строилось в зависимости от назначения помещения, но свет всегда уступает место полумраку, подчеркивает его.

Библиографический список:

1. Горегляд В. Н. Классическая культура Японии: очерки духовной жизни. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. 352 с.
2. Коновалова Н. А. Современная архитектура Японии. Традиции восприятия пространства. М.: Нестор-История, 2007. 267 с.
3. Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии. М.: Искусство, 1980. 143 с.
4. Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства. М.: Искусство, 1982. 578 с.
5. Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия. М.: Искусство, 1986. 240 с.

УДК 747.012.1

МУДБОРД КАК АКТУАЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА

Весёлкина М. В.

*Омский государственный технический университет,
Институт дизайна, экономики и сервиса, Омск, Россия*

Аннотация: в данной статье рассматривается вопрос грамотного составления мудбордов при проектировании интерьера. В создании проекта мудборд играет одну из основополагающих ролей в плане согласования и утверждения основной концепции, идеи для дизайна. В статье указаны ключевые моменты, этапы работы и возможные ошибки при создании интерьерного мудборда.

Ключевые слова: дизайн интерьера, мудборд, концепция, стилистика, эскиз

Введение

Мудборд (англ. *Moodboard* – «палитра настроения») – визуальное представление дизайн-проекта, которое состоит из изображений, цветовой палитры, подбора материалов [1]. В последние годы мудборд, как прогрессивный способ реализации концепции в виде наглядного представления приобретает популярность в среде практикующих дизайнеров интерьера. Как правило, можно выделить несколько разновидностей подобных «палитр настроения», или «досок настроения» [2]. Так, это может быть коллаж из цветowych пятен, фотографий фактур, материалов и поверхностей, фрагментов мебели, декора и интерьера, базирующийся на сборе и анализе предварительного технического задания по проектируемому объекту. Надо отметить, что подобные фотоколлажи достаточно эффективны на самой ранней стадии проектирования, так как помогают находить взаимопонимание и общий язык между дизайнером и его непосредственным заказчиком. Но нельзя в то же время исключать такие нюансы, как различная цветопередача графических экранов у разных технических средств для просмотра фотоколлажа. Кроме того, непосредственно сам размер экрана или монитора так же ограничивает потребителя или заказчика в оценке мудборда, а, следовательно, и концепции. И наконец, основной недостаток подобных фотоколлажей заключается в том, что они воспринимаются только



Рис. 2. Фотографии материалов в процессе составления мудборда

Необходимо отметить, что для лучшей передачи эмоциональной, чувственной составляющей в мудборде рекомендуется использовать дополнительные визуальные стимулы в виде сторонних мотивов [3]. Это могут быть природные объекты, рукотворные либо специально подобранные заранее – сухоцветы, фотографии, фрагменты интерьерного багета, сувениры, мелкая пластика, гобелен, и прочие элементы такого рода (рис. 2). При этом крайне важно для того, чтобы итоговая композиция воспринималась максимально корректно, соблюдать законы построения монокомпозиции, принцип сочетаемости частей и целого. Чем ближе пропорциональные отношения к параметрам «золотого сечения» – меньшая часть относится к большей, как большая ко всему целому (в математическом выражении 1,62), тем выше вероятность того, что подобранные материалы будут восприниматься гармонично.



Рис. 3. Итоговый мудборд по концепции «Сны летнего утра»

В идеале собранный мудборд не только фотофиксируется в хорошем качестве, но и подлежит непосредственному показу заказчику – потребителю дизайн-продукта – для возможности оценить не только цветовое, стилевое сочетание всех составляющих, но и тактильные особенности всех предложенных фактур [4]. В данном конкретном примере грубоватая фактура жаккардового плетения в текстиле для окон находит поддержку в фактуре неотбеленного льняного полотна покрывала. «Состаренная» деревянная рама –

комната для человека пожилого возраста, ориентированная окном на запад, с остеклением в пол, предполагает уютное и комфортное времяпрепровождение в выходные дни. Насыщенные горчично-охристые оттенки подчеркнуты акцентным цветом – глубоким малахитовым зеленым. Во время работы над составлением мудборда акцент был сделан на сочетании рисунков различных поверхностей, усиленную декоративность и орнаментальность.



Рис. 6. Фрагменты фотофиксации на этапе составления мудборда

Зачастую в процессе подбора материалов возникает необходимость расширить рамки дизайн-проекта, дополнительно разбить плоскости стен и пола на несколько поверхностей под отделку. Кроме того, появляется потребность продумать текстиль – как основной, так и съемный, и декоративный (рис. 6). В итоговом варианте мудборда по концепции «В гостях у солнца» цветовые акценты были смещены в пользу более светлых, менее контрастных отношений. При этом охристые и теплые рыжие оттенки в небольшом количестве продолжают присутствовать в орнаменте текстиля для портьер; в более светлом варианте, песочном и бежевом, они повторяются в ткани для диванных подушек, в обоях для декоративного настенного панно. Насыщенный зеленый цвет стал холоднее и поддерживается светлым серовато-бирюзовым оттенком шторных кистей (рис. 7). Таким образом можно наблюдать, как дизайн-концепция живет и развивается в процессе реализации, обогащаясь и приобретая новое звучание в зависимости от подобранных в мудборде материалов.



Рис. 7. Итоговый мудборд по концепции «В гостях у солнца»

В третьем, заключительном примере исходной позицией является не визуализация интерьера и технический мудборд, а концептуальный мудборд (концепт-борд, рис. 8), который в первую очередь призван воздействовать на эмоции и чувства, вызывать воспоминания, апеллировать к ценностным вещам.

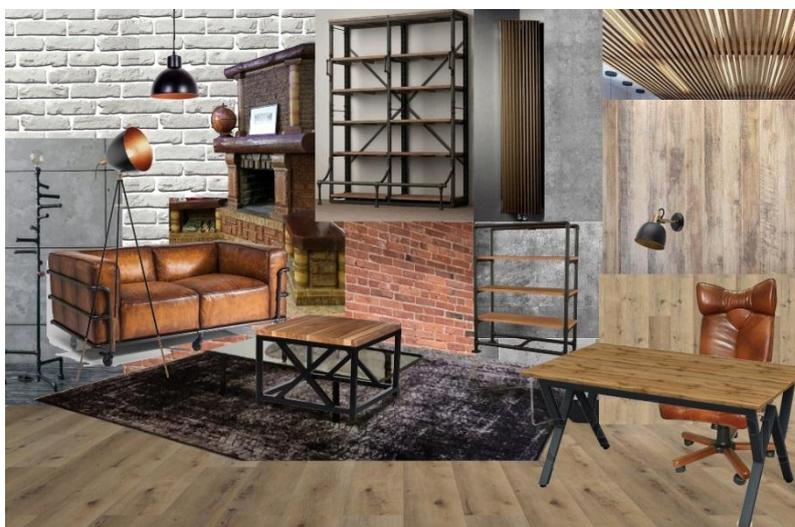


Рис. 8. Концептуальный мудборд на тему «Возвращение к Дому»

В последнем примере интерьер разрабатывался для большого цокольного помещения в стилистике «лофт». Предназначение помещения – рабочий кабинет для мужчины средних лет, функционально совмещенный с библиотекой и домашним кинотеатром. Ввиду значительной площади (почти 50 м²) и необходимости функционального зонирования в интерьере присутствует многообразие отделочных материалов, которое, однако, сдерживается выбранной стилистикой. На развертках стен (рис. 9) видно, что разделение интерьера происходило в первую очередь за счет различной отделки стен, а также с помощью декоративных зонировующих перегородок из деревянного бруса. Для этого применены кирпич двух оттенков (классического красно-коричневого и светлого), декоративная штукатурка, имитирующая бетон, деревянные дощатые панели из дуба, покраска, отделка деревянными рейками, «состаренное» зеркало.

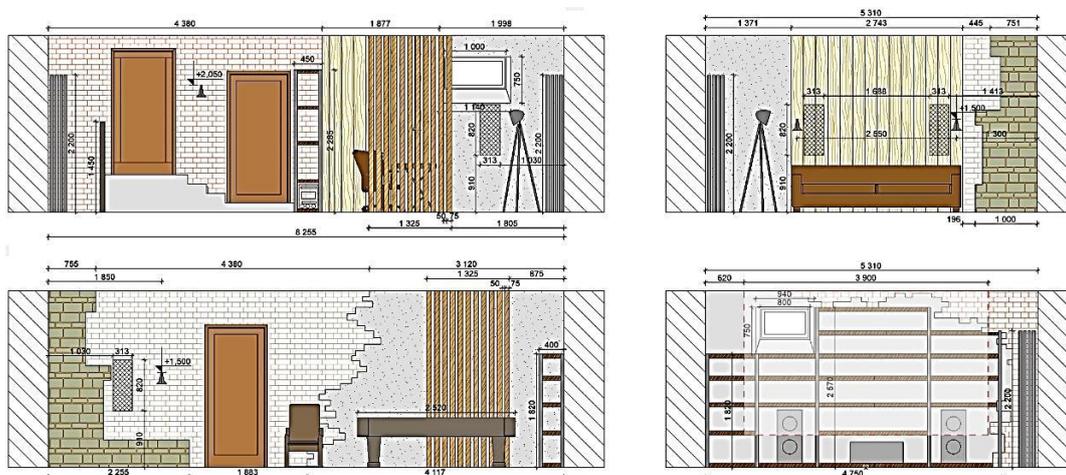


Рис. 9. Развертки стен интерьера на тему «Возвращение к Дому»

На фотографиях (рис. 10) итоговый мудборд представлен в двух вариантах. Разница между ними незначительна, ее вносят декоративные элементы, с помощью которых акцентирован композиционный и смысловой центр композиции. В первом случае это фрагмент антикварного дверного молотка: голова льва, отлитая из бронзы, символически может быть интерпретирована как сила, высокий статус. Во втором варианте центром композиции выступает декоративный интерьерный предмет – велосипед, как символ человека, легкого на подъем, постоянно находящегося в движении, заботящегося о здоровье и окружающей среде. Таким образом можно заметить, как изменение всего лишь одной детали в мудборде влияет на восприятие концепции и общее настроение, атмосферу будущего интерьера. Это оставляет пространство для творческих ходов в уже сложившемся дизайне даже после его реализации.

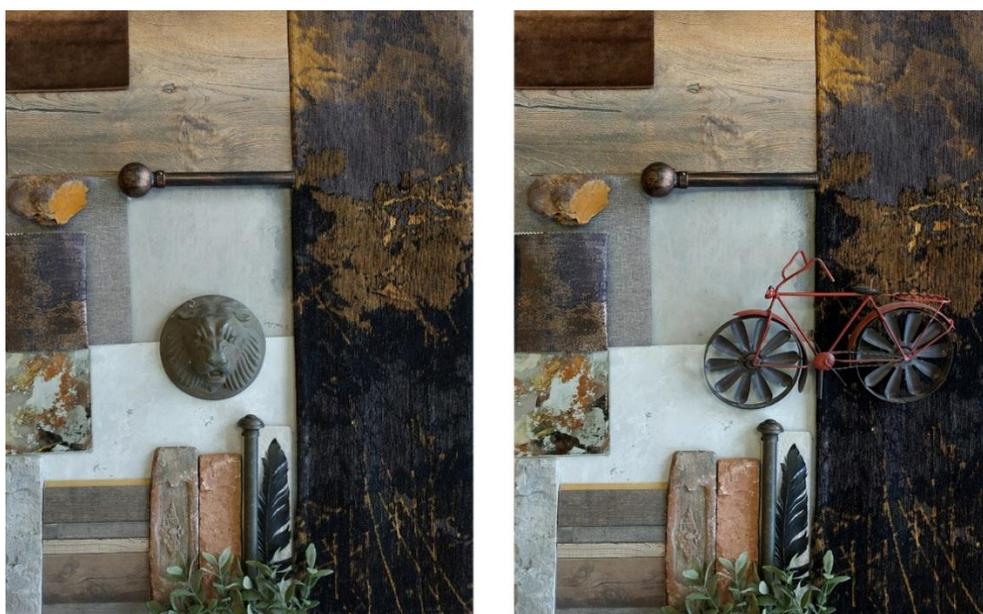


Рис. 10. Итоговые мудборды по концепции «Возвращение к Дому»

Результаты исследования

Результаты исследования можно кратко сформулировать следующим образом: составление практичного мудборда из фактических материалов и элементов декора способствует более быстрому и продуктивному осмыслению общей концепции, заложенной дизайнером в проекте на этапе эскизирования. Работа по комплектации проекта упрощается уже на стадии формирования концепции [5]. Ведение авторского надзора и сопровождение проекта становится логичным, последовательным и эффективным.

Выводы и заключения

В результате проведенного исследования были достигнуты поставленные цели и получены следующие выводы:

- мудборд является действенным инструментом в работе дизайнера интерьера, помогая раскрыть концепцию проекта через конкретные отделочные материалы и элементы декора;

- при составлении композиции из имеющихся в наличии материалов происходит уточнение, детализация и конкретизация первоначальной идеи;

- сознательное ограничение в выборе используемых материалов дает дополнительный стимул к более тщательному подбору, концентрирует внимание на нюансах сочетаемости между собой отдельных частей целой композиции;

- ограничение по времени составления мудборда также способствует более продуктивному и эффективному выбору, что положительно сказывается на итоговом результате;

- выбор в пользу натуральных, экологичных и высококачественных отделочных и строительных материалов имеет одно из решающих значений, влияющих на качество конечного продукта дизайна;

- обращение к законам композиции и цветоведения обязательно для составления грамотного, профессионального подбора, оригинального мудборда, привлекательного для потребителя;

- синтез нескольких искусств – искусства колористики, фотографии, орнамента, композиции, дизайна – способен обеспечить профессиональный результат достойного уровня в составлении мудборда к проекту интерьера.

Непосредственный контакт с материалами, возможность личной оценки их физических и декоративных качеств, наблюдение реакции цвета материала на различные источники освещения дают возможность более тщательно представить и прочувствовать образ будущего интерьера еще на этапе проектирования и комплектации.

Библиографический список:

1. Агранович-Пономарева Е. С. Интерьер и предметный дизайн жилых зданий. Ростов н/Д.: Феникс, 2005. 352 с.
2. Кашуба В. В. О натуральном камне для современного интерьера // Актуальные проблемы современной науки. 2016. №5. С. 142–145.
3. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.
4. Минервин Г. Б. Основные задачи и принципы художественного проектирования. Дизайн архитектурной среды. М.: Архитектура-С, 2004. 96 с.
5. Фиелл П. Энциклопедия дизайна: концепции, материалы. М.: АСТ, 2011. 189 с.

УДК 711.4.01+72.017

ЗРИТЕЛЬНЫЕ ОЩУЩЕНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ ПРОСТРАНСТВА ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

В. И. Кукенков

*Российский государственный профессионально-педагогический университет,
Екатеринбург, Россия*

Аннотация: Формирование пространства городской среды, используя цвето-тональные решения на основе формы, объема, цвета и тона абстрагированных объектов, их связи со зрительными ощущениями. Восприятие пространства и времени, влияя на зрительные ощущения городской среды, формируя и моделируя цвето-тональные решения.

Ключевые слова: цвет; тон; городская среда; восприятие и ощущение пространства.

Введение

В статье рассмотрены возможности формирования концептуального пространства городской среды, на основе зрительных ощущений, вызванных деформированными впечатлениями пространства, формы, цвето-тональных и стилевых решений современной городской среды. В результате нарушения «диалога культур», происходит «стирание» культурных признаков современного общества, уничтожение исторического архитектурного пространства, в котором утеряны разновременные связи и возможности развития городской среды.

Объектом исследования является пространственно-временная городская среда.

Предмет исследования – цвето-тональное моделирование пространства города.

Цель статьи – время и пространство, сформированное на зрительных ощущениях, возникающих в процессе созерцания городских объектов.

Задачи исследования:

- изучение наследия прошлых веков и советской архитектуры (конструктивизм);
- тенденции современной застройки городской среды;
- сравнительный анализ прошлого и настоящего в пространстве городской среды;
- выводы и предложения.

Из поставленной цели сформировалась гипотеза, выдвигающая предположение о том, что, если использовать цвето-тональное моделирование пространства городской среды, в результате чего, архитектура города получит новые пространственные качества и выразительные решения.

Так Карл Поппер по поводу формирования гипотез, отмечает: «На науку следует смотреть не как на «корпус знания», а как на систему гипотез...систему догадок и предвосхищений, которые в принципе не могут быть оправданы, и которыми мы пользуемся до тех пор, пока они выдерживают проверку» [3, с. 289].

В процессе исследования установлены границы, определяющие не только научную направленность, но также методологическое обоснование и вопросы, связанные с формированием городской среды и ее культурным уровнем. Решение данных вопросов направлено на принципиальное изменение статуса архитектора, существующее в настоящее время. Архитектор, как врач не вправе вредить пространственному здоровью города, а помогать ему всеми имеющимися методами и средствами; в случае угрозы жизнедеятельности и развитию городской среды обращаться к общественности города.

Учитывая существующие проблемы в градостроительстве, степень изученности данного вопроса имеет невысокий уровень. Чтобы данная ситуация в городах России изменилась в положительную сторону, необходимо мнение и влияние независимых архитекторов и дизайнеров, разрабатывающих пространство городской среды так, чтобы человек без кислородной маски жил и работал в этом пространстве.

Актуальность этого исследования связана с созданием благоприятных условий для жизни и деятельности человека в городской среде, формируя пластику и красоту, изменяя тесное и перегруженное стеклом и бетоном пространство на широкую перспективу города имеющего постоянное поступление свежих потоков воздуха сквозь периферию в центр города.

Проблема данного исследования связана с пространством городской среды и ее зрительными ощущениями, которые вызывают в большей части негативные высказывания о пространстве, форме, цвете и тоне объектов и более всего, отсутствии их выразительных

стилевых решениях. Учитывая тенденцию планируемого удаления, «стирания» памятников архитектуры, как напоминание жителям городов о том, что они граждане России. Наши наследники не будут восхищаться произведениями зодчих, так как современные постройки в большей части напоминают временные сооружения, используя пенопласт, вместо прочной и долговременной отделки стен (минимум на 200 лет эксплуатации), иначе такая архитектура напоминает примитивную декорацию для современного кинематографа. Необходимость соблюдения интересов горожан жить не в глобальном пространстве городской среды, а комфортном, здоровом и безопасном климате, без смога от утренних и вечерних «пробок» на дорогах и др.

Методика исследования

Вектор моделирования пространства направлен на развитие логического обоснования, подтверждая использование цвета и тона в дизайне пространства городской среды. Используя цвет в архитектуре (памятниках эпох), возможно развитие, используя анализ, сопоставление, моделирование, обобщение и выводы, на основе которых эти важные аспекты раскроют суть времени и пространства, как свидетельство развития и изменения идеалов.

Пространственное направление в формировании и развития стиля в дизайне пространства, возможно используя знаковые системы, имеющие универсальный характеристики и свойства. Являясь прикладным аспектом в области дизайна, цвето-тональное моделирование городской среды влияет на системное формирование, развитие и применение цвета и тона в пространстве города.

При создании объекта предполагается применение знаковых компонентов для считывания и понимания условности изображаемого объекта. При запуске «знаковости» в механизме включения цвето-тональных отношений формируются прикладные понятия системных определений используемые в моделирование пространства.

Рассматривая этапы развития мышления, предшествующие становлению научных понятий, важное место в развитие ассоциативного мышления в процессе обучения отмечали П. А. Шевырев, Н. Ф. Добрынин, Ю. А. Самарин. «Ассоциация (от лат. *Associatio* – соединение) связь, возникающая при определенных при определенных условиях между двумя или более психическими образованиями (ощущениями, представлениями, чувствами и пр.); основное понятие ассоциативной психологии. Различают А. по смежности (в пространстве или времени), сходству и контрасту» [1, с. 20].

Формирование изображения без ассоциативного мышления невозможно, так как используя метод обобщения, формируя пространство, можно получить символическое или условно-знаковое направление пространства исследуемой среды.

Разработка ассоциативно – образных структур в цветовых и тональных разработках, направлены на передачу ощущений, соответствующих пространству городской среды. Ассоциации в цветных и графических эскизах, в виде абстрагированных форм, следует отнести к поисковым, не являющихся завершенными. Эти упражнения близки к усвоения музыкальных гамм, которые не выносятся на концерт, так и с цвето-графическими ассоциациями, «проиграв» эмоции человека в определенной форме объекта, используя системный подход в развитии структурных форм. Что позволяет системно-структурный подход перевести ассоциативно-образный ряд в цвето-тональное решение пространства

городской среды. Учитывая направленность на практическую значимость разрабатываемого «объекта», возможно выполнение намеченной цели и задач.

Способы обработки полученных результатов и использование практического материала для проверки и повторения возможно, но учитывая творческую направленность, результаты всегда будут иметь отличия, учитывая персональные особенности дизайнеров в их разработках.

Теоретико-методологическое обоснование исследования

Освоение цветового моделирования связан с маркером «цвето-тона» объекта и пространства городской среды и понятий, определяющих уровень цветовой насыщенности и тональности объекта. Цвето-тональный маркер изображаемого объекта, как изобразительный знак, имеющий сложное цвето-тональное наполнение в цвето-моделирующем процессе, состоящего из цвето-тональных различий и доминант, является основополагающим элементом в формировании изображаемого пространства (двухмерного или трехмерного объекта). Кроме маркера, одной из активных форм изучения природных особенностей цвето-тональных отношений изображаемого объекта, является наблюдение, посредством которого исследователь, «маркерует» события и изменения происходящие в объекте.

Более всего интересовал процесс разработки пространства объекта, связанного с изображением, имеющим цвет и тон, знаки определенного значения. Так как взаимодействие множества знаков имеют сложные переплетающиеся структуры, возможно формирование и моделирование объектов, опираясь на природные закономерности

Определённость цвета и формы в изображении «знака» становится активной, поскольку восприятие знака, как изображения, от реально существующего, например, стула. В реалистичном изображении стул объемен, в «знаке» стул - условен. Таким образом «знаковая» система, используемая в организации городской среды, формирует стилевое единство.

Таким образом, в статье отражен процесс исследования, в котором логически и последовательно – аргументировано обоснована новизна исследования, изложена позиция, раскрывающая важность цвето-тонального моделирования пространства городской среды.

Результаты исследования

Учитывая важность и сложность использования в дизайне пространства городской среды «знака», возможно наполнение и наращивание на его «каркас» концепции, деталей, цвето-тональной доминанты, предполагая, что зритель поймёт и оценит арт-объект. В исследовании, на основе прошлого и настоящего опыта, рассмотрен системно-структурный подход для формирования будущего опыта.

Прошлый опыт рассматривается как совокупность компонентов составляющих эту систему, имеющую внешние и внутренние связи, деятельность (творчество) человека и компьютерные технологии, имеющие взаимную зависимость.

Используя общие закономерности, скрепляющие систему, определяя общие черты и признаки прошлого опыта, возможно их применение. Таким образом, системность объекта – это прошлый опыт, характеризующийся как совокупность законов или

компонентов, однозначны или различны в сравнении с другими системами. Прошлый опыт как структурированное новообразование системы, является процессом становления, на основе структурных методов. Системное взаимодействие позволяет при определённых условиях создать устойчивые новые уровни сложности, составленные из элементов прошлого опыта.

Такое взаимодействие познавательного субъекта и исследуемого объекта влияют на организацию пространства, используя системно-структурный метод для исследования прошлого опыта. Если ранее были сделаны исследования углубляющие содержания «категориального качества, меры, свойства, (причинности формы)», то недостаточно глубоко исследована проблема применения прошлого опыта в формировании пространства городской среды, определяя категории таких понятий, как прошлый опыт.

Определения нового понятия, возникшие в науке, отражают процессы, происходящие в обществе и в дизайне пространства, связаны с исследованием цветотонального моделирования городской среды. Понятия – опыт, прошлый опыт, будущий опыт – касаются всеобщего человеческого опыта, всех сферах человеческой деятельности, выражающие качественную определенность. Взаимосвязи, допускающие количественные или формализованные подходы, не подменяющие исследования математическими закономерностями развития творческого начала в разработке «живого» пространства, не исключая «счастье качественного» подхода, имеющего взаимодополняющие качества этих двух подходов или констатации правомерности обоих... взаимопроникновений» [2, с. 9].

В данном исследовании, анализ механизма действия творческих процессов, цветотонального моделирования пространства, имеет, в отличие от точных наук, специфический подход. Так как творческую деятельность невозможно проверить на достоверность и повторяемость. Достоверность выполненных действий имеет относительный характер, так как проверить и повторить невозможно, тот или иной опыт, в виде приёмов, авторских стилевых особенностей в произведении.

Системно-структурный анализ пространства городской среды, проводимые с одной стороны, и с другой стороны – теоретико-методологический уровень цветотонального метода в развитии пространства.

Восприятие цвета наблюдаемого объекта тесно взаимосвязано с формой объекта и типом длительного восприятия, являясь познавательным процессом, формирующим и развивающим творческие возможности человека. Восприятие окружающей среды связано не только с ярким цветом растений, но также со сложными цветовыми гармониями, состоящими из различных оттенков и полутонов малонасыщенных и насыщенных цветов

При длительном восприятии цвета, формы и пространства развиваются функции визуальных моделей, сформированных цветовыми сочетаниями. Так, при длительном восприятии объекта происходит сложный психологический процесс: изучение, оценка, отбор и сопоставление существующих особенностей цветовых сочетаний, с последующим анализом и выводами, влияющими на определение качеств визуального образа и его целостность. Длительность восприятия цвета зависит от интенсивности и светлоты цветовой гармонии, выраженной в перцепции и апперцепции.

Зрительное восприятие нескольких различных объектов (сооружения), имеющих различные цветовые сочетания, будут различными, в зависимости от меняющегося в течение суток освещения (фронтальное, контражур, боковое горизонтальное и наклонное,

вертикальное). Создание рефлексов, от окружающих хроматических и ахроматических объектов, фактур поверхностей, естественное освещение (утренняя заря, полдень, вечерний закат), сумерки, серый или дождливый день, лунная ночь, ночное освещение – эти факторы, влияют на восприятие городской среды. Для определения качества цвето-тональной моделировки пространства городской среды, мало пригоден метод сравнения практической и теоретической деятельности человека (определение состава вещества путем сравнения спектральных линий излучаемого элемента с линиями таблиц и атласов). Для измерения методом сравнения необходимо применять критерии, определяющие структуру и сложность измеряемой системы. Измерения свойств простых и сложных физических величин определенного класса, имеют большое значение в классификации основных элементов исследуемых структур.

Выводы и заключения

Выдвинутые задачи в процессе исследования показали, что изученный опыт прошлых веков и советской архитектуры (конструктивизм), в частности, обозначил необходимость использовать хроматические и ахроматические окрашивания поверхностей в городской среде, так как нахождение в бесцветной среде влияет на психологическое состояние человека, постоянно находящегося в неблагоприятной для психики человека среде.

Это состояние следует обозначить, как тенденцию развития города конца XXв. – начала XXIв. За этот период воспиталось два поколения современных архитекторов, использующих аналоговый метод в разработке проектов. К сожалению эти проекты не имеют авторский почерк, «здания» не вызывают восхищения от гениальных решений формы, цвето-тонального пространства городской среды. От города веет холодом в самое жаркое лето, а зимой тем более.

Такое мнение сформировалось из наблюдений в происходящих стройках городов, на основе сравнительного анализа прошлых и настоящих «точечных» застроек, строительства «знаковых» объектов, от «творческого» решения архитекторов становится стыдно за упадок и беспорядок в организации пространства городской среды.

В результате проведенного исследования можно сделать следующий вывод – использование цвето-тонального моделирования пространства, развивая и дополняя новыми разработками, изменят отношение к цвету и пространству городской среды. Чтобы городская среда превратилась в структурированное и организованное пространство, больше внимания уделять цвето-тональному воспитанию дизайнеров и архитекторов. Это вопрос не обучения, а воспитания цветовой культуре, без которой город не будет местом жизни и творчества людей.

Библиографический список

1. Педагогический энциклопедический словарь / Гл. ред. Б. М. Бим-Бад; Редкол.: М. М. Безруких, В. А. Болотов, Л. С. Глебова и др. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. 528 с.: ил.
2. Ильин А. Я. Системно-структурные исследования и диалектика // методологические вопросы системно-структурного исследования, М.: МГУ, 1967. 128 с.
3. Поппер К. Логика научного исследования: [пер. с англ.] / К. Поппер; под общ. ред. В. Н. Садовского. – Москва: Республика, 2004. 447 с. – (Мыслители века).

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ВЕКТОР ВКЛЮЧЕНИЯ АРТ-ОБЪЕКТА В СТРУКТУРУ ЖИЛОГО ПРОСТРАНСТВА

Степанов А. В., Степанова Т. М.

*Российский государственный профессионально-педагогический университет,
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия*

Аннотация: в статье исследуется гармонизирующее эстетическое воздействие арт-объекта (живописного, графического, пластического) на субъекта, что необходимо для выявления и обоснования проектно-функционального вектора включения арт-объекта в структуру жилого пространства. Проблема рассматривается в рамках локализованной системы «субъект – жилое пространство – арт-объект». Исследование проводилось на основе метода мониторинга (лонгитюд), связанного с феноменом коллекционирования произведений изобразительного искусства.

Ключевые слова: арт-объект, жилое пространство, респондент, эстетическое развитие, структура.

Введение

Актуальность исследования авторами сопрягается с необходимостью включения качественных объектов изобразительного искусства в так называемое «убранство жилого интерьера», ввиду того, что этот компонент жилого пространства оказывает активное воздействие на формирование эстетического вкуса субъекта [2]. Данная тема в практике проектирования на сегодня не получила существенной научно-теоретической поддержки. Поэтому возможное углубление и повышение степени/уровня изученности материала на эту тему авторами статьи определяется *целью* исследования. Границы исследования конфигурируются следующими *задачами*:

1. Раскрытием характера воздействия арт-объекта на субъекта жилого пространства.
2. Выявлением функционального вектора арт-объекта в аспекте реализации проектного подхода.

Объект исследования – мотивационные особенности процессного включения арт-объекта в жилое пространство.

Предмет исследования – рассмотрение воздействия арт-объекта на субъекта жилого пространства как респондента функционального включения арт-объекта в проектную структуру.

Гипотезой, ограничивающей рамки исследования, стало положение о необходимости структурно выраженного включения арт-объекта, как позитивно влияющей/воздействующей на субъекта образной формы, в убранство жилого пространства.

Новизна исследования определяется комбинаторным сочетанием исследовательских векторов, в которое включены: лонгитюдное рассмотрение темы (мониторинг); не экспериментальный, а естественный характер наблюдения/мониторинга; субъектная уникальность и типическая социумно-профессиональная принадлежность респондентов; уникальность самой идеи данного мониторинга. К новизне относятся и результаты

исследования, в которых выявляются: функциональный вектор присутствия арт-объекта в жилом пространстве, связанный с процессом личностного эстетического развития, а также связь данного вектора с проектным дизайнерским подходом; ориентировочные перспективы развития темы в теоретическом и практическом аспектах в рамках психологии, эстетики и педагогики.

Методика исследования

Теоретической основой методики исследования стал структурно-антропологический подход (К. Леви-Стросс), а также: методы анализа и синтеза; метод эмпирического мониторинга; метод моделирования. Базовым методом был определен метод длительного наблюдения – т. н. лонгитюд. Эмпирика лонгитюда дала возможность наблюдать процесс постепенного «респондирующего» влияния на субъекта арт-объектов, включаемых в собственное жилое пространство. В лонгитюдном мониторинге данного процесса заключается особый характер проведенного исследования, его не только полученная уникальность данных, но и возможность на основе этих данных сделать выводы, которые могут претендовать на уровень объективных характеристик рассматриваемого процесса. Длительный временной период в проведенном исследовании был необходим именно с точки зрения получения возможно достоверного результата, в той или иной мере исключающего неизбежное сопутствующее воздействие случайных факторов, которые могли бы повлиять на анализ и оценку процессных данных. Исследовательская информация заносилась в классификационно-систематизированные таблицы, логически обрабатывалась в вербальной форме и обобщалась в результатах и выводах.

Теория

Тема включения арт-объектов/произведений искусства в жилое пространство имеет давнюю практическую реализацию, но теоретически исследована мало. Библиография, касающаяся данной темы, носит в основном описательно-фактологический характер (исторические, искусствоведческие источники) [1, 2]. Между тем, современные условия организации жилого пространства требуют более глубокого исследовательского погружения в тему, рассмотрение функционального аспекта взаимодействия человека с арт-объекта в собственной жилой среде. Выявление функциональных характеристик арт-объекта – это одна из актуальных задач теории проектной деятельности, связанной со структурированием жилого (и общественного) «социумного» пространства.

Наше исследование адресовано решению именно этой задачи, которую предполагается рассмотреть в ограничении, а именно в рамках мотивационных особенностей и характера воздействия арт-объекта на субъекта жилого пространства.

Для выполнения исследовательских задач, обусловленных целью теоретического развития данной темы, нами был выбран метод *длительного мониторинга*, направленного на рассмотрение фактов активно проявляющей себя субъектной мотивации по включению арт-объектов в собственное жилое пространство.

В процессе реализации эмпирического мониторинга были выбраны 20 респондентов (субъектов), из числа которых были исключены профессионально занимающиеся изобразительным искусством персоналии. В число исследуемых т.н. «непрофессионалов» вошли: музыканты – 5 человек; преподаватели – 5 человек; инженеры – 5 человек; врачи – 5 человек.

Как видим, все респонденты относятся к категориям интеллектуальных и творческих профессий, что является, безусловно, *одним из факторов мотивации субъекта изобразительным искусством* [7]. Как правило, именно представители интеллектуально-творческих профессий (математики, физики, музыканты, литераторы и др.) преимущественно проявляют мотивированный интерес к арт-объектам визуального характера (посещают художественные выставки, приобретают работы и коллекционируют их).

Период мониторинга: 1999–2019 гг. Наблюдение проводилось в неофициальной обстановке, что стало возможным в силу личного знакомства исследователей и респондентов. Это помогло наблюдать непосредственный, органичный, естественный характер процесса взаимодействия «субъекта» и «арт-объекта», стало важным условием получения объективного результата.

Весь период мониторинга (20 лет) разделен на четыре пятилетних этапа. На каждом этапе исследовались:

1. Мотивация субъекта/респондента;
2. Художественные качества арт-объектов;
3. Респондентные изменения в эстетической/вкусовой оценке выбираемых арт-объектов.

Для компактного описания процесса мониторинга представим его в таблицах и кратких комментариях, характеризующих мотивацию и «респондирующее воздействие» арт-объекта/арт-объектов на субъекта жилого пространства.

Первый этап (1999–2004), в ходе которого определялись варианты мотивов по трехкомпонентной схеме (приведенной далее в таблицах 1, 2, 3, 4), а на основе реальных арт-объектов, включенных в жилое пространство респондентами, была проведена авторская экспертиза искусствоведческого характера по определению художественного качества арт-объектов. Характеристика компонентов экспертизы:

- категория «китч» – арт-объекты низкого художественного уровня;
- категория «коммерческий арт-объект» – арт-объекты, ориентированные художником/автором на определенный массовый потребительский спрос, конъюктуру.
- категория «художественный арт-объект» – арт-объекты с традиционными или актуальными художественными качествами, в которых отображаются артистические поиски автора.

Таблица 1. Тестирование мотивации субъекта
Базовый вопрос к респонденту: каков характер интереса к решению включить арт-объект /арт-объекты в личное жилое пространства?

| Варианты ответа | | Ответ (из 20 респондентов) |
|-------------------|------------------------------|----------------------------|
| 1-й маркер мотива | Это модно | 3 человека |
| 2-й маркер мотива | Это красиво, нравится | 16 человек |
| 3-й маркер мотива | Это потребность в созерцании | 1 человек |

Экспертиза художественного качества арт-объектов:

1. Категория «китч» – 25 %
2. Категория «коммерческий арт-объект» – 70 %
3. Категория «художественный арт-объект» – 5 %

Респондентные изменения на этом этапе не фиксировались.

Второй этап (2005–2009)

Таблица 2. Тестирование мотивации субъекта

| Варианты ответа | | Ответ (из 20 респондентов) |
|-------------------|------------------------------|----------------------------|
| 1-й маркер мотива | Это модно | 1 человек |
| 2-й маркер мотива | Это красиво, нравится | 15 человек |
| 3-й маркер мотива | Это потребность в созерцании | 4 человека |

Респондентные изменения:

Отмечается вектор уменьшения «китчевых объектов», увеличивается количество «качественных» арт-объектов, а также происходят определенные структурные изменения во вкусовых ориентациях субъектов.

Третий этап (2010–2015)

Таблица 3. Тестирование мотивации субъекта

| Варианты ответа | | Ответ (из 20 респондентов) |
|-------------------|------------------------------|----------------------------|
| 1-й маркер мотива | Это модно | 3 человека |
| 2-й маркер мотива | Это красиво, нравится | 16 человек |
| 3-й маркер мотива | Это потребность в созерцании | 1 человек |

Экспертиза художественного качества арт-объектов:

1. Категория «китч» – 15 %
2. Категория «коммерческий арт-объект» – 60 %
3. Категория «профессиональный художественный арт-объект» – 25 %

Респондентные изменения:

Отмечается вектор дальнейшего уменьшения «китчевых объектов», увеличивается количество «качественных» арт-объектов, а также происходят определенные позитивные структурные изменения во вкусовых ориентациях субъектов. У отдельных респондентов проявляется устойчивая мотивация к коллекционированию арт-объектов.

Четвертый этап (2015 – 2020)

Таблица 4. Тестирование мотивации субъекта

| Варианты ответа | | Ответ (из 20 респондентов) |
|-------------------|------------------------------|----------------------------|
| 1-й маркер мотива | Это модно | 3 человека |
| 2-й маркер мотива | Это красиво, нравится | 16 человек |
| 3-й маркер мотива | Это потребность в созерцании | 1 человек |

Респондентные изменения:

Отчетливо наблюдается вектор мотивации, связанный с устойчивым отношением к арт-объекту в жилом пространстве, а также отмечается формирование потребностных мотивов [3, 5]. Следует отметить, что в группе, ориентирующейся на профессиональное художественное качество арт-объектов, произошли следующие изменения: два респондента (музыкант, преподаватель) стали активно заниматься живописью, участвовать в художественных выставках. Один респондент (музыкант) выпустил каталог своей коллекции с подтверждающим наши выводы названием «Живопись моя жизнь» [6].

Выводы и заключения

На основе проведенного длительного мониторинга можно сделать следующие обобщающие ориентировочные выводы, связанные с целью и задачами нашего исследования:

- Мотивация субъекта к включению арт-объекта в жилое пространство носит органичный характер;
- Мотивационные уровни имеют вектор развития в сторону устойчивого и более глубокого отношения субъекта к присутствию арт-объекта в собственной жилой среде.
- Отмечается функциональное воздействие арт-объекта на деятельностную продуктивную мотивацию субъекта, выраженную в собственном художественном творчестве, а также в осознании социальной значимости коллекционирования арт-объектов [3].

Отсюда можно заключить, что присутствие арт-объекта в жилом пространстве функционально связано:

- с гедонистическими формами контакта субъекта с арт-объектом; статусными социальными мотивами субъекта [7];
- развитием вкусовых ориентаций субъекта;
- воздействием арт-объекта на активизацию аналоговой творческой деятельности субъекта [4].

Включение арт-объекта/арт-объектов в структуру жилого пространства в значительной степени находится в компетенции самих владельцев жилого пространства. Безусловно, данные условия являются естественными для решения данного вопроса. Так как мотивация субъекта к коммуникации с тем или иным объектом искусства – это, прежде всего, мотивация индивидуальная, выраженная субъективно эмоционально.

Но, тем не менее, возникает и другой аспект этой проблемы – гармоничное включение арт-объекта/арт-объектов в жилое пространство, что надо связывать с проблематикой дизайнерского подхода к данному проектному факту/явлению.

В рамках проектного включения арт-объекта/арт-объектов в жилое пространство, как правило, возникают следующие задачи:

- уместность, оправданность появления в интерьерном пространстве именно этого объекта искусства с его параметрами формы – размером, цветом, сюжетом, фактурой и др.;
- оформление (контекст) данного арт-объекта в привязке к окружающему пространству;
- расположение (размещение) арт-объекта в жилом пространстве.

Данные задачи – это уже область профессиональных компетенций дизайнера, что необходимо учитывать при формировании целостной структуры/образа жилого интерьера.

Проектные задачи по включению арт-объекта в жилое пространство являются специфической проектной темой [3]. Это должно учитываться в организации проектирования интерьера. Разработка этой темы специфична тем, что в ней значительную роль играет психологический фактор, который носит радикально выраженный субъективный характер. Такое факторное влияние должно служить проектным ориентиром (условием) при решении задачи экспонирования (расположения) арт-объекта в жилом пространстве. Все это является основанием для необходимости именно *проектного включения* арт-объекта/арт-объектов в жилое пространство (убранство жилого интерьера), так как этот проектный компонент дает перспективу эстетического и социально-культурного развития человека [4, 8].

Гипотеза исследования рассматривалась в рамках ограничения, связанного с эстетико-проектным (дизайнерским) гармонизирующим компонентом, что не исключает дальнейшего возможного развертывания темы в психологическом, эстетическом и педагогическом аспектах.

Библиографический список:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007. 392 с.
2. Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1975. 399 с.
3. Бхаскаран Лакшми. Дизайн и время. М.: АРТ-РОДНИК, 2009. 256 с.
4. Ильин Е. П. Психология творчества. СПб.: Питер, 2009. 448 с.
5. Кузин В. С. Психология живописи. М.: ООО «ОНИКС 21 ВЕК», 2005. 304 с.
6. Мамонтова Л. Н. Живопись моя жизнь. Екатеринбург, 2019. 50 с.
7. Степанов А. В., Степанова Т. М. Морфология учебного рисунка: восприятие, анализ, творчество: Учеб. пособие. Екатеринбург, Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2006. 116 с.
8. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. СПб.: Питер, 2010. 607 с.

УДК 745/749

СТИЛИЗАЦИЯ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Тамаровская Ю. В.

Южный Федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия

Аннотация: в современном мире одной из актуальных потребностей человека становится эстетическая сторона его общественной и личной жизни. Профессиональное решение задач в создании объекта декоративно-прикладного искусства возможно при условии умелого использования выразительных средств. Одним из таких является стилизация. На сегодняшний день это очень удобный инструмент формирования художником образов посредством технических и материальных особенностей. Универсальный язык стилизации определяется набором правил ее использования. Немаловажное значение в творческом процессе имеет личность самого художника, его

этические убеждения, образование и имеющиеся способности к анализу современного развития искусства в целом.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, стилизация, композиция, форма, элемент

Введение

Современный развивающийся мир изменяется крайне стремительно, захватывая все составляющие жизни общества. Не остается в стороне декоративно-прикладное искусство, которому приходится решать новые задачи и приобретать новые особенности.

С развитием дизайна интерьера, графического дизайна, появлением новых архитектурных решений, одним из ярких выразительных средств современной декоративной композиции становится стилизация. Конструктивные особенности помещения и его функциональные нагрузки определяют внутреннее пространство и влияют на его художественный образ, поэтому от произведений декоративно-прикладного искусства XXI в. требуются определенные стилистические идеи. Для нашего времени характерны смешение жанров, возрождающийся интерес к традиционным ценностям, уход от изобразительного начала, фрагментарность и упрощенность. Это и диктует использование декоративной стилизации в композициях арт-объектов прикладного искусства.

Методика исследования

Возникает вопрос – на чем должен основываться процесс стилизации в декоративной композиции в условиях быстрого развития искусства, культуры и мира в целом, когда современные художественные средства не могут качественно преобразовывать среду. В основе современного арт-объекта для его полного восприятия должны лежать такие монументальные понятия, как «символ», «знак». Общественный интерес к искусству всегда исходит из стремления познать тематические мотивы, прообразы и сюжеты, формировавшиеся в течение веков. Эта потребность диктует формирование определяющих черт стилизации в современной декоративной композиции, поиск подходов к решению новых художественных задач и актуальных тематик для рассмотрения важных потребностей человечества. Для этого нужно определиться в том, какие требования к декоративной композиции предъявляет современный художественный прогресс, какое место занимает в нем сам художник и какие запросы имеются у общества. Определение основных особенностей стилизации при создании художественных предметов проводилось путем анализа приемов в авторских работах, участвующих в выставках и получивших наибольший положительный отзыв от зрителей.

Теория

Стилизация в декоративной композиции характеризуется отказом от достоверности, оставаясь при этом выразительной и эмоциональной за счет ее современных особенностей: символичность форм, контрасты фактурных сочетаний, орнаментальность, говорящая условность, яркие цвета. Исходя из этого, можно выделить следующие актуальные художественные особенности стилизации.

1. Уход от детализировки, объединение тоновых и цветовых пятен, выбор в композиции одного изобразительного языка позволяют добиться обобщенного изображения, упрощающего восприятие композиции.

Охвативший тематику в искусстве материализм и агрессивный синтез материалов диктует композиционные правила построения – отказ от реалистической картины мира, адаптации стилевых систем и культурных архетипов.

Для них характерно переосмысления художественных пластов и природных объектов, исторически сложившихся артефактов. Именно поэтому в последнее десятилетие проявляется интерес к прикладному искусству, которое стремится к противопоставлению той или иной школе художественного мастерства, без ориентации на стилевые каноны и традиции [3]. Специфика художественной прикладной деятельности зависит от материала и технологий, которые как раз и ограничивают композиционные решения, требуют особого подхода к изучению тематик и сюжетов. Пластические условные и отвлеченные формы не предполагают прямых ассоциаций с реальными объектами, они больше наделены декоративными и эстетическими особенностями.

В формировании современной материальной среды с помощью средств декоративно-прикладного искусства не мало важным является фигура самого художника, его художественное образование и профессиональные навыки, ответственность за создаваемые

Использование инноваций, восприимчивость к общественным современным потребностям и личные установки формируют новые средства стилизации в деятельности отдельных художников, создающих современный культурный мир.



Рис. 1. Отказ от реалистической картины мира в линейно-графическом решении произведения

2. Ассоциативность в восприятии изображения или форм, его вариативность. Стилизованные объекты или композиции, созданные этим методом, предоставляют зрителю возможность находить каждому постоянно новые оригинальные способы отображения реальности. Концептуальность в этом случае становится движущей силой, в которой сама концепция важнее физического результата работы художника, а главной целью является передача идеи. Мысль и личные впечатления художника выходят на первый план, возможность говорить «собственным» языком дает развитие множественных форм индивидуального творчества (рис. 2).



Рис. 2. Авторское стилистическое решение формообразования на тему «В парке»

Конечно, начало концептуализма было заложено еще в начале XX в, когда отвергались общепринятые правила, мастерство и эстетика. Сегодня это действие представляет собой более сложный синтез сложившихся художественных традиций, научных исследований и современных течений. Создание концептуальных произведений, в декоративно-прикладном искусстве в том числе, становится профессиональной деятельностью. Концепция становится методологической особенностью при создании арт-объектов, формирующая технологические и материальные особенности в творческом и исполнительском процессе.

3. Создание подлинно нового изображения, в процессе которого происходит особая творческая работа художника. В результате художественный объект приобретает новую реальность и информативность.

Личностное отношение к художественной деятельности и профессиональный подход формируют неповторимые авторские стилистические черты, которые ложатся в основу стилизованного изображения [2]. Художник приобретает свой голос в искусстве, выражает свое понимание гармонии через создание собственных пластических систем, формообразующих правил. Стилизация говорит изобразительным языком самого художника, она каждый раз неповторима и уникальна. Сколько бы не было отображений одного и того же объекта, никогда не будет идентичного и однотипного – в этом особенность современного пути стилизации в художественном мире. Возможность изучать предыдущий исторический художественный опыт дает возможность понимания временных, региональных и пространственных особенностей приема стилизации у отдельных мастеров. Преемственность, перенятие опыта, копирование становятся еще одной современной характеристикой стилизации как средства создания композиции (рис. 3).



Рис. 3. Копирование и переосмысление существующего художественно-исторического объекта

Задача художника в этом случае – найти самое выразительное решение, отказаться от повторения, найти актуальное звучание идеи и отражение ее в современной трактовке, показать объект исследования с совершенно новой стороны [4], созвучной замыслу и взглядам самого исполнителя, живущего в определенных условиях. При отсутствии научной деятельности развитие личности художника носит спонтанный характер и не гарантирует профессионального отношения к творческому и исполнительскому процессу, а также ответственного отношения к качеству создаваемого объекта [1].

4. Нужно также отметить художественное качество декоративной композиции как следствие переосмысления художником пространства и плоскости. Результатом ассоциативно-образного решения является его реальное воплощение мира на основе воображаемых форм (рис. 4), оперирующими такими элементами декоративной композиции, как силуэт, цвет, масштаб, и более архаичными первоэлементами – точка, линия и пятно [5]. Все эти элементы определенным образом используются в самостоятельном образном решении и интерпретации натурального объекта.



Рис. 4. Воплощение образа мира на основе воображаемых форм

Результаты исследования

Стилизация как одно из ярких средств декоративной композиции довольно сложный инструмент. Это и формирование уникального образного видения, и новое композиционное решение, выбор актуальных и интересных тематик. Также с этим тесно связан технологический процесс, в котором применяются как традиционные виды, так и появляются попытки синтеза материалов.



Рис. 5. Декоративное решение на основе синтеза материалов (художественная эмаль, древесина)

Обращение к традициям становится новой тенденцией в прикладном искусстве – применение чистых материалов, использование колористической гаммы, утилитарность предметов. Попытка найти связь между народным искусством и современностью заставляет использовать формы и мотивы, придуманные ранее и трансформировать их. Нестандартное использование художественного сырья, перенос техник на другой материал все чаще становятся основными чертами стилизации, от которых отталкивается современный художник. Меняются методы формирования образа, зависящие от природы материала и его физических возможностей обработки, диктующих пластические решения, фактурные и структурные предложения, возможные цветовые находки, стилистические интерпретации.

В современном декоративно-прикладном искусстве к стилизации обращаются все чаще, это связано с стремительным развитием художественного образования, широкой доступности информации, активном взаимодействии народов мира между собой. Она становится универсальным средством для художественного диалога, определяя основные правила ее использования, как для художников, так и для восприятия зрителя.

Для художников очень важным аспектом становится поиск удачного сочетания найденного образа непосредственно с материалом, в котором будет выполнен объект. От этого зависит художественная ценность не только изделия, выполненного в определенной технике, но и деятельность художника. Образ и сюжет в процессе художественной стилизации должен быть понятен, прежде всего, художнику, этим самым объект искусства

наполнится смыслом и будет способен передать эмоциональный настрой зрителю, визуальная форма проиграет и не будет прочитана.

Заключение

Предметно-пространственная среда современности требует создания произведений декоративно-прикладного искусства, которые с помощью метода стилизации будут отвечать эстетическим потребностям нашего времени, представляющих собой систему отдельных элементов и частей в целостное произведение. Ее роль увеличивается, так как зритель нуждается в эстетически и стилистически гармоничной среде. Комплексные знания современных явлений в архитектуре, дизайне и искусстве помогут художнику декоративно-прикладного искусства создать гармоничные арт-объекты, применяя актуальный метод стилизации в проектной и исполнительской деятельности.

Библиографический список:

1. Гершунский Б. С. Россия и США на пороге третьего тысячелетия: опыт экспертного исследования российского и американского менталитетов. М.: Флинта, 1999. 603с.
2. Даглдиян К. Т. Декоративная композиция. Ростов н/Д.: «Владос», 2008. 312 с.
3. Максяшин А. С. Декоративно-прикладное и народное искусство: их сущность и содержание: учебное пособие. Екатеринбург: Издательский дом «Уральская государственная юридическая академия», 2012. 44 с.
4. Петров М. К. Самосознание и научное творчество. Ростов н/Д.: Издательство Ростовского университета, 1992. 272 с.
5. Устин, В. Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве: учебное пособие. М.: АСТ: Астрель, 2006. 242 с.

III. НОВЕЙШИЕ МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНОЛОГИИ

УДК 747.017.2 + 747.56

ОРГАНИЗАЦИЯ ОСВЕЩЕНИЯ В ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Зарипова Д. Т., Назаренко К. Г.

*Омский государственный технический университет,
Институт дизайна, экономики и сервиса, Омск, Россия*

Аннотация: в наше время прямо пропорционально к развитию техники и технологий возрастают запросы и требования общества к их внедрению, как минимум, в пределах общественных пространств. Разработки ведутся и в области технологий освещения, в том числе и автоматизации световых сценариев. Для рассмотрения данной темы в качестве общественного пространства было решено взять выставку «Построить уют просто», посвященную популяризации частных жилых домов и определить требования к освещению выставочных пространств с учетом современных технологий.

Ключевые слова: освещение, выставочное пространство, световые сценарии, визуальное восприятие, световой дизайн

Введение

Как известно, более 80% информации человек получает через органы зрения, и в этом процессе огромную роль играет освещение. Освещение оказывает влияние на зрительно-эмоциональную оценку среды, восприятие ее масштабов, деталей, колористического решения, способно визуальным образом изменить объемы пространства.

Необходимый с практической точки зрения свет – дневной или искусственный – к тому же создает атмосферу, подчеркивает, «лепит» и раскрывает ее [5]. Это инструмент психологического воздействия на человека. Грамотно организованное освещение подчеркивает удачную геометрию и «выправляет» неудачную, корректирует объем, акцентирует внимание, проявляет фактуру материала, задает ритм, участвует в зонировании. А также помогает выстраивать световые сценарии для разного времени суток, разных занятий и целей. Световой сценарий помещения представляет собой комбинацию различных типов освещения для определенной ситуации, создавая своеобразную световую «картину». В рамках одного помещения могут быть реализованы различные световые сценарии в зависимости от функциональных или дизайнерских идей и задач [6].

В организации выставки освещение имеет важнейшее значение. Целью светового оформления является создание комфортной среды, подчеркивающей композицию выставочных площадей и отдельных выставочных экспонатов. Благодаря свету объекты приобретают необычный и привлекательный образ, свет выявляет их индивидуальность и создает эмоциональную атмосферу.

Основной задачей при проектировании систем освещения таких объектов является создание световой среды, максимально благоприятной для посетителей и, вместе с тем, акцентирующей внимание на объектах показа [1].

Методика исследования

При написании статьи был использован аналитический метод исследования. Теоретический анализ включил в себя сбор, изучение и анализ информации о современных световых технологиях. Также были систематизированы принципы организации освещения выставок и экспозиций на основе библиографических источников и статей. В качестве эксперимента было решено создать световой дизайн для выставочного пространства «Построить уют просто».

Теория

При проектировании освещения световых сценариев в пределах экспозиции важно соблюсти баланс между необходимым уровнем освещенности, обеспечением зрительного комфорта и безопасных условий для экспонатов.

Следует отметить, что освещение выставочных и музейных экспонатов отличается индивидуальностью и должно выстраиваться, исходя из особенностей каждой конкретной экспозиции, в тесном сотрудничестве с авторами или экспертами (рис.1).

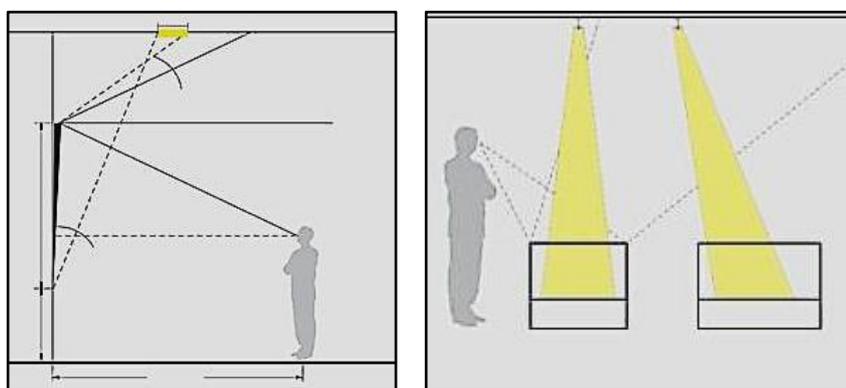


Рис. 1. Примеры освещения экспонатов

Выбор осветительного оборудования для выставок, галерей и музеев определяет впечатление посетителей. Потому большое количество факторов освещения требует индивидуального подхода и тщательной проработки каждой детали.

Требования касаются качества света, поэтому нужно выбирать источники света и оборудования, имеющие подходящие характеристики, и, конечно, принимать во внимание конкретную задачу освещения [2].

При проектировании осветительных установок для выставочного пространства необходимо учитывать пять основных принципов:

1. Необходимость привлечения внимания посетителей, поддержания и увеличения их интереса с помощью грамотно расставленных акцентов. Основной задачей этого является показ экспонатов с наиболее выгодной точки при максимально выгодном освещении. Так, например, при создании оптимальных условий восприятия экспозиционных объектов имеют значение цвет и фактура окружающих элементов интерьера и его отделки; архитектурные особенности помещения; суточные и метеорологические изменения освещенности экспозиционного пространства; размеры выставочного предмета и его расположение относительно естественных источников света и других экспонатов.

2. Создание комфортной для посетителей степени освещенности. Она подразумевает достаточно яркое освещение для восприятия объектов показа и безопасного передвижения

по выставочным залам (при этом не должен возникать дискомфорт из-за излишней яркости). Цвет освещения также играет роль. Наиболее приятным для зрительного восприятия является теплый свет светильников, в то время как для восприятия конкретных элементов экспозиции лучше подойдет более холодный искусственный свет, не искажающий цветопередачу. При проектировании освещенности демонстрируемых объектов и предметов необходимо учитывать защиту посетителей от слепящего действия искусственного освещения. Дизайн осветительных конструкций должен быть внешне максимально легким и не выделяться из общего композиционного решения. Следует исключить факторы, препятствующие правильному восприятию элементов выставки – чрезмерную контрастность, бликование, эффект ослепления [2].

3. Ответственность за безопасность и сохранность экспонатов отчасти лежит на освещении. Для того чтобы картины, фотографии и объемные объекты не потеряли свой первоначальный вид, следует учитывать необходимые нормы освещенности. Нужно исключить разрушительное воздействие ультрафиолетового и ближнего инфракрасного света на картины и предметы, выполненные при помощи печатной краски. Каждый элемент экспозиции требует соответствующего освещения. Поэтому для каждого объекта установлены свои уровни освещенности: так, например, удачным считается сочетание в выставочном зале экспонатов, схожих по тону и насыщенности, а разные по яркости объекты лучше разместить в различных зонах. Разрабатывая маршрут движения посетителей, необходимо учитывать адаптационные уровни – лучше идти от мало освещенных форм к более ярким.

4. Соотношение общей идеи дизайна освещения и отдельных ее частей при помощи осветительного оборудования. Качественное проектирование осветительного оборудования определяет впечатление посетителей от самой выставки, поэтому дизайнеру следует тщательно проработать индивидуальный подход к каждому экспонату. Необходимо придерживаться основных принципов при проектировании освещения, т.к. может нарушиться ритм выставки, и целостная картина восприятия выставочного пространства распадется на множество демонстрируемых объектов разной стилистики. При решении освещения экспозиционного пространства наиболее часто используются галогенные лампы, которые максимально подходят требованиям по освещению, а также светодиодные источники, преимуществом которых является то, что они не излучают ультрафиолетовый и инфракрасный свет.

5. Обеспечение максимально правильного восприятия цвета, формы, текстуры экспонируемых объектов. Важным параметром, который стоит учитывать при создании системы освещения экспозиций, является индекс цветопередачи CRI 300 (Colourrenderingindex) – специальный параметр, служащий для определения адекватности передачи цветов в соответствии с эталоном, показывающий, насколько натурально выглядят окружающие зрителя цвета в свете искусственного источника [6].

Несмотря на наличие множества видов освещения, на различные способы получения и использования энергии, предпочтение, как правило, отдается естественному солнечному свету.

Для получения естественного света в интерьере существует множество различных вариантов решений, среди которых панорамное витражное остекление, световые колодцы (рис. 2) и световые фонари в крыше, способствующие более благоприятной циркуляции

воздуха в помещениях. Отражения от полированной поверхности или зеркала могут создавать иллюзию дополнительного солнечного света, освещающего помещение [4].

Окно в крыше также может добавить в интерьер больше солнечного света. Характер дополнительных декоративных либо функциональных элементов окна дополняет пространство не только своими объемами, но и падающими тенями и игрой света и тени, что нужно учитывать при организации освещения в данном интерьере и, в зависимости от необходимости, приглушить или подчеркнуть влияние света и отбрасываемых теней в заданном пространстве (рис. 3).



Рис. 2. Освещение с применением светового колодца

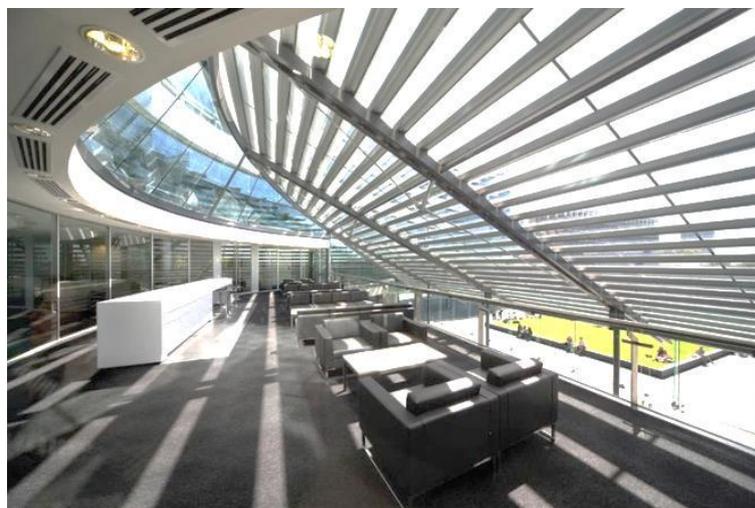


Рис. 3. Освещение с эффектом игры света и тени

Для освещения любого общественного пространства должны быть рассмотрены все возможные световые сценарии, ведь при различных уровнях инсоляции необходимо также варьирование яркости и направления искусственных источников света. В современных условиях все больше элементов жизни подвергаются автоматизации. Развитие также идет и в области систем управления осветительным оборудованием. В большинстве такие системы способны автоматически регулировать уровень иллюминации в зависимости от условий окружающей среды. Автоматизация представляет собой один из трех основных механизмов оптимизации, наряду с использованием энергоэффективных ламп и грамотным расположением светильников.

Системы управления светом используются для увеличения экономии энергии, в том числе с учетом строительных норм, стандартов зеленого строительства и энерго-сберегающих программ. Системы автоматического управления часто встречаются под названием «**умное освещение**».

Автоматическое управление осуществляется с помощью:

- таймера, который включает и выключает свет в определенное время;
- фотоэлемента, который срабатывает на изменение освещенности;
- компьютера - управление осуществляется по заданной программе, которую можно изменять в зависимости от потребностей и желания;
- датчика движения, присутствия или открытия двери.

Прогресс также существует в направлении минимизирования необходимых технических элементов, таких, как провода электропитания, или же совершенного отказа от подобных систем, в том числе и среди стационарного светового оборудования. Многие производители все чаще выпускают светильники, подразумевающие именно подзарядку, а не постоянное питание.

Система управления освещением может включать:

- умные выключатели, способные включаться и выключаться автоматически,
- умные диммеры, способные автоматически менять мощность освещения,
- умные лампы, способные автоматически включаться, выключаться, менять мощность, цветовую температуру и цвет,
- светодиодные ленты (с теми же возможностями, что и умные лампы) и RGB-контроллеры для управления ими,
- датчики движения,
- датчики присутствия,
- датчики открытия двери, окна, дверцы и так далее,
- датчики света,
- дополнительные дистанционные выключатели.

Она также может взаимодействовать с другими системами здания, такими, как пожарная сигнализация, отопление, вентиляция и кондиционирование.

Управлять светом при этом можно как обычным способом (локально), так и через специальные центральные пульта, сенсорные экраны, веб-интерфейсы и мобильные приложения (управление проходит через контроллер). Управление может затрагивать не только включение, яркость и направление источников света, но и их температуру цвета.

Одни из последних разработок посвящены модульному свету – модули осветительного оборудования могут быть соединены на несколько метров подряд «цепочкой» или же в свободном порядке, что позволит источникам освещения быть более «гибкими» и подстраиваться под различные условия эксплуатации помещения [7].

Соответственно, для организации благоприятных условий в выставочном пространстве необходимо проанализировать существующую ситуацию и адаптировать для нее световые сценарии, соответствующие тематике выставки, положительно влияющие на комфорт посетителей, привлекающие интерес зрителя и не влияющие отрицательно на сохранность объектов показа. Для оптимизации также необходимо предусмотреть автоматизацию систем управления светом.

В качестве объекта светового проектирования был рассмотрен выставочный корпус территории общественного пространства «Построить уют просто», целью которого является привлечение интереса зрителей к проектам частных жилых домов и районов в целом и формирующим чистоту стиля в средовом проектировании. Для достижения поставленных целей был использован такой инструмент моделирования пространства и объемов, как свет. Для экспозиций и зон отдыха было необходимо спланировать световые сценарии, организовать функциональное и декоративное освещение.

Результаты исследования

В процессе организации светового дизайна для выставки проведен широкий анализ существующей ситуации объекта проектирования, включая отделочные материалы и особенности архитектуры, а также расположение объекта относительно сторон света. Рассмотрены свойства используемых электроприборов, материалов их изготовления, варианты освещения пространства, осветительные сценарии и их актуальность с учетом концепции и темы данной выставки. Большое внимание уделено анализу, а так же сбору и изучению аналогов световых вариантов решений общественных пространств, включая выставочные, и светового оборудования в отдельности, также рассмотрены варианты декоративного освещения и инсталляций, представляющих собой пример инновационного подхода к световому проектированию.

В результате анализа и подбора материала были организованы световые сценарии для различного состояния среды, включающие в себя декоративное и функциональное освещение, принимающие во внимание яркость и направление естественного света в течение дня. Автоматическая регулировка отвечает за определение и настройку необходимой теплоты света в данных условиях. Работа световых систем также зависит и от наличия посетителей на территории выставочных залов. В часы отсутствия посетителей системы переходят в «спящий» режим. Среди различных видов освещения можно отметить нейтральное общее, дежурное, направленное экспозиционное, приглушенное теплое освещение для зон отдыха, регулируемое освещение для рабочих зон, элементы навигации и другие (рис. 4).



Рис. 4. Освещение в рабочей зоне и зоне для отдыха

Для объектов выставки (макетов частных жилых домов) предусмотрены специальные трековые светильники, описывающие круг над экспонатом и позволяющие продемонстрировать дом при различной направленности света, подразумевая естественный солнечный свет с учетом его температуры. Настенные планшеты для демонстрации проектов, а также фотографии в рамках освещают направленные потолочные светодиодные софиты (рис. 5).



Рис. 5. Вариант повседневного освещения выставочного зала

Осветительные приборы в зонах отдыха помогают погрузиться в атмосферу домашнего уюта, семейного тепла. Навигационная часть проекта, помимо декоративной функции, направляет посетителя по верному пути, привлекая внимание свечением, чтобы не было необходимости в поиске малозаметных навигационных элементов. Важным для безопасности людей является наличие подсветки ступеней лестницы. В проекте существует и общее регулируемое освещение, позволяющее с комфортом передвигаться по выставочному корпусу. Удачным решением в визуальном увеличении пространства выставки является создание «второго света» и высоких окон, а отсутствие глухих перегородок позволяет наполнить пространство большим количеством естественного света.

Проект «Сердце дома» соответствует его идее и цели, а также помогает создать необходимую атмосферу уюта и комфорта частного жилого дома при помощи современных технологий в области осветительного оборудования, новых нестандартных функциональных решений, современных способов автоматизации осветительных систем и максимально возможного процента экологичных материалов.

Выводы и заключения

В настоящее время возрастают запросы общества к внедрению современных технологий, материалов и требования к эргономичной и комфортной общественной среде. Одним из выигрышных вариантов моделирования пространства и придания необходимых эффектов и настроения является свет. Развитие в области светового дизайна является неотъемлемой частью развития средового дизайна. Проектирование общественных пространств, безусловно, требует профессионального подхода с глубоким анализом существующей ситуации на конкретном участке.

В статье определены и систематизированы проблемы и требования к организации светового дизайна в выставочном пространстве, где грамотное планирование световых сценариев играет одну из важных ролей. Приведены необходимые принципы организации светового дизайна, примеры и варианты автоматизации систем освещения.

Развитие технологий стремительно набирает обороты, а это значит, что необходимо не упускать из виду и следить за новшествами современного осветительного оборудования, способов освещения пространства и автоматизации данных процессов.

*Научный руководитель: доцент кафедры «Дизайн», член Союза дизайнеров России
Алгазина Н. В.*

Библиографический список:

1. Освещение музеев, галерей и выставок. URL: <https://www.mdm-light.ru/solutions/muzei-galerei-vystavki/> (дата обращения 20.03.20)
2. Петров В. И. Азбука освещения. М.: Изд-во МЭИ, 1999. 16 с.
3. Свет как инструмент архитектора. URL: <https://www.interior.ru/design/6155-svet-kak-instrument-arkhitekтора.html> (дата обращения 20.03.20)
4. Semi Open Space – Openness And Connectivity To The External Space. URL: <https://happho.com/semi-open-space-openness-connectivity-external-space/> (дата обращения 20.03.20)
5. Сорелл К. Пространство и свет в современном интерьере: идеи для дома. М.: Кладезь-Букс, 2007. 58 с.
6. Числетт Х. Золотые правила дизайна. М.: 2005. 103 с.
7. Wire Line: светодизайн в 2019 году. URL: https://revolution.allbest.ru/construction/00782869_1.html (дата обращения 25.03.20)

УДК 72.017.2 + 747.56

СВЕТОВОЙ ДИЗАЙН В ОТКРЫТОМ ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА

Зубровская Е. В.

*Омский государственный технический университет,
Институт дизайна, экономики и сервиса, Омск, Россия*

Аннотация: в области проектирования общественных пространств стремительно развивается новое направление, рассчитанное на восприятие окружающей среды при искусственном освещении в темное время суток и при различных световых сценариях. Это явление обусловлено изменением ритма жизни городского населения, а также внедрением новых технологий. Результат взаимодействия технологий и современных приемов освещения в среде – это не только создание более комфортных условий для жизни жителей города, но и создание специфического архитектурного образа, пространственных эффектов и атмосферных картин, которые могут быть получены только искусственным светом в его современных формах. Для изучения данной темы в качестве объекта изучения было

принято использовать выставочное пространство «Сила природы» и определить требования к освещению выставочных пространств в городской среде с учетом современных технологий.

Ключевые слова: световые сценарии, искусственное освещение, пространственные эффекты, комфортные условия

Введение

Как известно, свет является одним из наиболее важных и гибких инструментов влияния на восприятие окружающей среды. Свет, естественный или искусственный, показывает, открывает и очерчивает пространство: чем лучше освещение, тем лучше наше ощущение и восприятие пространства [4].

С ростом городов, их развитием и техническим прогрессом растут и требования к повышению качества жизни городского населения. Развитие наружного освещения происходит в связи с тем, что большая часть активного времени населения современного крупного города приходится на темное время суток. Термин «Lichtarchitektur»⁸, предложенный в 1926 г. немецким светотехником И. Тейхмюллером, подразумевает специфический, отличный от дневного зрительный образ архитектурного произведения, возникающий при сознательно организованном освещении и исчезающий при его выключении [3]. Современные элементы наружного освещения должны учитывать эргономический аспект: видимость, эстетику, энергоэффективность и экономичность.

В настоящее время во многих крупных городах России предпринимаются меры по разработке и реализации концепций светодизайна. Он является неотъемлемым аспектом благоустройства городской среды.

В организации выставочного пространства в городской среде светодизайн играет одну из важнейших ролей, так как зрительное восприятие объекта является первичным, а 90% данных поступает в человеческий мозг посредством зрения. Цель освещения выставочного пространства – создать атмосферу, привлечь внимание, а также показать экспонат, максимально подчеркнув его художественный образ. Достигнуть желаемых визуальных эффектов можно посредством различных типов освещения: фоновым, локальным, направленным или драматургическим, где игра света и тени способна настроить на определенные эмоции.

Проектирование системы освещения выставок также направлено на исключение влияния факторов, негативно влияющих на восприятие объектов, представленных на экспозиции. Прежде всего, речь идет о появлении бликов на самих экспонатах и различных поверхностях; эффекте ослепления от слишком яркого источника света, направленного в глаза посетителям; дисбалансе в освещении тех или иных зон; излишней светотеневой контрастности [2]. Главная задача освещения экспозиций – представление в максимально выгодном свете всех выставочных экспонатов, а также общее комфортное восприятие окружающей среды.

Методика исследования

Одним из методов исследования темы в статье является обзор и сравнение аналогичных объектов проектирования. Теоретический анализ включил в себя рассмотрение инженерно-технологических аспектов данной темы. С учетом полученных

⁸ Лайтархитектура – слово составлено из двух слов «light» и «architecture» (архитектура)

данных смоделировано выставочное пространство «Сила природы», в рамках концептуального решения, где рассмотрены принципы современного светодизайна.

Теория

Свет является одним из основных элементов при создании организованных архитектурных пространств. Благодаря свету пропорции объемных форм, фактура их поверхностей, характер отдельных элементов и частей, воздействующие на нас формой и цветом, вызывают сложные ощущения, создающие в нашем сознании определенные и характерные образы. То же самое касается освещения ландшафтных композиций и объектов выставочных пространств (рис. 1).

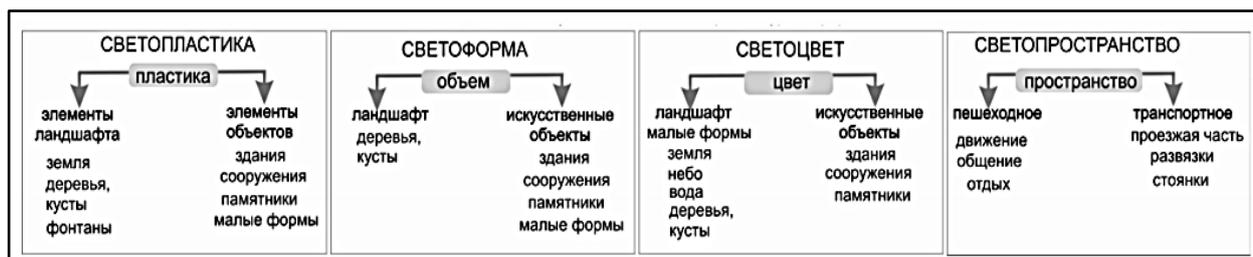


Рис. 1. Схема взаимодействия искусственного света с архитектурной формой

При создании объемной формы в условиях естественного и искусственного освещения в творческом плане есть принципиальное отличие. Свет в дневное время задан изначально естественным источником – солнцем. В этих условиях подчеркнут только материал и масса рассматриваемого объекта. Однако в ночной практике формирования творческого образа открытого выставочного пространства в структуре города, появляется возможность активно управлять светом, задавать направления и цветность лучей, устанавливать интенсивность, использовать несколько источников и их комбинации. Здесь выявляются новые перспективы выразительности (рис. 2).

Концептуальный подход в светодизайне выставки в городской среде позволяет рассматривать ряд идей формирования коммуникативных пространств:

- «театрализация» и «виртуализация» пространства, как способ повышения его информативности;

- концепция «подвижной среды» на основе интерактивного управления и динамика света, как способ влияния на зрителя. Таким образом, освещение может стать самостоятельной генерирующей идеей.

В любом случае различимость любого объекта зависит от шести факторов: его яркости, углового размера, контраста (яркостного или цветового) между объектом и фоном, спектра освещения, прозрачности воздуха и продолжительности наблюдения [5].

Полихромный или монохромный источник искусственного света может участвовать в формировании объема и пространства с заливающим или локальным освещением, с определенным ритмом источников света, световых линий и пятном светового рисунка.

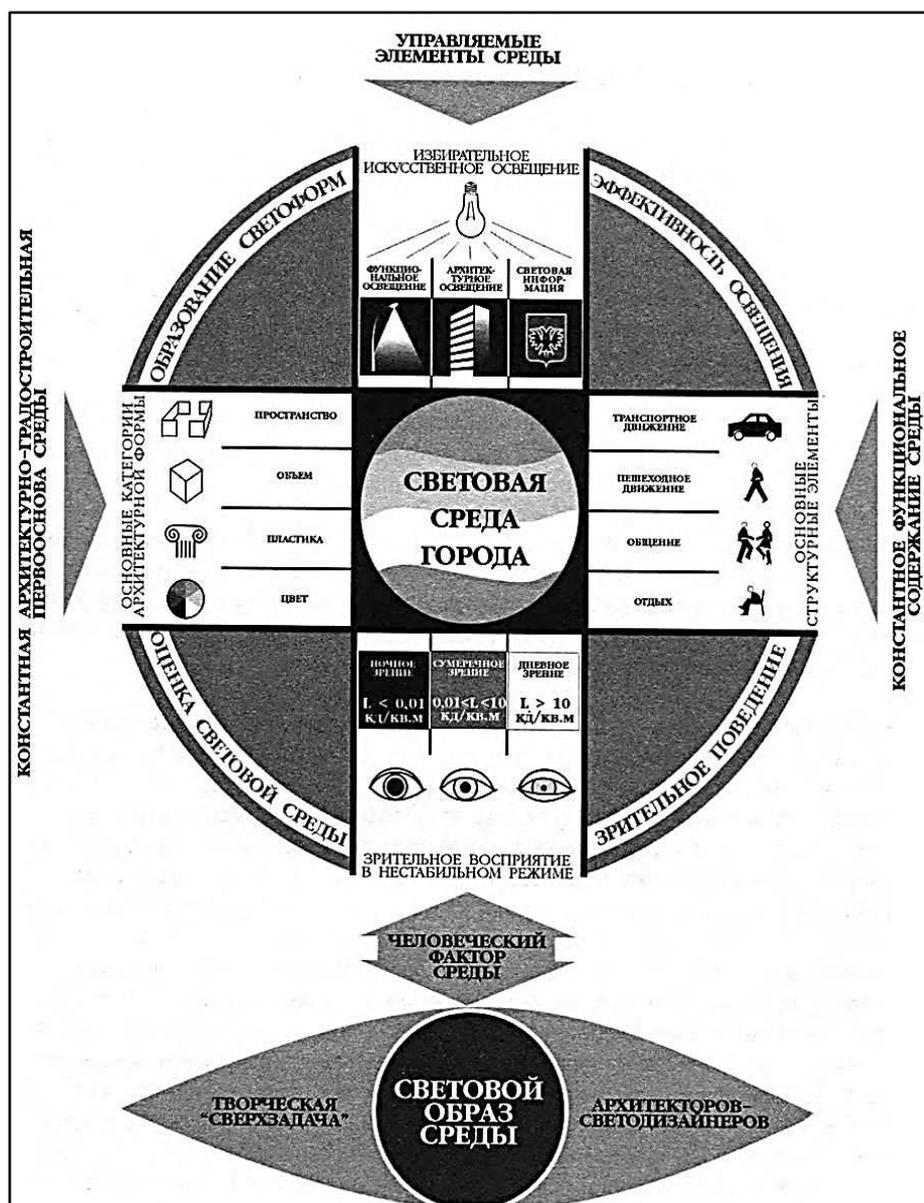


Рис. 2. Схема создания светового образа городской среды

При создании объемно-пространственной или фронтальной световой композиции используются следующие параметры:

- колориметрия (цветовой тон; насыщенность, порог; светлота, порог);
- фотометрия (длина волны излучения; чистота; яркость);
- коэффициенты отражения (ρ) и светопропускания (τ) материалами с учетом психологических, оптических эффектов и иллюзий, вызванных искусственным или естественным светом [1].

Световой дизайн выставочного пространства в городской среде должен следовать следующим требованиям:

- давать полноценное общее освещение для свободного перемещения людей;
- обеспечивать целостность всех объектов экспозиции;
- расставлять акценты на конкретных объектах или экспонатах выставки.

Для достижения цели визуальной коммуникации зрителя с объектом используются различные световые приемы и новые технологии подачи светового потока. Нередко применяется цветная подсветка и освещение с использованием цветных фильтров.

Определенные цвета и интенсивность света также могут нести в себе тот или иной смысл, подчеркивая концепцию экспозиции. Например, яркий общий белый свет или световые пятна привлекают внимание, а мягкий приглушенный свет голубоватого оттенка располагает к расслаблению.

Яркость, объемность и масштабность оформления способно обеспечить проецирование изображения на любые плоские поверхности с помощью лазера. Привлечь максимум внимания к экспонату и создать нужные визуальные эффекты способны световые проекторы, цветная подсветка RGB светодиодными лентами, ультратонкие неоновые шнуры, световые занавесы, лайтбоксы, аплайты (светильники для создания световых дорожек, могут задавать маршрут, направляя посетителей выставки), встраиваемые светильники, прожекторы на треке.

Широкий простор для реализации захватывающего светового оформления выставочных площадок предоставляют современные интеллектуальные световые приборы: световые панно, стробоскопы, сканеры, оптоволоконная оптика, сенсорное оборудование. Они позволяют сделать выставочное освещение прикладным и развлекательным.

Нередко вместе со световыми технологиями на выставках используют удивительные эффекты, которые способна создавать вода в сочетании со светом. Переливы воды в лучах разноцветной подсветки и различная конфигурация струй создают потрясающий эффект.

Важны также уровень потребления электроэнергии и световое загрязнение, которое вызывает ухудшения самочувствия человека и плохо отражается на окружающей фауне и флоре. Чтобы снизить негативное влияние, нужно исключить рассеивание потоков света и «подсвечивания неба» и соблюдать нормы освещенности.

При всем многообразии осветительных элементов, при освещении улиц в ночное время потребляется большое количество электричества, которое можно экономить, если использовать некоторые технологические разработки:

- использование энергосберегающих ламп. Это поможет существенно снизить расход электроэнергии, не потеряв при этом качество освещения;
- поиск альтернативных источников энергии. В качестве примера можно привести использование автономных систем освещения на солнечных батареях;
- автоматизация уличного освещения. Это один из наиболее эффективных способов экономии электроэнергии.

Система с автоматизированным управлением способна решить несколько актуальных задач, связанных с экономией электроэнергии и оптимизацией ее расходов:

- включение/выключение освещения согласно графику, в автоматическом режиме при срабатывании датчика или по сигналу диспетчера;
- контроль работоспособности линии (при возникновении повреждений автоматика подает диспетчеру сигнал с указанием конкретного места неисправности);
- уменьшение нагрузки на ближайшую подстанцию (автоматика позволит рассчитать необходимый уровень потребления электроэнергии и равномерно распределить нагрузку на сеть).

В качестве объекта проектирования был рассмотрена общественная территория «Точка Кипения», прилегающая к корпусу Омского государственного технического университета. Целью является привлечение интереса зрителей к проектам выставочных пространств в городской среде. Для достижения поставленной цели использован свет как инструмент моделирования объема и пространства. Для экспозиций и зон отдыха было

необходимо разработать функциональную систему освещения, отвечающую всем требованиям проектирования светодизайна выставочных пространств.

Результаты исследования

В ходе работы над проектом светодизайна выставочного пространства «Сила природы» был изучен опыт взаимодействия искусственного света в темное время суток как с городской средой в целом, так и с отдельными объемными формами. Рассмотрены параметры, влияющие на правильное восприятие зрителем экспозиции выставочного пространства в городской среде и методы достижения максимального визуального эффекта. Также проведен сбор и анализ информации об используемых источниках искусственного освещения с учетом энергосберегающих факторов и автоматизации процесса.

В проекте выставочного пространства «Сила природы» за все освещение территории отвечают точечные напольные светильники, которые подчеркивают всю территорию и делают акцент на основных главных точках композиции. При помощи современных технологий одна из инсталляций отражает силу энергии давления с помощью пешеходной тропинки, которая в течение светлого времени суток собирает энергию и по мере наступления сумерек отдает ее осветительным приборам, установленным на экспозиционной территории.

Выводы и заключения

Таким образом, световая архитектура создается комплексным действием всех современных элементов освещения. В статье выявлены и систематизированы проблемы и требования к организации светового дизайна в открытом выставочном пространстве. Анализ проектирования освещения городской среды в целом, зеленых насаждений, архитектуры, малых форм, объектов выставочного пространства, эксплуатация осветительных установок показывают, что практически во всех случаях можно достигнуть оптимальных решений по созданию творческих эффектных композиций, способных существенно преобразить не только отдельные площади, но и создать своеобразное лицо всего вечернего города.

*Научный руководитель: доцент кафедры «Дизайн», член Союза дизайнеров России
Алгазина Н. В.*

Библиографический список:

1. Карпенко В. Е. Натурное обследование освещенности в пешеходных пространствах набережных Владивостока // Вестник инженерной школы ДВФУ. 2017. № 1 (30). С. 116–131.
2. Освещение выставок // МДМ-ЛАЙТ. URL: <https://www.mdm-light.ru/solutions/osveshchenie-vystavok/> (дата обращения 15.02.20)
3. Световая среда города // Arhplan. URL: <http://www.arhplan.ru/urbanism/cityscape/light-environment-of-city> (дата обращения 15.02.20)
4. Сорелл К. Пространство и свет в современном интерьере. М.: Кладезь-Букс, 2007. 58 с.
5. Щепетков Н. И. Световой дизайн города. Учеб. пособие. М.: Архитектура-С, 2006. 21 с.

ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ СВЕТОВОЙ СРЕДЫ ГОРОДСКИХ ТЕРРИТОРИЙ

Павлова Е. В., Козлова Л. Н.

*Омский государственный технический университет,
Институт дизайна, экономики и сервиса, Омск, Россия*

Аннотация

Статья направлена на выявление принципов формирования городского пространства при помощи света. Объектом исследования данной статьи является световой дизайн городской среды в современном понимании. Предметом исследования являются особенности формирования городской среды при помощи света с точки зрения не только утилитарных, но и эстетических характеристик. В статье рассмотрены современные тенденции при формировании светового пространства города на примерах городских парков. Исследование направлено на выявление степени влияния освещения города на качество городской среды и жизнь горожан.

Ключевые слова: световой дизайн, городская среда, световая среда, уличное освещение, экстерьер, ландшафт, световое пространство.

Введение

Уличное освещение обеспечивает комфорт и безопасность передвижения пешеходов в темное время суток. Жизнь современного города невозможно представить без искусственного освещения, которое должно выполнять не только утилитарную функцию, но и эстетическую.

Долгое время в теории и практике проектирования городской среды наружное освещение во всех его видах было частью раздела инженерного оборудования городских территорий, что означало недооценку влияния и потенциала уличного освещения как формообразующего элемента среды [1, с. 4]. До сих пор в теории градостроительства и архитектуры не существует четко обозначенной задачи формирования искусственной световой среды как профессиональной, решение данной задачи часто рассматривается в рамках проекта только как функциональная необходимость. На деле, учитывая современный темп и развитие жизни в городах, городская среда, формируемая одновременно и как архитектурная, и как среда для жизнедеятельности, должна создаваться не только для ее восприятия в дневное время, но и в вечернее и ночное; при этом в вечернем формате экстерьер должен иметь свои образные характеристики. Это следует считать вторым зрительным состоянием и архитектурным образом городской среды [1, с. 4].

Разработка комплексного подхода к формированию световой среды вечернего города включает в себя изучение степени влияния и взаимодействия видов освещения с технической точки зрения и задач художественной гармонизации городского пространства с эстетической точки зрения. Для анализа и последующего внедрения комплексного подхода предлагается более широкое рассмотрение роли света как средства художественного формообразования.

Теория

Основными видами освещения, посредством которых формируется световая среда города, являются: функциональное освещение, информативное освещение, ландшафтное освещение и архитектурное освещение. Цель первых двух видов определяется как освещение пути, обозначение верного направления движения и обеспечение безопасности для человека или транспортного средства, в зависимости от того, где располагается осветительное оборудование. Ландшафтное и архитектурное освещение имеет непосредственное отношение к формированию вечернего облика города. Таким образом, эти виды освещения должны быть направлены не только на удовлетворение утилитарных потребностей города и горожан, но также должны отвечать эстетическим требованиям и критериям, предъявляемым к современной городской среде.

Исходя из функционального назначения, все виды уличного освещения делятся на четыре типа: общее, заливающее, маркировочное и декоративное [2].

Цель общего освещения – ориентация посетителей на местности. Такой тип освещения используют для подсветки основных зон городских или парковых территории, по которым передвигаются люди. Другими словами, такое освещение можно назвать функциональным – оно используется для обозначения и подсветки основных направлений движения в темное время суток: тротуаров, аллей, лестниц, переходов.

Заливающее освещение используется для того, чтобы создать комфортную среду в зонах отдыха посетителей, то есть на территориях, где люди пребывают длительное время, и где необходимо достаточно яркое, понятное и универсальное освещение. Например, зоны отдыха в городских парках и скверах, где горожане могут отдыхать в вечернее время.

Маркировочное освещение предназначено не столько для освещения территории, сколько для обозначения границ зонирования и путей передвижения. Такое освещение, как правило, является точечным, неярким и представляет собой компактные осветительные приборы, чаще всего встроенные в покрытие или в бордюры. Его обычно размещают на тротуарах, велосипедных или беговых дорожках.

Декоративное освещение используется для расстановки акцентов на проектируемой территории и для привлечения внимания посетителей. Данный тип освещения подчеркивает различные объекты городской скульптуры, малые архитектурные формы, растения, фонтаны и водоемы. Для такого типа освещения характерно использование светильников разных цветов [3]. Как раз этот вариант освещения больше отвечает за эстетику формируемой им среды.

На данный момент на этапе проектирования городские световые пространства формируются, согласно типовым решениям при разработке инженерной части проектов освещения улиц, площадей, дорог и образуют собой утилитарные световые пространства. На современном этапе развития науки о световом оформлении городов, документально регламентируются лишь количественные параметры уровня освещенности или яркости освещения фасадов зданий, дорожных покрытий. Утилитарные пространства должны присутствовать на карте города, но уже на первоначальной стадии создания проектов они должны органично включаться в комплексное решение архитектурного пространства города в целом, его светового каркаса.

Центральной эстетической задачей процесса формирования световой среды города и световой архитектуры объектов является уравновешенное взаимодействие искусственного освещения с архитектурной формой в ее основных категориях – объем, пластика, цвет и

пространство. В результате этого взаимодействия образуются новые, отличные от дневной визуальные качества среды.

Городская среда, образованная искусственным освещением, может быть подразделена на 3 типа пространства: элементарное, утилитарное и архитектурное. Элементарное световое пространство формируется из первичных источников света, как правило, представляющих собой одиноко установленные осветительные приборы. В рамках такого пространства контуры светового пятна имеют четкие границы. При объединении осветительных приборов элементарного пространства в структуру, образуется более сложное утилитарное пространство – линейное в пределах улиц и тротуаров, дискретное на площадках или фрагментарное в формате всего города [1, с. 146]. Архитектурное световое пространство формируется как за счет совместной работы первых двух типов световых пространств, так и за счет тех объектов, которые освещаются в пространстве: здания, сооружения, деревья, малые архитектурные формы. Благодаря подсветке этих элементов создается дополнительный трехмерный эффект. Визуально формирующиеся таким образом пространства наиболее значимы при эстетической оценке городской среды, освещение, таким образом, демонстрируется в максимальной своей концентрации и выразительности.

Художественные качества городской среды, будь то архитектурный объект или же элемент ландшафта, необходимо намеренно выявлять. Световую композицию пространства необходимо заранее продумывать и прогнозировать ее параметры. Случайно расположенные элементы освещения или же элементы, расположенные неверно, могут исказить облик объекта, сделать его непривлекательным и отпугивающим.

При создании светового пространства в зависимости от назначения освещаемой территории, ее местоположения в городской структуре формируются различные масштабы: транспортный и пешеходный (камерный и ансамблевый). Транспортный масштаб характеризуется размещением ярких светильников на мачтах высотой 20–30 м и консольных уличных светильников по обеим сторонам проезжей части дороги высотой 10 – 13 м. Второй тип масштаба характеризуется расположением соразмерных человеку осветительных приборов высотой 1,5–5 м [1, с. 208–209]. Образованная таким образом световая среда становится многоуровневой, что позволяет осветить большее пространство в разных плоскостях, что, с одной стороны, обеспечивает большую безопасность и открытость окружающей территории, а с другой, позволяет придавать новые смыслы и образные характеристики тому пространству, которое знакомо и привычно для горожан в дневное время.

Вечерний или ночной отдых в городском парке существенно отличается от дневного. В такое время суток посетители могут наслаждаться тишиной и чувством уединенности. Именно поэтому свет не должен быть чересчур ярким, как на центральных улицах города или на стадионах. Но в то же время недостаток освещения приводит к отсутствию популярности парковой зоны у посетителей.

Осветительные приборы, установленные в скверах, садах и парках, несут как практические функции, так и декоративные. К практическим функциям относятся: безопасность посетителей, упрощение навигации по территории парка, повышение комфорта во время отдыха. Технически верное парковое освещение повышает психоэмоциональное состояние посетителей, которые с радостью вновь посещают место отдыха. С декоративной точки зрения уличные осветительные приборы воспринимаются

как полноценные элементы ландшафтного дизайна, особенно это необходимо учитывать в условиях дневного освещения [1, с. 269].

Основной принцип размещения осветительных приборов в парковой зоне – равномерное распределение светильников по всей территории. Осветительные приборы устанавливаются с привязкой к зонам основного притяжения посетителей – площадкам, фонтанам, малым архитектурным формам, зонам отдыха. Такое освещение называется заливающим [1, с. 250]. Также в парковой зоне необходимо подсвечивать основные направления движения пешеходов и особенно точки, где маршрут изменяет свое направление или где пешеходов могут ожидать препятствия: изменения рельефа, ступени, пандусы. Это повысит уровень безопасности при передвижении по данной территории и также обеспечит комфорт и желание возвращаться вновь.

Маркировочное освещение будет уместно для подчеркивания контуров дорожек и тропинок в парковой зоне. Наиболее ярким примером такого подхода является установка боллардов [3]. Обычно они располагаются вдоль боковых границ аллей и рельефных тропинок либо по центру цветочной клумбы. Высота между источником света и землей минимальна, поэтому данный вариант предназначен не столько для освещения, сколько для световой маркировки важных элементов парка.

В современных парковых зонах благодаря использованию инновационных технологий возможно создание определенного сценария освещения. Ярким примером такого подхода к освещению городского пространства является парк Зарядье в Москве (рис. 1). В нем применена современная система управления светильниками, которая позволяет запрограммировать освещение всего парка для определенных целей: проведения праздника, массового мероприятия или индивидуальной программы для каждого посетителя [3, с. 93–95]. Например, возможно задать такой режим освещения, при котором датчики движения, установленные в определенных зонах парка, улавливают движение посетителей и передают сигнал светильникам о включении или выключении. Так могут локально освещаться те зоны, в которые вошел посетитель или в которых находится большее количество человек. Такая система отвечает требованиям энергоэффективности и экологичности.



Рис. 1. Макет парка Зарядье с освещением, г. Москва, Россия

Помимо опции программирования по движению, освещение в Зарядье возможно настроить исходя из времени суток и сезона, и сделать его ярким, приглушенным, рассеянным, в результате чего дизайнерами создаются неповторимые световые эффекты, позволяющие не только обеспечить навигацию в парке, но и изменять его восприятие посетителями при неизменной структуре самого парка (рис. 2).



Рис. 2. План освещения парка Зарядье

Помимо того, что на всей территории использовано цветное освещение, цвет которого также может изменяться (рис. 3), некоторые светильники могут изменять световую температуру – освещать пространство теплым или холодным светом, что позволяет менять саму атмосферу парка и задавать особое настроение.

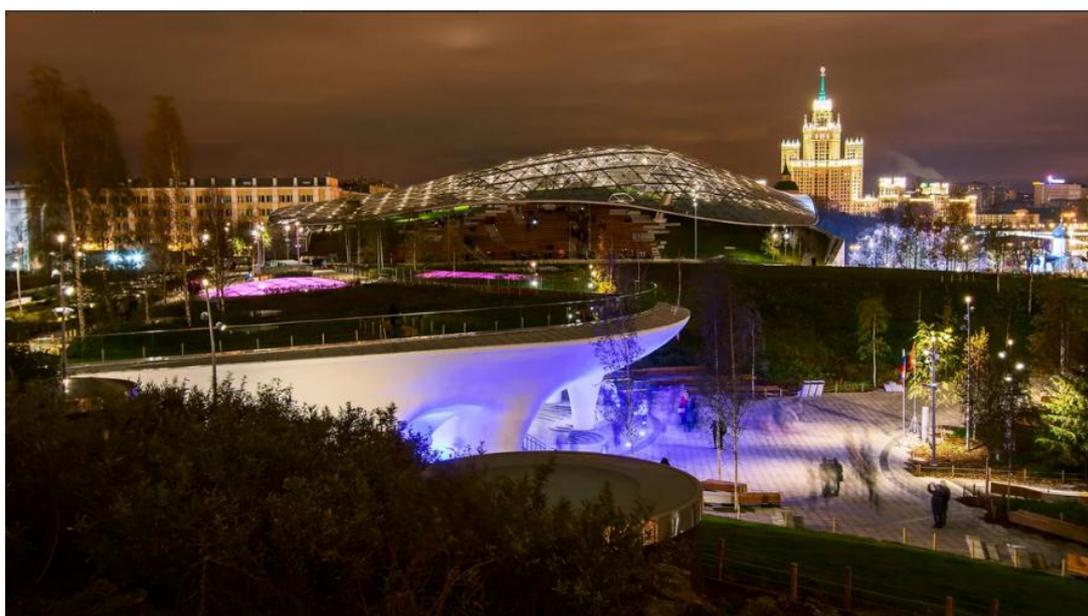


Рис. 3. Освещение в парке Зарядье

В последние годы актуальной системой освещения городских парковых зон становится освещение по типу «опрокинутое звездное небо» или «световая сеть» с нерегулярным или регулярным расположением источников света: в дорожное покрытие или в газоны встраиваются световые приборы, которые не освещают плоскость земли, а лишь обозначают ее световыми точками или линиями. Такая система освещения позволяет создать неповторимую атмосферу и образ, как, например, в портовом городе Иокагама в Японии [1, с. 232]. На площади Гранд-Мелл, расположенного рядом с морским побережьем, дизайнеры преследовали цель воссоздать образ светящегося в темноте моря. Для этого на территории парка площадью 2000 м² в покрытие были вмонтированы 1040 светящихся элемента. Светильники работают в режиме легкого мерцания, что создает ощущение движения и формирует определенное эмоциональное состояние посетителей. (рис. 4).

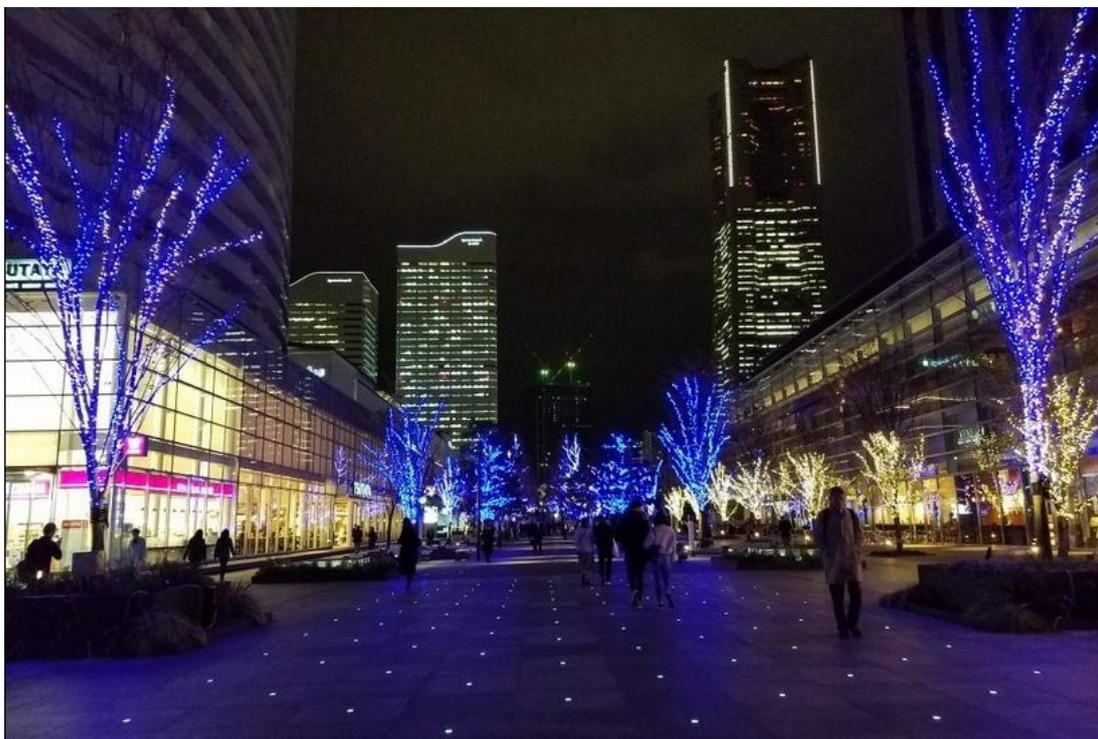


Рис. 4. Встроенные в покрытие точечные светильники.
Площадь Гранд-Мелл в г. Иокагама, Япония

Стремление и тенденция создания многофункциональных городских пространств требует тщательной проработки освещения территории, особенно если территория представлена не только парковой зоной, но и архитектурными объектами. Так при создании нового многофункционального парка в городе Ухань в Китае был разработан определенный световой сценарий, который объединяет архитектуру и ландшафт, подчеркивает плавные формы парка и помогает изменяться парку в зависимости от дней недели и количества посетителей (рис. 5). Освещение в парке устроено динамическим образом, так что оно становится ярче при большем количестве посетителей и более спокойным при меньшем количестве [5]. Большая часть осветительных приборов встроена в покрытие, что позволяет в нужной степени акцентировать внимание на архитектурных объектах, расположенных на территории парка, и в то же время создать мягкую спокойную атмосферу на территории парка (рис. 6, 7).



Рис. 5. Освещение в парке г. Ухань, Китай



Рис. 6. Встроенные в покрытие светильники в парке



Рис. 7. Встроенные в покрытие светильники, подчеркивающие элементы покрытия и малые архитектурные формы

Выводы и заключения

При формировании световой среды города следует учитывать общие закономерности и современные тенденции, а также объективные параметры, обеспечивающие качество городской среды.

В городских парках, скверах и местах отдыха необходимо внедрять цветное освещение, так как однообразное и одноцветное освещение приводит к зрительной гомогенности среды и ее монотонности, что в свою очередь отрицательно влияет на психоэмоциональное состояние человека.

При освещении разных по функциональной направленности зон и территорий города важно обеспечить их зрительное отличие. Цветовые различия в совокупности с различиями в уровнях освещенности, яркости, масштабе, типах освещения обеспечивают определенное цветоцветовое зонирование среды. Зонирование позволяет горожанам лучше ориентироваться в вечернем городе, а также усиливает и дополняет зонирование территорий, которые люди привыкли видеть в дневное время.

В условиях жизни в современных крупных городах важно обеспечить людям чувство эмоционального спокойствия и безопасности не только при естественном освещении, но и при искусственном в вечернее время. В темное время суток именно грамотное продуманное освещение территорий формирует благоприятное отношение людей к вечернему городу. Кроме того, в городских парках стало активно использоваться многопрограммное освещение в статическом и динамическом режимах, усиливающее взаимодействие человека с окружающей его средой и позволяющее людям активно включаться в формирование облика той или иной зоны парка, а не быть только сторонним наблюдателем.

В результате проектирования световой среды города не только с точки зрения утилитарной потребности, но и с учетом эстетической составляющей, городская среда способна изменяться и формировать различные образные характеристики, не

трансформируясь при этом в физическом смысле. Благоприятная световая среда правильным образом влияет на эмоциональное состояние горожан, формируя их позитивное отношение к городу, создавая дружественный и безопасный образ города, в котором люди чувствуют себя спокойно и уверенно в вечернее время.

Библиографический список

1. Щепетков Н. И. Световой дизайн города / Н. И. Щепетков: Учеб. пособие – М.: Архитектура-С, 2006. – 320 с.: ил. – ISBN 5-9647-0103-5.
2. Виды уличного освещения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cdelct.ru/object/vidy-osvescheniya-na-ulice.html> (дата обращения: 25.11.19)
3. Организация освещения и разновидности уличных светильников для парков и скверов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://220.guru/osveshhenie/ulichnoe/podsvetka-parkov.html> (дата обращения: 20.10.2019).
4. Шишалова Ю. Объект номера. Парк Зарядье. // Проект Россия. – М.: Ситипринт, 2018. – № 86 – С. 50–95.
5. Онлайн-журнал «Arch Daily». Статья: «One City development, Gemdale Wuhan / ASPECT Studios» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.archdaily.com/898415/one-city-development-gemdale-wuhan-aspect-studios?ad_source=search&ad_medium=search_result_projects (дата обращения: 12.06.2020).

IV. АКТУАЛЬНЫЕ МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ В ОБЛАСТИ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СРЕДОВОГО ДИЗАЙНА, ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

75.017.4

СПЕЦИФИКА ДИСЦИПЛИНЫ «АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ» И ЕЕ РОЛЬ В ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ЛИЧНОСТНОМ СТАНОВЛЕНИИ ДИЗАЙНЕРА

Боброва Е. В.

*Омский государственный технический университет,
Институт дизайна, экономики и сервиса, Омск, Россия*

Аннотация: в статье анализируется значение дисциплины «Академическая живопись» для профессионально-личностного становления дизайнера. Автор также определяет специфику содержания дисциплины для подготовки специалиста по направлению 54.03.01 «Дизайн» в контексте композиционных задач, цветовых и графических. Также в статье определен круг первоочередных задач для преподавателя дисциплины «Академическая живопись».

Ключевые слова: академическая живопись, дизайн, композиция, тон и цвет, форма

Введение

В рамках высшего профессионального образования существует ряд специальностей, для которых живопись является необходимым звеном в цепи общепрофессиональных предметов. Не стоит преуменьшать значение этой дисциплины и в профессиональной подготовке дизайнера, поскольку именно в процессе создания живописного изображения учащемуся прививается художественный вкус, чувство прекрасного. Кроме того, на занятиях по живописи студент познает мир цветовых гармоний, изучает их виды, учится организовывать цветовое пространство – сложнейшая композиционная задача.

Однако на практике мы сталкиваемся с тем, что содержание дисциплины «Академическая живопись» остается неизменным для целого ряда художественных специальностей, различных, между тем, по своей специфике. Вместе с тем, в высшей школе в последние годы обозначился курс на подготовку не просто хорошего специалиста, но личности, способной легко и свободно ориентироваться в решении любых профессиональных вопросов. В связи с этим важной задачей современного художественного образования представляется определить и разграничить содержание общепрофессиональных дисциплин с учетом специфики направления подготовки согласно каждой отдельно взятой специальности. Так, образовательные дисциплины, входящие в образовательный блок программы, направленной на подготовку студентов по направлению 54.03.01 «Дизайн», нуждаются в корректировке согласно специфике работы дизайнера и требованиям к компетенциям и квалификации выпускника. Академическая живопись в этой связи не является исключением.

В соответствии со стандартом образования для специальности «Дизайн» выпускник должен владеть не только основами академической живописи, но и приемами работы с цветом и цветовыми композициями (ОПК-2). Однако наряду с требованиями сформированности общепрофессиональных компетенций образовательный стандарт

предполагает владение приемами работы в макетировании и моделировании, дизайн-проектировании с цветом и цветовыми композициями (ПК-1), что трудновыполнимо без освоения основ дисциплины «Академическая живопись». Так, живопись является частью профессиональной культуры будущего дизайнера, гарантом его компетенций. Отметим вместе с тем, что как следует из образовательного стандарта, задачи интересующей нас дисциплины должны быть сосредоточены вокруг составления гармоничной и уравновешенной цветовой композиции: цветотоновой организации живописной плоскости, составлении пластически выразительных цветовых масс, ритмического чередования каждого цвета в пространстве листа. Следовательно, система практических заданий по академической живописи для студентов-дизайнеров должна быть составлена на основе натуральных постановок с разнообразными по характеру и последовательно усложняющимися задачами по принципу декоративности – работы с организацией изобразительной плоскости.

Основная часть

Художественная практика накопила разнообразный интересный опыт в области композиционных построений в живописи. Проблема взаимодействия тона и цвета в составлении живописной композиции осознавалась уже в эпоху Возрождения в трактатах Л. Альберти, Леонардо да Винчи, Ч. Ченнини, А. Дюрера. Велика в этом смысле ценность взглядов, изложенных Леонардо да Винчи в сочинении «Книга о живописи», где автор не только выделяет важность работы тональными отношениями, но и указывает на взаимосвязь тональной конструкции листа и композиции цветowych пятен: «...Из нее (науки рисунка – Е. Боброва) исходит другая наука, которая распространяется на свет и тень или, лучше сказать, на светлое и темное; эта наука требует многих рассуждений» [9, с. 13]. Нельзя не отметить замечаний А. Дюрера относительно необходимости следить за тональными отношениями в живописи. Дюрер подчеркивал, что без тональных отношений мы бы увидели только «чередование цветов» [9], что важно в контексте темы статьи, поскольку тональные отношения имеют прямое отношение к композиционной организации живописной плоскости.

Значительный вклад в развитие непосредственно теории композиции в живописи принесло XX столетие. Интересен в области композиции опыт ВХУТЕМАСа, где с 20-х гг. прошлого века был введен курс «Теория композиции». Главной темой курса стало «выявление характера цельности художественной формы» [10, с. 134]. Центральными понятиями этой темы являлись понятия композиции, композиционной цельности, и понятие конструкции, конструктивной цельности. Основным объектом изучения в рамках дисциплины «Живопись» выступала форма как носитель своей выразительной пластики, контуров, которые формируют силуэт. Силуэт, в свою очередь составляет графический знак, заключающий в себя информацию о содержании формы. Так, отличительной особенностью почерка В. А. Фаворского, идейного вдохновителя курса, была особая трактовка формы фигур предметов – четкость силуэта всегда сочеталась у него с объемным решением. Современный исследователь вопросов композиции О. Л. Голубева также указывает на то, что работа над построением силуэта формы, который выражается пятном, линией и контуром, – один из важнейших этапов создания художественного объекта, как в дизайне, так и в живописи. Таким образом, формирование у студентов-дизайнеров четкого представления об этих формообразующих понятиях в композиции,

важных для профессии дизайнера, может быть облегчено или усилено средствами дисциплины «Академическая живопись».

Большое значение в этом контексте имеет «установка» преподавателя на занятиях по академической живописи: необходимо регулярно обращать внимание студентов на пластику форм, их выразительность и силуэт, не забывая при этом об основных принципах построения предметов на плоскости. Позже наблюдение за выразительностью контура предмета, работа большими отношениями обрабатываются до автоматизма и входит в профессиональную привычку будущего дизайнера.

Особое значение в живописной композиции также имеет группировка объектов изображения, будь то предметы быта в натюрморте, части пейзажа или живопись фигуры человека. Так, Е. В. Азиева указывает на необходимость поиска в живописной работе пластического движения масс – непрерывного и плавного или скачкообразных переходов одного движения в другое [1]. Эти задачи касаются как неглубокого пространства (в случае живописи натюрморта), так и сложных пространственных построений в живописи интерьера или пейзажа (ландшафтного и архитектурного).

Таким образом, основная цель преподавателя дисциплины «Академическая живопись» для будущего дизайнера – донести до сознания учащихся осознанное представление, что любой объект изображения является не более, чем изобразительным поводом для того, чтобы организовать большие цветотонные массы в листе, составить ритмы, гармонизировать цветовые отношения. Этот вывод в дальнейшем ляжет в основу его дизайн-проектирования, станет неотъемлемой частью его профессиональной культуры и компетенций.

Однако не будем забывать, что основное средство выразительности живописи – цвет, и в живописи цвет никогда не существует сам по себе, но выступает в системе цветовых отношений. Именно отношения количественного и качественного (температура цвета) соотношения фона и цвета объекта принципиально изменяет «звучание» последнего. На примере таких цветовых отношений в учебных постановках студент-дизайнер постигает психофизические свойства цвета на практике: от живописи натюрморта до живописи человека в интерьере. С целью изучения студентами цветовых гармоний стоит обращать внимание учащихся, каким образом восприятие общего колористического строя природы зависит от изменения одного предмета (цвета) в постановке. Этот акцент научит будущего дизайнера видеть взаимодействие цветов в системе. Кроме того, умение составлять гармоничную цветовую композицию на основе явления теплоты и дополнительных цветов, составляющих суть предмета живописи и живописности как таковой, разовьет художественный вкус будущего дизайнера, перейдет в качество его профессионализма. Ни для кого не секрет, к примеру, какое значение цвет приобретает в дизайне интерьера. Ведь цветовая гамма всегда много значила для психологии человека, зачастую определяя его душевный настрой и создавая психологический комфорт, либо дискомфорт. Поэтому к цветовому решению жилищного пространства дизайнер должен подходить с особой тщательностью. Составление такой комфортной с точки зрения цвета пространственной среды является своего рода репетицией этих профессиональных задач.

Подводя итог, отметим, что постановка, выполняемая на занятиях по академической живописи для рассматриваемой специальности, должна соответствовать принципам декорирования пространства и формы. Все изобразительные средства – линия, фактура,

цвет – должны работать на утверждение одного композиционного принципа, одной главенствующей идеи. Этот принцип лежит в основе каждого из заданий данной дисциплины.

Заключение

Процесс обучения дисциплине «Академическая живопись» предполагает овладение языком искусства – системой изображения, которую применительно к живописи можно назвать комплексом композиционно-живописных задач. Овладение законами живописного мастерства предполагает создание целостного живописного произведения. Познание единства и есть познание гармонии, так как эти два понятия тесно перекликаются между собой. Задача преподавателя на занятиях по академической живописи, таким образом, состоит в том, чтобы помочь студенту-дизайнеру более свободно, творчески оперировать живописным языком для достижения предельной выразительности любой композиции. Его цель – довести до сознания студента, что натура дана художнику не для зеркального копирования, а для размышления и поиска выразительного решения. Выразительность композиции достигается путем применения специальных композиционных правил, приемов, средств – все это является частью композиционной деятельности студента, формирует его внутреннюю культуру, его эмоциональный и эмпирический материал.

Только неуклонное следование последним тенденциям на рынке труда позволит нам подготовить специалистов, которые могут не только работать в своей области, но и создавать достойную конкуренцию профессионалам. В связи с этим, не стоит преуменьшать значение ни одной изучаемой дисциплины. Очень важно при этом не сводить изучаемый материал до уровня абстракций – на каждую дисциплину стоит взглянуть через призму требований общества к будущей профессии студента, преломляя через нее содержание излагаемого материала.

Библиографический список:

1. Азиева Е. В. Основы композиции: конспект лекций для студентов 1-го курса специальности 05.24. Омск: Омский технологический институт бытового обслуживания, 1994. 62 с.
2. Беда Г. В. Тоновые и цветовые отношения в живописи. М.: Советский художник, 1964. 77 с.
3. Беда Г. В. Цветовые отношения и колорит. Краснодар: Краснодар. книжн. изд-во, 1987. 184 с.
4. Визер В. Система цвета в живописи: учебное пособие. СПб.: Питер, 2004. 192 с.
5. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 263 с.
6. Голубева О. Л. Основы композиции. М.: Искусство, 2004. 120 с.
7. Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаусе и другие школы. М.: Аронов, 2004. 135 с.
8. Кибрик Е. А. Работа и мысли художника. М.: Искусство, 1984. 255 с.
9. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия: учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пединститутов. М.: Просвещение, 1989. 207 с.
10. Строгановская школа композиции. М.: МГХПУ им. Строганова, 2005. 352 с.
11. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. 240 с.

ФОРМИРОВАНИЕ ПОНЯТИЙНОГО МЫШЛЕНИЯ ДИЗАЙНЕРОВ И АРХИТЕКТОРОВ. ЗНАЧЕНИЕ И МЕТОДОЛОГИЯ

Гущина Н. В.

*Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет,
Нижний Новгород, Россия*

Аннотация: одной из целей современного образования становится формирование творческого, культурного человека-творца, способного продуцировать новое с опорой на непреходящие ценности мировой культуры, с одной стороны, и развивающуюся в настоящее время концепцию ноосферы академика В. И. Вернадского. Такое ясное понимание действительности возможно только при понятийном мышлении. Настоящая работа обращена к методам формирования естественнонаучных знаний при подготовке архитекторов и дизайнеров.

Ключевые слова: эко-пространство, искусство и наука, зимний сад, эстетика сбалансированности, функциональная комфортность

Введение

Наука и искусство – это как бы два глаза человеческой культуры. Именно их различие и равноправие создают объемность нашего зрения. Искусство, как и наука, это форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием. Но особенность искусства в том, что, в отличие от биологии, физики или химии, его гипотезы не развенчиваются возражениями материи.

В науках теория может оказаться неверной или неподтвержденной, но в искусстве теории изменяют и объект и субъект, что влечет большую ответственность, так как архитектура и дизайн сегодня рассматриваются как инструмент гармонизации среды человеческого обитания, как особая сфера социокультурного проектирования. Идет формирование направлений и концепций, связанных с экологией, таких как органичная архитектура, экожилье, зеленая архитектура, биоархитектура и так далее. Искусство нельзя отнести к области забав или же наглядных иллюстраций к высоким моральным идеям. Поэтому одной из целей современного образования становится формирование творческого, культурного человека-творца, способного продуцировать новое с опорой на непреходящие ценности мировой культуры, с одной стороны, и развивающуюся в настоящую время концепцию ноосферы академика В. И. Вернадского. Ноосферный разумный дизайн – это будущее человечества, которое поможет избежать конфликтов с природой и экологических катастроф. Экологическое образование и воспитание во всех сферах деятельности человека становится ключевым фактором устойчивого развития общества. Такое ясное понимание действительности возможно только при понятийном мышлении. Последнее формируется в процессе изучения наук, поскольку сами науки построены по понятийному принципу: в их основе базовые понятия, над которыми выстраивается пирамида науки. Обобщить понятийное мышление можно лишь через три важных момента: первый – умение выделять суть явления, объекта; второй – уметь видеть причину и прогнозировать последствия; третий – умение систематизировать информацию и строить целостную картину ситуации. Исследование природы и изучение естественных

наук, объясняющих законы, по которым она живет, способствует развитию понятийного мышления. Оно позволяет студентам получать не просто информацию, а знания, то, что сопровождается чувством узнавания, понимания того, что они могут применить. И чтобы архитектор или дизайнер могли работать в соавторстве с природой, нужны метапредметные знания в области ботаники и других естественных наук. Перед преподавателем стоит сложная задача дать студентам достаточное количество этих знаний, как структурного компонента экологической культуры, при сильно ограниченном ресурсе времени.

Методика исследования

В новом информационном состоянии подготовки архитекторов и дизайнеров нужна дисциплина, в которой естественнонаучные знания даны в сжатом, но не кратком виде на «понятном» им языке. Краткость предполагает сокращение, выбрасывание чего-то, может быть и существенного. Сжатость сжимает без потерь, отсекая то, что мешает сосредоточиться на смыслах. Цель краткости – уменьшение объема. Цель сжатости – чистота сути.

Методическая архитектура новой дисциплины должна быть наиболее согласована с психолого-генетическими законами и формами развития интеллекта с образным мышлением и в аспекте антропологического подхода. Антропологический подход предполагает соотнесение любого знания об образовательных явлениях и процессах со знаниями о природе человека, связывает получение педагогического знания методом, обеспечивающим интеграцию человека в педагогику, опирается на антропологическую аксиоматику, на основе которой строятся теория и методология проблем становления и воспитания личности. «В основе любой образовательной практики закладывается вполне определенный антропологический проект» [5]. Основываясь на знании человеческой природы, можно стимулировать студента на изучение и понимание жизни живой материи и одновременно осторожному, бережному, творческому отношению с ней.

Человеческий разум в большей степени формируется под влиянием процессов, происходящих в природе. Внимательное и бережное отношение к природе и понимание как законов формообразования в искусстве, так и законов, объединяющих весь мир, в единое материальное целое, должно лежать в основе подготовки архитекторов и дизайнеров в новом информационном состоянии. Преподавательская практика показывает, что почти все студенты архитектурных и дизайнерских специальностей – визуалы, то есть те, кто в основном получают информацию с помощью зрения. Таким образом, уместно организовать учебный процесс по принципу Аристотелевского Перипата. Нужна новая организация образовательной дизайн-среды, то есть создание биотопов в искусственном микроклимате, имитирующем огромное разнообразие жизни на планете Земля. Эффективность проведения занятий в подобных аудиториях подтвердилась на практике при посещении студентами кафедры «Дизайн проектирования и изобразительных искусств» Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета (далее ННГАСУ) оранжереи ботанического сада Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Перемещаясь по территории с искусственным микроклиматом, они попадали в зоны, имитирующие пустыню, тропики, субтропики и т. д. Студенты ощущали, что изменяется освещение, температура и влажность воздуха, появляются различные запахи, осторожно прикасаясь к

растениям, они чувствовали жесткие, колючие листья растений пустыни и нежные вайи папоротников тропического леса, замечали, как и почему меняется ассортимент растений. Сразу и наглядно было показано – насколько зависит облик растений от экологических параметров искусственного микроклимата, и как эстетически виртуозно и конструктивно рационально природа справляется с поставленными задачами. Будущие дизайнеры получали не просто информацию, а знания, то, что сопровождается чувством узнавания, понимания, что они могут применить. Окружение дает связи, создает информационное поле и эмоциональный фон, формирует настроение и настрой на творчество, нивелирует такое современное явление, как клиповое мышление, лишаящее человека навыка концентрироваться надолго, так как основано на поверхностном и фрагментарном восприятии информации. «Современные дистанционные, онлайн методы могут помогать, быть отличным подспорьем, инструментом в работе, практикумы через интернет можно проводить. Но ничего не заменит той самой университетской, институтской среды, которая формирует классных врачей, классных педагогов» – сказал председатель правительства РФ М. Мишустин на встрече со студентами Костромского государственного университета [6]. Особенно актуальна данная тема в формировании профессионального становления архитекторов и дизайнеров как носителей современного инновационного проектно-художественного мышления.

Теория

Невозможно представить себе что-либо, не имея хотя бы одной отправной точки, в архитектуре и дизайне этой точкой служит композиция. Искусство объединять формы, предметы, звуки, краски, цвета в нечто большее, чем они представляют собой в отдельности. И данным искусством виртуозно владеет природа.

Исследование природных форм, выявление их структуры, понимание принципов развития и жизненных циклов объектов живой природы, уяснение его функций и места в общей цепи благотворно сказывается на выстраивании собственной творческой философии. Взятые за основу структурные и иные элементы бионических форм могут лечь в основу конструктивных и образно-стилистических решений архитектурных, инженерных и художественных объектов. В природных формах закодирована информация, из которой при правильном подходе можно черпать и черпать новые идеи для решения последующих проектных задач. В процессе архитектурного проектирования студенты используют принципы формообразования в живой природе и построения ее структур для решения не только вопросов дизайн-конструирования, но и организации архитектурного пространства, экологических вопросов, цветосветовой организации среды, а также эстетических поисков.

В конце XIX–начале XX в. бурное развитие биологии и небывалые по сравнению с предыдущим периодом успехи строительной техники пробудили стремление интерпретировать формы живой природы в дизайне и архитектуре. Архитекторы, художники, дизайнеры высказывали свои соображения о взаимосвязи законов формообразования архитектуры и живой природы, о соотношении целесообразного и прекрасного в живой природе и архитектуре. Поэтому не случайно возникло такое широкое направление в архитектуре, как концепция «органической» архитектуры. Основная ее идея заключается в целостности архитектуры и развития ее «изнутри наружу» [4, с. 25]. Это является весьма интересным и «биологичным». Идет

формирование на научной и технической основе направлений и концепций, связанных с систематическим и целенаправленным изучением законов и принципов формообразования живой природы применительно к архитектуре и дизайну. Если внимательно рассмотреть творчество российских зодчих на рубеже XIX–XX вв., то можно заметить подобное восприятие этого мира. «В эпоху модерна мастера архитектуры умело использовали как традиционные приемы, так и новаторские. Даже на примерах курсовых и дипломных работ студентов архитектурно-строительных специальностей. Здесь важно отметить, что опыт подобного проектирования приобретает уже на уровне учебных заданий, в процессе постижения специальности» [2, с. 201].

Взаимосвязь человека и природы, изначальная и вечная, с течением времени лишь меняла свое содержание и формы, это пробудило стремление не только интерпретировать формы живой природы в архитектуре, но и рассматривать саму природу как элемент градостроительства. Природа присутствует в городской среде как часть благоустройства парков, скверов, садов на крыше, в озеленении улиц, площадей, придомовых территорий, встраивается в здания и сооружения в виде зимних садов и оранжерей, присутствует в озеленении интерьеров. Эта «станковизированная» природа, заключенная в «рамы» градостроительства, становится частью садово-паркового искусства. Она и связана с внешним миром, и в то же время обособлена. Произведения садово-паркового искусства создаются по тем же универсальным приемам и правилам, единым для всех видов искусства. Но чтобы творить в области ландшафтного искусства, необходимы дополнительно естественнонаучные знания для понимания этого мира, так как сценарий пишет сама природа. Нужны не просто метапредметные знания в области ботаники и других естественных наук, а понимание того, что они являются в совокупности законами природы этого мира, «...явления жизни и явления мертвой природы, взятые с геологической, то есть планетарной точки зрения, являются проявлениями единого процесса» – констатировал Вернадский [1, с. 115]. Это нашло яркое, хотя и весьма натурализованное, выражение в стиле Модерн. В зимних садах эпохи модерна присутствует гармоничное взаимодействие всех элементов. Это и планировка самого зимнего сада, и замечательные ремесленные изделия, и произведения прикладного искусства, и садовая скульптура, и ассортимент зеленых насаждений, и гармоничное соответствие стилю архитектуры. Все это в совокупности является основой эстетики взаимодействия предметного мира и живой природы. Русская живопись сохранила нам изображения замечательных ремесленных изделий и произведений декоративно-прикладного искусства, специально предназначенных для создания зимних садов. Это цветочные горшки, кадки, кашпо, а порой лейки, секаторы и т.д. Они встречаются и в натюрмортах, и в портретах владельцев оранжерей и зимних садов. Также предметный мир зимнего сада можно увидеть в домах-музеях и усадебных ансамблях: разнообразная специально изготовленная мебель, подставки, этажерки, боскетные ящики, светильники, печи для обогрева, камины, фонтаны, скульптуры и т. д. Для их изготовления использовались различные материалы: керамика, металл, дерево, мрамор и т. д. Для декоративной отделки жардиньер, кашпо, боскетных ящиков, фонтанов и других предметов порой использовались дорогие материалы: бронза, серебро, позолота, смальтовая и каменная мозаика. В собрании музея подмосковной усадьбы Архангельское сохранился стол-жардиньер: сложное декоративное сооружение соединяет аквариум, клетку для птиц и подставку под растения, нижняя часть украшена живописными

вставками, опоры – разными фигурами грифонов. Аналогично знаменитые часы «Павлин», которые являются экспонатом Государственного Эрмитажа, первоначально украшали зимний сад Таврического дворца. В эпоху модерна шло проектирование и строительство не только дворцовых зимних и частных оранжерейных садов, были и иные решения взаимосвязи человека и природы. «Но все же следует сказать несколько слов и об иных решениях, так как это может продемонстрировать, насколько широки возможности озеленения пространства, и тем более специально созданных зимних садов. Неординарный прием предложил в проекте родильного дома архитектор Л. Н. Бенуа (проект клинического повивального института, 1897–1904, сегодня Института акушерства и гинекологии, Менделеевская линия, 3). Согласно проекту, зимний сад предназначался не только для прогулок и созерцания красот растительного царства, но и также для обогащения воздуха больницы: сад был соединен с вентиляционной системой, так что насыщенный ароматами воздух подавался в палаты» [2, с. 226].

С уходом эпохи модерна изменялся и облик предметного мира зимнего сада. Замечательные ремесленные изделия и произведения прикладного искусства уступили место новым технологиям и синтетическим материалам. Это изменило возможности использования и расширило функции зимних садов. Предметный мир зимнего сада встраивается в конструкцию зданий и сооружений, а современные материалы и технологии позволяют поддерживать жизнь растений в крупных мегаполисах, далеко от места их естественного произрастания. Например, жилой небоскреб Life Reef («Риф жизни») в Гвадалахаре архитектор Ж.-М. Массо спроектировал так, что в каждой квартире разбит сад, и у каждого обитателя есть собственный живой «риф». В настоящее время современные технологии и конструкции зданий позволяют располагать растения не только в устройстве зимних садов, а вкраплять их практически в любые интерьеры и использовать как декоративно-отделочный материал, моделировать из цветов и растений вертикальные живые поверхности, соединяя в архитектуре буйные заросли, бетон и стеклянную поверхность, в которой отражается природа. Ландшафтная архитектура как отрасль градостроительной науки постоянно накапливает факты развития и взаимодействия антропогенных и природных инфраструктур.

Результаты исследования

Далее нужно закрепить и развить полученные во время занятий в оранжерее и аудитории теоретические знания на практике. Для студентов архитектурных и дизайнерских университетов этот процесс обучения происходит через архитектурное проектирование. В настоящее время большое значение приобретает подготовка квалифицированных кадров, с высокой степенью сформированности необходимых компетенций, способных к творческой самостоятельной работе. Предлагаю ознакомиться с основными проектно-творческими задачами по дисциплине «Бионика» и «Природные формы в интерьере», выросшими из педагогического опыта профильной подготовки студентов 3–5 курсов кафедры Дизайн проектирования и изобразительных искусств факультета архитектуры и дизайна ННГАСУ. Во время занятий по проектированию студенты, анализируя природные формы и принципы организации, свойства функций и структур, морфологию строения живых существ, природные конструктивные решения жизнедеятельности выбранного вида, внутренние механизмы реакции на окружающую среду у животных и растений, творчески решают проблему совместимости

консервативной прямоугольной планировки здания-коробочки, конструктивной схемы, связанной с традиционной функциональной организацией и криволинейностью природных форм, виртуозно уходя от примитивной декоративности и украшательства. В качестве примера предоставлена одна из студенческих работ (рис. 1).

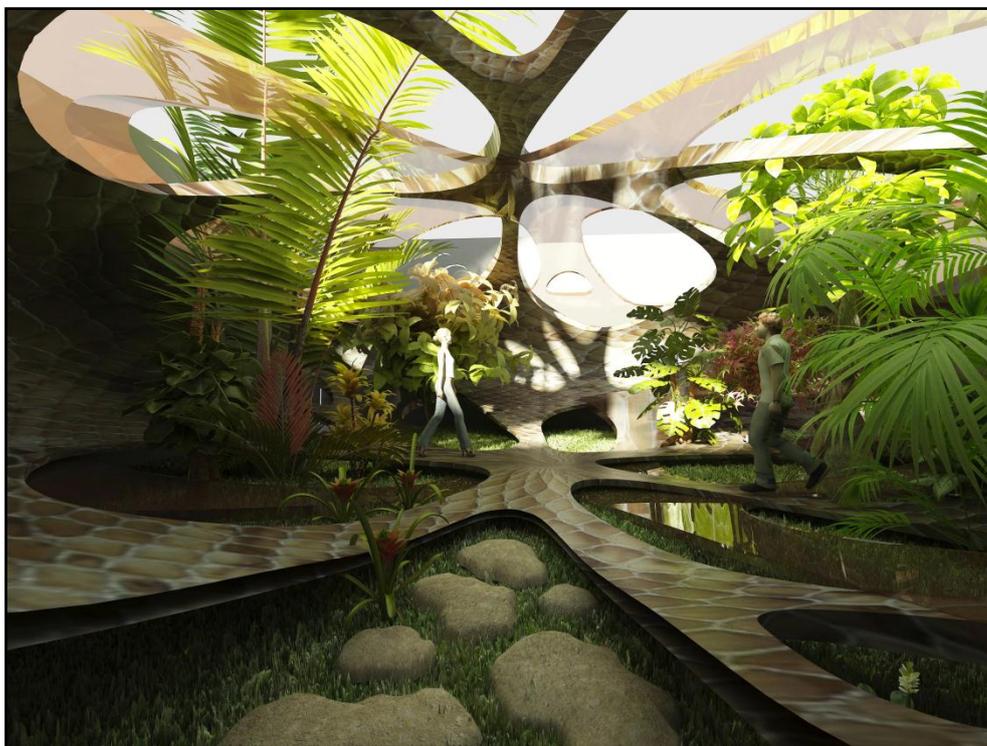


Рис. 1. Работа студента на тему «Природные формы в интерьере». ННГАСУ

После посещения оранжереи ННГУ им. Н.И. Лобачевского студентам кафедры ДПиИИ ФАИД ННГАСУ была выдана подоснова (стеклянный куб оранжерея с тропическими растениями) для проектирования и задание – разработать дорожно-тропиночную сеть для проведения учебного процесса по принципу Аристотелевой перипаты. В предоставленной работе оригинально решена задача – совместить две несовместимости: ноги людей и корни растений. Дорожно-тропиночная система приподнята над поверхностью почвы, что дало возможность корневой системе растений занять всю ограниченную размерами оранжереи площадь. А так же наклон дорожки регулирует расстояние для контакта с растениями т.к. они могут быть слишком нежными и хрупкими или колючими и ядовитыми. Фактура кожи огромной змеи на дорожном покрытии создаёт в подсознании тревогу, напряжение, что заставляет держать внимание на окружении.

Выводы и заключения

Изучение исторического опыта и применение естественнонаучных знаний позволяют грамотно и уверенно будущим дизайнерам и архитекторам работать с таким сложным элементом интерьера, как живые растения. А флора универсальна, она позволяет менять язык архитектурных форм и приемов. Зеленые покровы – метафора живой жизни в архитектуре. Как элемент они подходят к любому проекту. Сейчас можно не только разбивать зимние сады, но моделировать из цветов и растений вертикальные живые

поверхности, комбинируя в архитектуре буйные заросли, бетон и стеклянную поверхность, в которой отражается природа. Здания и интерьеры с живым зеленым оформлением и покровом уникальны тем, что они постоянно меняются, оставаясь при этом вечно молодыми и новыми.

Библиографический список:

1. Вернадский В. И. // Успехи современной биологии. 1944. № 18. Вып. 2. С. 113–120.
2. Веселова С. С. // Искусство озеленения интерьеров и создания зимних садов. М.: Фитон+, 2012. 240 с.
3. Гущина Н. В. Методы ландшафтной архитектуры в организации дизайн-среды образовательных учреждений. Труды научного конгресса международного научно-промышленного форума «Великие реки 2015» 19–22 мая 2015 г. Труды конгресса. В 3 т. Т. 2. Нижегород. гос. архит.-строит. ун-т. Н. Новгород: ННГАСУ, 2015. С. 135-137.
4. Райт Ф. Л. // Будущее архитектуры. М.: Строиздат, 1960, с. 33.
5. Смирнов С. А. Антропология образования: дискурс и практика или образование как институт человека. URL: [<http://antropolog.ru/doc.php?id=515>] (дата обращения 20.04.2020).
6. Правительство России. Новости. URL: [<http://government.ru/news/39144/>] (дата обращения 20.04.2020).

УДК 7.01

КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В ГРАФИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ

Т. Н. Моисеева

*Омский государственный технический университет,
Институт дизайна, экономики и сервиса, Омск, Россия*

Аннотация: Рассмотрены категории пространства и времени, как основа мироустройства. Обозначена задача художника и дизайнера уметь видеть и чувствовать дух времени. композиционные средства формирования времени в произведениях изобразительного искусства. Дан анализ проявления и развития времени в различных формах графической композиции.

Ключевые слова: время, дух времени, композиционные средства, монокомпозиция, полиптих.

Введение

Понимание значения категории времени невозможно без осознания роли специфики момента. В словаре, изданном ведущим вузом, готовящих специалистов в области визуально-пространственной среды даётся следующее определение: «Дух времени – ощущение, которое даётся нам в процессе восприятия совокупности качеств, отличающих конкретный исторический момент от предыдущих» [2, с. 175]. Дух времени обнаруживается в научных идеях, политических взглядах, социальных формах поведения, а также в характере культурных процессов, в продуктах художественных произведениях, в деталях повседневной жизни. Дух времени весны 2020 года во всём мире определяется условиями, которые диктует пандемия, в условиях изоляции пространство схлопнулось, а

время распахнулось. Человек теперь стремится, не к покорению пространства, что и невозможно, а к существованию во времени. «Освоение времени как среды обитания – конкретная проблема сегодня», – утверждал Владислав Зубарев, основоположник теорий о темпоральной реальности и темпорального искусства [5, с. 8]. Характерной чертой сегодняшней визуальной среды, в том числе в области изобразительного искусства, является введение четвертого измерения. – времени.

Цель работы – рассмотреть проявление категории времени в графическом изображении с позиции композиционного структурирования.

Задачей данного исследования является попытка найти ответы на вопросы:

- как происходит художественное переосмысление явления времени в искусстве;
- возможно ли с помощью композиционных средства и приёмов, вести параметр времени в графическую композицию.

- каков потенциал проявления и развития времени в различных формах графической композиции, таких как монокомпозиция и полиптих.

Пространство и время – это инструменты многокомпонентной и многоуровневой *человеческой* психики. Все многообразные впечатления и продукты чувственного опыта человек для удобства упорядочивает, умозрительно размещая их определенным образом в пространственно-временной системе. Композиция – на уровне художественного процесса, решает те же задачи установления порядка и связей между элементами графического изображения. Композиция оперирует пространством, задаёт временные параметры.

Теория

Необходимо начать с определения категории времени. Новая философская энциклопедия даёт следующее определение: «Время – форма протекания всех механических, органических и психических процессов, условие возможности движения, изменения, развития» [7, с. 449]. Время характеризует последовательность процессов, демонстрирует происходящие в них изменения и развитие, а также является мерой длительности не только процессов, но и всех объектов.

Современная наука различает следующие виды времени: биологическое, физическое, психологическое, социальное и др. но в любом случае это форма существования нашей действительности. Естественнаучная и субъективная концепции времени имеют общее в структуре, они всегда включают три части времени: настоящее, прошлое и будущее. Прошлое мы храним в памяти, а будущее проявляется в ожидании.

Формирование времени в искусстве сквозная задача художника. Время в искусстве основывается на субъективном переживании возможности/потенциала действия – движения в обоих направлениях между прошлым и будущим в мыслимом воспринимаемом и осознаваемом в концептуальном пространстве. Художественное переосмысление явления времени в искусстве имеет много форм. Некоторые их них: вневременной характер акта творения отражение исторического времени, временность восприятия художественного произведения, использование аллегорий и символов времени, время как предмет изображения [1, с. 680].

В пространственно-временных искусствах время не только одно из условий существования, но оно и реально ощутимо, так как зритель воспринимает время самого изложения с его длительностью, последовательностью действий, ограниченных началом, концом. Произведения пространственных искусства, к которому относится

изобразительное искусство, не претерпевают изменений во времени. Однако категория времени не только не исключается, а становится более острой, требующей особого исследования и поиска специальных художественных средств. «Таким образом, изображение, претендующее быть художественным, имеет задачей организовать и изобразить время» [8, с. 211] – отмечает график и теоретик искусства В. А. Фаворский. Восприятие времени в графическом изображении происходит посредством определенной языковой системы композиционного структурирования. Фаворский так определяет роль композиционных средств: «Между прочим, смысл композиции в том, чтобы изобразить время. Композиция это и есть соединение разновременного в изображении» [8, с.234] Зритель, следуя композиции, бессознательно, а может быть и осознано, если он осведомлён, движется во времени, повинаясь (иди сопротивляясь) идеи автора.

Результаты исследования

Временная перспектива – это ось времени, на которой размещаются события, где можно проследить соотношение настоящего и будущего [6, с. 459]. Текущий момент на оси события отмечает точку, прошлое размещаются до точки, а будущего после (*рис. 1*).



Рис. 1. Ось времени

В композиции такой точкой отсчёта времени может быть некий всплеск, акцент, композиционная доминанта, появление нового героя. Автор манипулирует временем с помощью композиционных средства и приёмов, которые основываются на психологии возможностей ощущений и восприятия.

Описание времени осуществляется применением глаголов: время течёт, время летит, тянется, замирает, останавливается... Время невозможно остановить. Статика – мгновение настоящего или очень медленное движение. Начинаем, движемся, начало остаётся в прошлом, мы продвигаемся в будущее вслед за мыслью. Время – это движение. Художник, показывает движение во времени: процессы развития и разрушения, использует циклическую замкнутость действия. В композиции время выражается через средства динамики, прежде всего ритм.

Внимание идёт от объекта к объекту, это движение задаёт понимание протяжённости времени. Ощущение движения времени относительно. Зависит от осознания наполненности событиями (восприятиями), переживаниями субъекта. Американские психологи Д. Креч, Р. Крачфилд, Н. Ливсон в своей статье 1969 года «Восприятие движения и времени» замечают: «Субъективная длительность промежутка времени, частично зависит от того, чем он заполнен» [6, с.458].

В графической композиции заполнение интервала между акцентами влияет на суждение о времени. Если между ключевыми точками пустота, то временной промежуток воспринимается как короткий, заполненный же промежуток воспринимается как длительный, так как требует большего внимания. В заполненном интервале происходит больше событий, зрительно кажется, что на восприятие множества элементов требуется больше усилий и, следовательно, времени. Таков же механизм восприятия ритмически повторяющихся элементов. Категория времени, вмещает в себя понятий прошлого, настоящего, будущего. Она позволяет рассматривать объективные и субъективные

смыслы художественно-эстетических явлений, их динамику изменений, логику связи настоящего как с прошлым, так и с будущим. Прогрессия времени воплощается в наш опыт, и будущее становится настоящим, а настоящее – прошлым.

В европейской традиции написание и прочтение текстов происходит слева направо. Привычка, перенесённая по аналогии с чтением книги, повлияла на то как воспринимается картинная плоскость: внимание движется по диагонали из левого верхнего угла в нижний правый. Зритель направляет свой взгляд на левую половину пространства, он скользит по ней и останавливается в правой половине. То, что осталось слева, то откуда начиналось считывание, приобретает значение прошлого. Поле ещё неведомого, куда движется взгляд зрителя, воспринимается как будущее. Таким образом, за областями композиционного поля закрепилось символически-смысловое значение: левой часть – прошлое, правое – будущее. Точка, лежащая на центральной вертикальной оси, – настоящее, а за движением по горизонтали – движение «→» слева направо – вперёд, в будущее; – движение «←» справа налево – назад, из прошлого.

Эти паттерны восприятия используются в различных композиционных структурах и проявляются в разной степени в зависимости от количества основных плоскостей полотен или листов, их составляющих. Наиболее распространённый вариант это – монокомпозиция – самостоятельная замкнутая композиция, которая строится на одной плоскости, ограниченной заданными рамками. То как происходит восприятие времени, основанное на паттернах и символически-смысловом значении зон пространства композиционной плоскости можно рассмотреть на примере работы 1928 года А. Дейнеки «Оборона Петрограда» (рис. 2).



Рис. 2. А. Дейнека «Оборона Петрограда»

Чёткое построение композиции А. Дайнеки её конструктивная жесткость, формальные качества обрели смысл, активно раскрывая тему картины. Одна группа солдат изображена в верхней части картины, другая группа добровольцев, расположенная в нижней части композиции, движется в противоположном направлении. В нижней половине картины бойцы идут слева направо, уходят на войну, готовые к будущему сражению. Вверху пространства движение фигур справа налево означает возвращение раненых из боя.

Из выше представленного анализа о различиях в восприятии левого и правого, можно сделать вывод: если композиция отражается в зеркале, то меняется не только её внешний вид, но и композиционный строй, а иногда даже и значение, смысловые оттенки. У европейцев восприятие картинной плоскости или графического листа отличается от представителей других культур, в которых сложилась традиция написания текстов справа налево или вертикально. Изображение воспринимается таким образом, что в нём время течёт в противоположном направлении.

Рассмотрим гравюру Т. Keishū (Такеучи Кейшу,) «Запах и тень», ок. 1906 г. (рис. 3).



Рис. 3. Особенности восприятия времени, в зависимости от культурных паттернов

С позиции европейца можно утверждать, что в оригинальной композиции (рис. 3а), герои возвращаются с прогулки. А в отзеркаленной версии (рис. 3б) этой же работы, герои уходят, им ещё предстоит некая история. Однако если вспомнить, что автор принадлежит к восточной традиции, зрителю станет понятно какой смысл закладывал создатель композиции.

Также можно утверждать, что в начале считывания изображения, слева – причина, справа в конце – следствие. Переворачивая изображение, причина и следствие меняются местами. В первой графической работе студента Эдуарда Ровинского, 2015 г. можно считать следующий смысл: персонажа осенила мысль – надо учиться (рис. 4а). Если же перевернуть изображение, то и причинно-следственные связи изменяются: персонаж прошёл обучение, теперь он просвещён (рис. 4б).

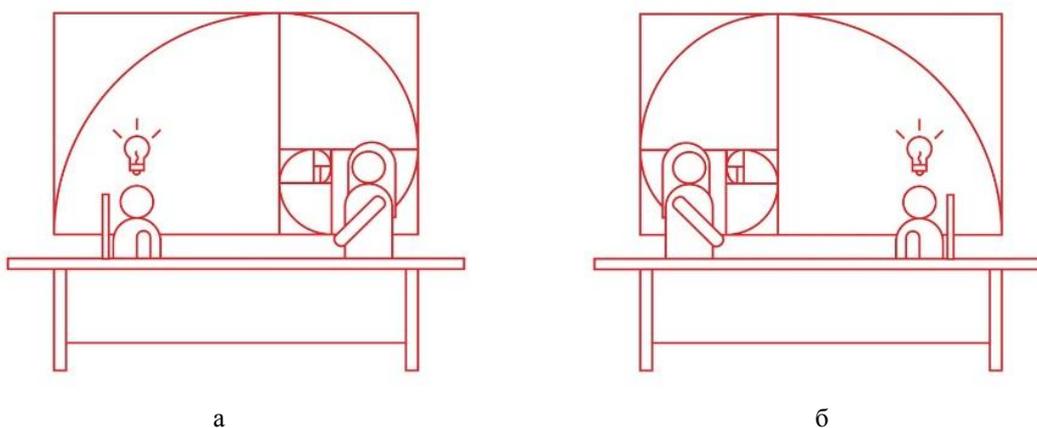


Рис. 4. Восприятие причинно-следственной связи в зависимости от композиционной структуры

Течение времени иначе воспринимается если композиция выстраивается не на одной плоскости, а разделена на несколько. В произведении изобразительного искусства, составленном из двух отдельных художественных полотен или листов — в диптихе время развивается иначе. Надо отметить, что диптих представляет собой единую композицию из двух композиций каждого листа, объединённых общей авторской идеей, стилем, сюжетом и другим тому подобным. В диптихе чаще всего работы располагаются по горизонтали по отношению друг к другу, т.е. слева и справа.

Левая часть диптиха ассоциируется с прошлым, в ней сосредоточены воспоминания, а в правой будущее и мечты. Наиболее часто композиция диптиха организована таким образом, когда силовые линии в левой композиции направлены справа налево, символизирующие «возвращение», в правой силовые линии направлены слева направо, указывающие на «устремление». Где же в таком случае настоящее, на границе двух листов? О настоящем можно только догадываться.



Рис. 5. Симметричная структура композиции диптиха

Часто диптихи проявляют признаки симметричной структуры, чаще всего это дисимметричные композиции с частичным отклонением от симметрии, одновременно несущие в себе признаки симметрии и асимметрии с асимметричным распределением деталей и симметричной организацией структуры (рис. 5). Композиции диптихов, как и все симметричные, имеют мысленные линии, которые связывают объекты. В них велика власть осей симметрии и власть точки симметрии. Эти элементы симметрии можно считать мигмом настоящего.



Рис. 6. Диптих, построенный по принципу «от-к»

Встречается и другой тип построения диптиха, когда изображение рассчитано на прочтение от левого края первого листа до правого края второго листа (рис. 6). При таком построении внимание направлено на действие, на переход от одного состояния к другому. Этот процесс представляется настоящим. Наиболее однозначно внести в композицию категорию настоящее позволяет триптих.

Триптих – это художественное произведение, имеющее три части, которые объединены общей темой, идеей, средствами выразительности. Чаще всего в центре располагают самую большую работу или же несущую наибольшую смысловую нагрузку (рис. 7). Слева предыстория того, что мы видим на центральном листе. На правом листе наблюдаем последствия сюжета центральной композиции. В основном внимание сосредотачивается на главном листе он является точкой отсчёта. Восприятие начинается из центра – в настоящем, затем идёт расширение внимания, и расширение времени.

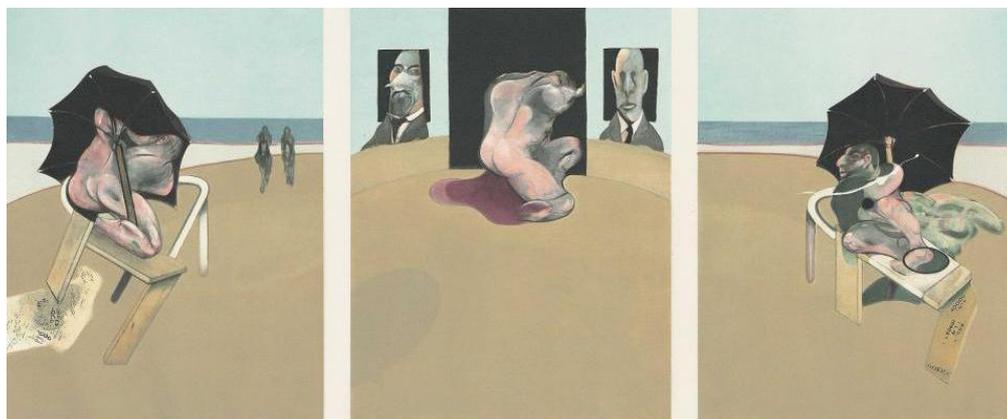


Рис. 7. Фрэнсис Бекон, «Триптих»

Полиптих – это не просто большая красивая картина из нескольких небольших сегментов. Это композиция из нескольких картин, которые связываются между собой одним замыслом, композиционным строем и цветовым решением. Полиптихом является серия графических листов или ещё можно назвать серийным текстом, так как структура изображения складывается из отдельных композиций как текст из предложений. И так, серийный текст – это произведение, представляющее собой совокупность нескольких графических изображений, они решают общую задачу, близки по содержанию и обладают значительным сходством по формальным свойствам (рис. 8). Чаще всего они имеют единое название, но каждая композиция может иметь своё, которое дополняет или уточняет объединяющее начало. Серия содержит более четырёх листов, их количество может быть различным и зависит от прямой необходимости раскрытия концепции произведения. Каждая композиция отдельного графического листа, входящего в серию, создаётся и воспринимается как элемент серийного текста, часть многосоставной композиции. При демонстрации произведений такого рода обязательным условием, является предъявление их в полном объеме. Если же представлен лишь фрагмент один или несколько листов серии, то невозможно составить полного представления о авторской идее, так как отдельно взятые части обладают принципиальной недосказанностью, незавершенностью, открытостью. Сюжет, тему, смысл и все прочие стороны произведения можно обнаружить и считать только при восприятии серии целиком. Существо произведения открывается по мере накопления информации и сопоставления отдельных составляющих друг с другом.

Однако самой распространенной темой произведений-серий является отражение и фиксация времени. Появление этой темы очевидно, т. к. специфика серийной структуры дает возможность через последовательность композиций проявить само течение времени. Содержанием серии является не фиксация одно из мгновений жизни, не один какой-то избранный факт действительности, но некоторый отрезок совершающегося события, длящегося во времени. Серии чаще всего посвящены изображению различных процессов: движения, роста, изменения, превращения, возникновения, борьбы и т. п.

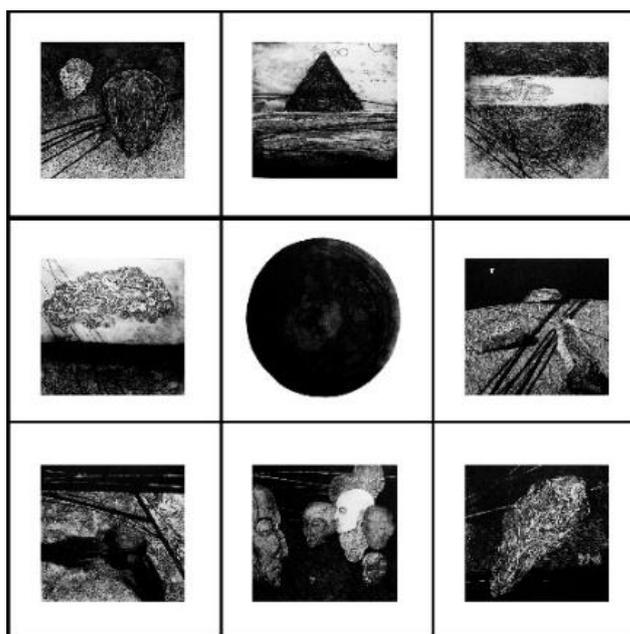


Рис. 8. Моносерия графических листов

Существует несколько типов композиции серийных текстов. Комбинаторный тип – где представляются возможные формы существования объектов, в такой серии время словно останавливается. В моносерии – серийном тексте, где важен порядок расположения, фиксированная последовательность и заданное количество графических листов. Серии дают возможность следить за ходом творческого процесса, протекавшего во времени. Зритель видит одно изображение за другим. Это позволяет автору наглядно показать процесс преобразования, как форм, объектов, сюжета, так и более полно представить развитие идеи во времени.

Линейный вид организации серии предполагает последовательное расположение графических листов. Восприятие композиционного пространства в такой серии идет вдоль линейной направляющей, от первого листа к последнему [5, с. 104]. Графический текст считывается, как и литературный текст, слева на право.

Характер преобразований изображения внутри серийного цикла может задавать ту или иную скорость в соответствии разной длительности изображаемого явления. Если от одного графического листа к другому композиции преобразовываются еле заметно, создаётся образ медленно текущего процесса, вплоть до полной его остановки, которая наступает, когда все собранные в серию изображения оказываются тождественными. Или, напротив, можно задать скачок во времени, за счёт введения композиции, обладающей резкими отличиями от предыдущей.

Использовать серийный текст возможно не только для демонстрации процессов, происходящих в течение какого-либо временного периода, но и управлять временем восприятия произведения зрителем. Можно утверждать, что специфика восприятия монокомпозиции и серии графических листов различна. В отличие от единичной, композиции серии распределены в пространстве, и требуют переносить внимание с одного на другой элемент серии, переключается на общую картину и обратно. Такой ход считывания графического текста создает и новое реальное, физическое время восприятия.

Несмотря на то, что, изобразительное творчество отражает приметы времени – и в создаваемых образах, и в художественном языке, относится к разряду пространственных искусств, в отличие от временных видов, у которых время непосредственно входит в структуру произведения. Серийность представляет собой опыт введения четвертого измерения – времени – в изобразительное творчество, тем самым осуществляет попытку его превращения в разновидность «пространственно-временного».

В современных обстоятельствах смены бесконечных авралов, дедлайнов, дефицита времени, сменившегося «Днём сурка» карантинного периода в условиях пандемии, возникает обострение внимания художников и дизайнеров к теме времени. Новое время увлекает поиском новой выразительности, призывает обращаться к новым темам и создавать реальность, обладающую художественным своеобразием, за счёт решения композиционных и содержательных задач.

Выводы и заключения

Фиксация, изображение и анализ категории времени задача, которую ставят перед собой представители видов искусства и дизайна. Общее проблемное поле искусства и дизайна, их взаимопроникновение, синтез способствуют поиску новых методов решения вопроса

В данной работе рассмотрено как с помощью композиционных средств и приемов возможно ввести в графическую композицию параметр времени. Можно сделать вывод, что время наиболее явно проявляется, не в единичном композиционном пространстве, а в композиции, распространяющейся на несколько плоскостей в полиптихе или в серии графических рядов. Вопрос о том, каков потенциал проявления и развития времени в различных формах пластических искусств, проявление в объёмно-пространственной композиции и форморядах остался за рамками данного исследования и представляет интерес для дальнейшей работы.

Возможно остался вопрос о относительности графической композиции к проблемам дизайна среды. А. П. Ермолаев, педагог МАРХИ, специалист в области дизайна архитектурной среды утверждает: «Художник не только специалист в области художественного творчества, а человек способный обнаруживать вокруг себя пластические ценности, умеющий видеть и чувствовать...структуру мироустройства» [3, с. 302]. И можно добавить, что любому специалисту, работающему с визуальными структурами важно видеть, чувствовать и понимать пространство и время, которые являются основой миропорядка.

Библиографический список

1. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т II Б–В / В. Г. Власов – СПб. : Азбука-классика, 2004. 712 с.: ил.
2. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др.: Под общей редакцией Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М.: «Архитектура-С», 2004, 288 с.: ил.
3. Ермолаев, А. П. Основы пластической культуры архитектора-дизайнера: учебное пособие / А.П. Ермолаев, Т. О. Шулика. М.А. Соколова. – М. : Архитектура–С, 2005. 464 с
4. Зубарев, Владислав Темпоральное искусство: [учеб. для сред. и высш. учеб. заведений] / Вл. Зубарев. – М. : Институт индустрии моды, 2004.
5. Михальченко, М. С. Основы композиции в дизайне среды: учебное пособие / М. С. Михальченко, Э. В. Васильева, Т. Н. Моисеева. – Омск : Омский государственный институт сервиса, 2007.
6. Психология ощущений и восприятия / под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер и др. – изд. 2-е, исправленное и дополненное. – М. : «ЧеРо», 2002. 610 с., ил.
7. Смирнов А. В. Время // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В. С. Стёпин, заместители предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. – 2-е изд., испр. и допол. – М. : Мысль, 2010.
8. Фаворский, В. А. Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский – М. : Советский художник, 1988.

ВЛИЯНИЕ ПРОПОРЦИЙ НА ВИЗУАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ФАСАДА**Шаталов А. А., Немухина И. М., Черепова Л. А.***Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия*

Аннотация: в статье представлен выполненный авторами анализ основных пропорционально-геометрических приемов, используемых в композиции фасада индивидуального жилого дома «Резиденция у гавани» в Канаде, а также эксперимент по улучшению эстетических характеристик фасада путем дополнения пропорциональными отношениями. Основная цель исследования – минимальными изменениями, сохраняющими структуру фасада, но создающими дополнительные пропорциональные отношения, улучшить качество восприятия, и проверить это с помощью тестирования.

Ключевые слова: архитектура, пропорции, композиция

Введение

Образ сооружения с его геометрией и параметрами, воспринимаемый и оцениваемый зрителем, обладает относительностью, поскольку обусловлен индивидуальным опытом человека. Здесь в осознании включаются как феноменологические реакции, так и общекультурные представления, выраженные в знаково-смысловой форме.

Для выявления необходимости использования пропорциональных систем, на изучение которых направлено большое количество исследований студенческого научного общества (далее СНО) «Пропорции и композиция», авторы провели тестирование субъективного восприятия пропорций. Подобное тестирование уже проводилось к. т. н. Шаталовым А. А. и Дёмкиной Е. А. в работе «Исследование восприятия пропорциональных систем» (2016) [4]. Однако авторы исследовали восприятие простых геометрических форм (в частности, прямоугольников и композиций на их основе) с различными отношениями сторон. Мы же в своем исследовании предлагаем тестирование на основе фасада индивидуального жилого дома.

Нами был проанализирован фасад объекта «Резиденция у гавани» («Harbour Heights Residence») в Канаде (архитектурное бюро Omar Gandhi Architect). Этот строгий по внешнему облику дом построен на вершине холма с живописными видами на луг и лес рядом, долину, пруд и гавань внизу. У дома простой прямоугольный план и традиционная форма с двухскатной крышей. Снаружи стены и кровля покрыты дранкой из красного кедра. Сам дом расположен на участке с перепадом высот около трех метров, из-за чего со стороны дороги он выглядит одноэтажным, а со стороны склона – двухэтажным [5].

Пропорциональный анализ бокового фасада постройки не выявил какой-либо единой пропорциональной концепции. Пропорциональные закономерности были обнаружены нами не связанными с основными композиционными узлами фасада. Нами было принято решение попытаться улучшить визуальную ситуацию путем незначительных изменений фасада, не прибегая при этом ни к функциональному изменению плана объекта, ни к существенному удорожанию строительства. Фасад был изменен в двух различных вариантах приведения его к соответствию пропорциональным соотношениям, таким как: золотое сечение; отношения на основе угла 36 градусов, связанного с пентаклем и

опосредованно с золотым сечением; динамическая симметрия Джея Хембиджа; живой квадрат И. В. Жолтовского, построение которого также связано с золотыми пропорциями; целочисленные (модульные) отношения, пифагоровы (египетские) треугольники (рис. 1).

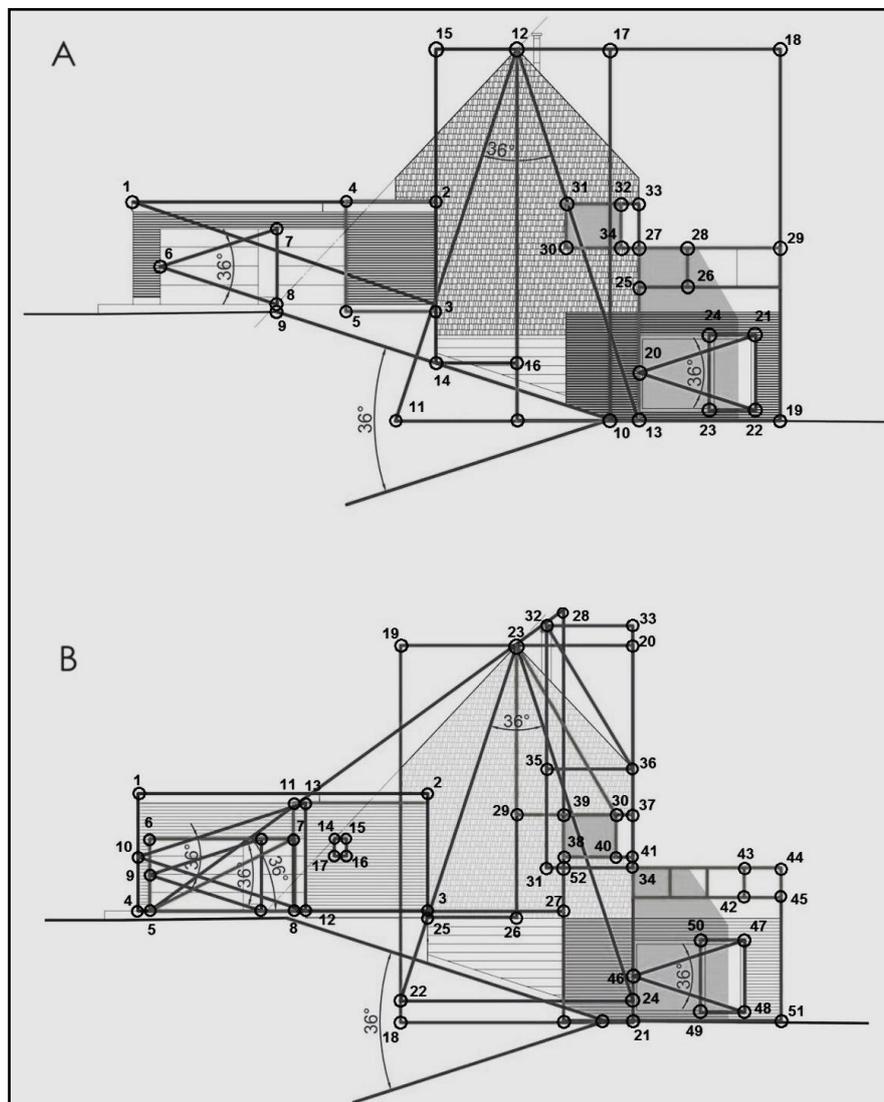


Рис. 1. Композиционный анализ фасада «Harbour Heights Residence»

А: $\Delta 1,2,3$ – пифагоров треугольник {12-35-37}, $O_{23}, 24, 21, 22, O_{30}, 31, 33, 27$ – прямоугольники с отношением сторон, равным золотому сечению 1-го порядка, $O_5, 4, 2, 3, O_{30}, 31, 32, 34, O_{25}, 27, 28, 26, O_{13}, 27, 29, 19$ – живые квадраты (функция И. В. Жолтовского); динамические прямоугольники Дж. Хембиджа: $O_{35}, 12, 18, 19$ – 1-й шаг, $O_{14}, 15, 12, 16$ – 14-й шаг, $O_{35}, 12, 17, 10$ – 15-й шаг.

В: $\Delta 5, 6, 7, \Delta 5, 8, 7, \Delta 29, 23, 30$ – прямоугольные треугольники с углом 30° , $\Delta 35, 32, 36, \Delta 32, 33, 36$ – пифагоровы треугольники {464-777-905}, динамические прямоугольники Дж. Хембиджа: $O_{17}, 14, 15, 16$ – 1-й шаг, $O_1, 2, 3, 4$ – 5-й шаг; $O_{18}, 19, 20, 21, O_{53}, 52, 44, 51, O_{53}, 52, 34, 21, O_{49}, 50, 47, 48$ – прямоугольники с отношением сторон, равным золотому сечению 1-го порядка; $O_8, 11, 54, 3, O_{38}, 39, 30, 40, O_{42}, 43, 44, 45$ – живые квадраты (функция И. В. Жолтовского). Исходный фасад для модификаций из источника [5]

Так, респондентам было предложено оценить по шкале от 1 до 3 баллов (3 балла – оценка наиболее гармоничного решения) 3 варианта решения фасада, показанные на рис 2: А – фасад, улучшенный нюансно; В – фасад, улучшенный кардинально; С – оригинальный фасад. В качестве респондентов выступали люди различных сфер деятельности, которых мы условно поделили на «экспертов» – людей архитектурно-

художественных, творческих специальностей, и «неэкспертов» – людей, не связанных с архитектурой и другими сферами художественной деятельности. Было опрошено 101 человека, в числе которых было 66 «экспертов» и 35 «неэкспертов».

Для «экспертов» фаворитом стал фасад В, немного меньше баллов набрал фасад А, а оригинальный фасад С набрал меньше всего баллов. Всего 12 «экспертов» из 66 отметили оригинальный фасад как наилучший из представленных. Для «неэкспертов» фаворитом стал так же фасад В, однако фасады А и С набрали почти одинаковое количество, поскольку фасад В был улучшен большим количеством методов, чем фасад А. Это свидетельствует о том, что фасад действительно удалось улучшить путем изменения некоторых пропорций, сделать его более гармоничным (рис. 3).

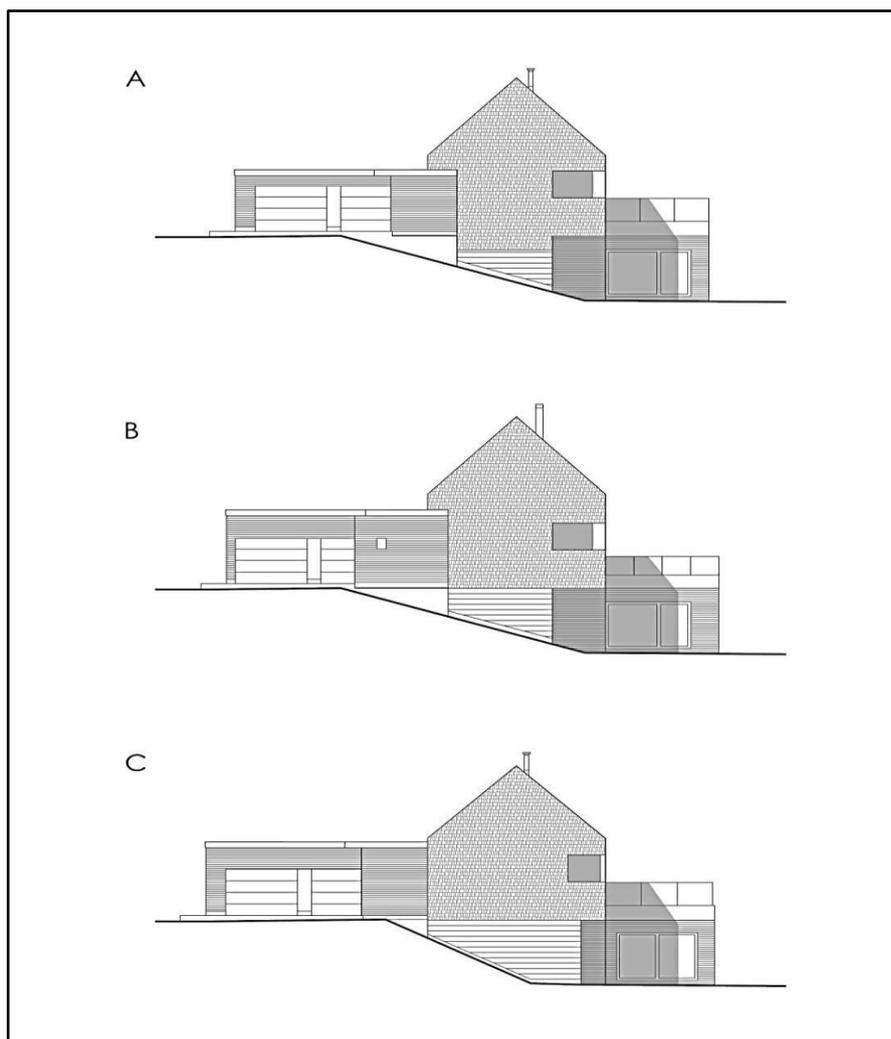


Рис. 2. Анкета: А – фасад, улучшенный нюансно; В – фасад, улучшенный кардинально; С – оригинальный фасад из источника[5]

Пропорциональный фасад имеет гармоничную композицию в отличие от фасада, где автор пренебрегал использованием основных общеизвестных систем пропорционирования. Использование пропорциональных закономерностей в произведениях архитектуры положительно влияет на внешний вид постройки с точки зрения визуального восприятия общей композиции зрителем.

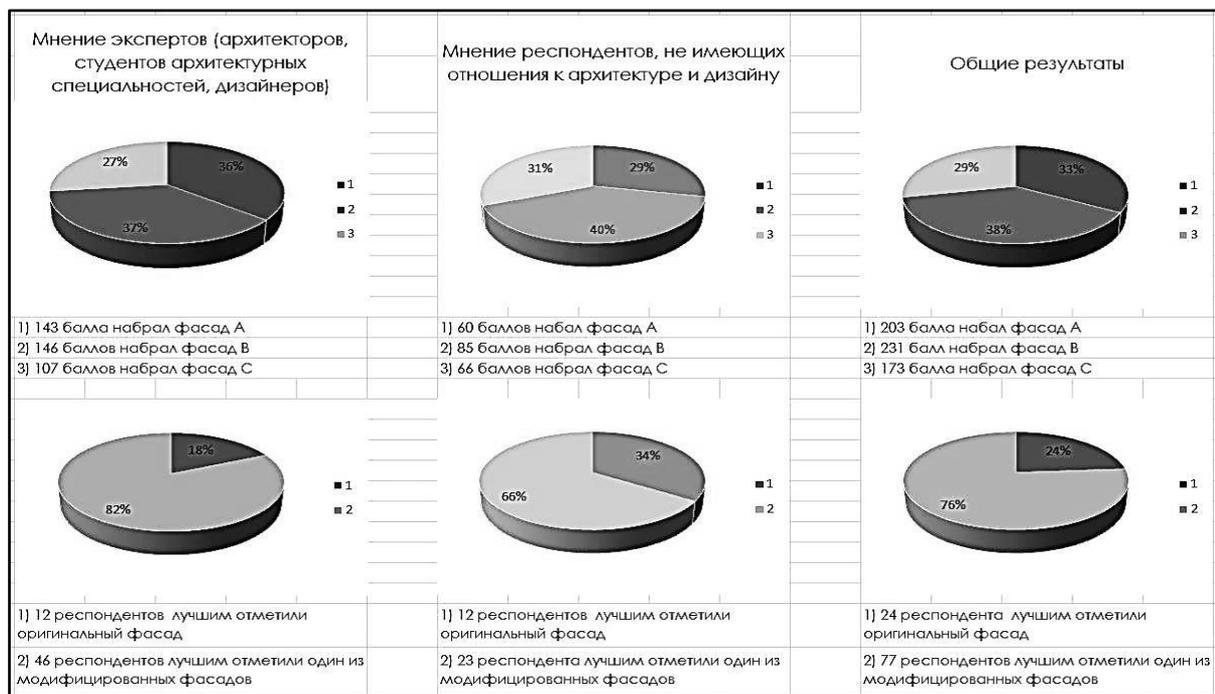


Рис. 3. Результаты анкетирования

Исследование проведено по плану работы СНО «Пропорции и композиция» (научный руководитель СНО – к. т. н., доцент кафедры основ архитектурно-художественного проектирования Шаталов Александр Анатольевич).

В ходе анализа были применены стандартные инструментальные возможности пакета AutoCAD, а также специальные программные средства, разработанные научным руководителем СНО для размерных и пропорциональных исследований.

Библиографический список:

1. Шаталов А. А. Апробация программного LISP-модуля для анализа пропорций участниками СНО «Пропорции и композиция» // Инновации в образовательном пространстве: опыт, проблемы, перспективы: сб. науч. ст. Сибирский федеральный университет. Красноярск, 2017. С. 79–84. URL: http://ipi.sfu-kras.ru/images/stories/library/Инновации_в_образовательном_пространстве_2017.pdf (дата обращения 23.03.2018).

2. Шаталов А. А. Человек – архитектура – земной шар: к вопросу о происхождении древних линейных мер // Актуальные проблемы современной науки: научный журнал IV Международной научно-практической конференции (Алушта, 27-30 апреля 2015). Вып. 4. В 3-х т. Т. 1. Алушта, 2015. С. 92–96.

3. Шаталов А. А. Алгоритм куполов, матрица аддитивных рядов и пифагоровы треугольники // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 7 (91), часть II. С. 155–159.

4. Шаталов А. А., Дёмкина Е. А. Исследование восприятия пропорциональных систем // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2016. № 7 (91), часть II. С. 108–112.

5. Дом-сарай в Канаде. URL: <http://www.magazindomov.ru/2017/10/22/dom-saraj-v-kanade> (дата обращения 23.03.2018).

Научное издание

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ПРОЕКТИРОВАНИИ СРЕДЫ

Материалы
Всероссийской научно-практической конференции
(Омск, 22–23 июня 2020 года)

Оригинал-макет издания подготовлен
на кафедре «Дизайн» Института дизайна, экономики и сервиса ОмГТУ

Ответственность за содержание материалов несут авторы
Печатается в авторской редакции

Дизайн обложки *Л. Н. Козловой*.
Использованы фото из архива кафедры «Дизайн»

Подписано в печать 01.10.20. Формат 60×84¹/₈. Бумага офсетная.
Отпечатано на дупликаторе. Усл. печ. л. 10,50. Уч.-изд. л. 10,50.
Тираж 100 экз. Заказ 370.

Издательство ОмГТУ. 644050, г. Омск, пр. Мира, 11; т. 23-02-12.
Типография ОмГТУ.